

# Zanzalá



Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais  
volume 9 | número 1 | 2022

---

**DOSSIÊ CINEMA E FEMINISMOS:  
(Des)construindo gêneros no cinema e no audiovisual**





**Zanzalá –Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**

é a primeira revista acadêmica brasileira, *peer-reviewed*, dedicada aos estudos de gêneros em suas múltiplas plataformas ou manifestações: prosa, poesia, cinema, televisão, teatro, música, *videogames*, etc. Trata-se de uma publicação vinculada ao grupo de pesquisa (CNPq) GENECINE (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), sediado no Depto. de Mídias, Mídia e Comunicação do Inst. de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O título da revista homenageia um romance fundamental na história da literatura brasileira de ficção científica: *Zanzalá e O Reino do Céu* (1949), de Afonso Schmidt. Na obra de Schmidt, Zanzalá é o nome da cidade utópica erguida em um vale situado no sopé da Serra do Mar –onde o autor nasceu em 1890. O romance de Schmidt foi publicado pela primeira vez em capítulos no jornal O Estado de S. Paulo, em 27 de fevereiro de 1928. Em 1949, o romance completo foi lançado em volume único pela editora Clube do Livro. Zanzalá também significa “flor de Deus”, nome dado à flor “aleluia” que floresce no coração da Serra do Mar.

**ISSN 2236-8191**

**Site**

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala>

**E-mail**

revistazanzala@gmail.com

**Editores**

Alfredo Suppia  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
asuppia@unicamp.br

Luiza Lusvarghi  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
luizacl@unicamp.br

Pedro Maciel Guimarães  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
pedro75@unicamp.br

Theresa Medeiros  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil  
theresa.medeiros@ufjf.br

**Editoras convidadas**

Jusciele Oliveira  
Universidade Federal da Bahia, Brasil  
jusciele@gmail.com

Karla Bessa  
Núcleo Pagu  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
kbessa@unicamp.br

**Editores associados**

Carolina de Oliveira Silva  
Edson Pereira da Costa Júnior  
Ester Marçal Fér  
Isabella Ricchiero Stefanini  
Luiz Felipe Baute  
Lucas Procópio Caetano

Matheus Mendes Schlittler  
Natasha Romanzoti

**Revisão de textos**

Patrícia Santinelli

**Capa**

Santinelli Projetos Editoriais  
Nica Couto (ilustração)

**Projeto Gráfico**

Isabella Ricchiero Stefanini  
Luiz Felipe Baute

**Diagramação**

Santinelli Projetos Editoriais  
Isabella Ricchiero Stefanini



# Zanzalá



## SUMÁRIO



## Sumário

### Editorial

- 7 *Dossiê Cinema e Feminismos: (Des)construindo gêneros no cinema e no audiovisual*  
Jusciele Oliveira, Karla Bessa e Luiza Lusvarghi

### Artigos

- 11 *A série 3% da Netflix como distopia crítica: Uma breve análise do protagonismo feminino*  
M. Elizabeth Ginway (University of Florida)
- 20 *Considerações sobre Pedagogias Fílmicas Infantis da Disney: Representando Princesas em Subjetividades Femininas Outras*  
Tania Regina Zimmerman (UEMS) e Aline Alves Machado (UEMS)
- 40 *Contar histórias, evocar memórias: a autoetnografia no cinema de Safi Faye*  
Morgana Gama (CEAO-UFBA) e Evelyn Sacramento (PósCom-UFBA)
- 53 *Cruzar Fronteiras da Alteridade, Abrir Cortinas: Trinh T. Minh-ha, o Terceiro Cinema e o cinema de fronteira*  
Marina Costin Fuser (USP)
- 68 *Da vulva de Héloïse surge Marianne: cinema, pintura e gênero no gesto de olhar em Retrato de uma jovem em chamas*  
Roberta Veiga (UFMG)
- 80 *Diversidade na produção e na docência audiovisual no Brasil*  
Alessandra Meleiro (UFSCar), Paula Alves (UFSCar) e Tainá Xavier (UFSCar)
- 103 *Espaços de in-diferença e o trabalho doméstico no cinema latino-americano do século XXI: perspectivas decoloniais*  
Ramayana Lira de Sousa (Unisul) e Alessandra Brandão (UFSC)
- 120 *Feminismo, dominación masculina y modernidad líquida: Análisis de la serie de televisión Por ahora (2013)*  
Bruno Nahuel Nowendsztern (Arizona State University)
- 136 *Mirada de Mujer A Mujer: La cámara como instrumento de lucha*  
Yolanda Mercader (UAM-Xoximilco)
- 145 *Mulher-Maravilha: prazer visual contra-hegemônico e uma subjetividade feminista ambivalente*  
Natalia Engler Prudencio (ECA-USP)



- 165 *O mundo não precisa de mais um pistoleiro: feminilidades e masculinidades desconstruídas em Godless (2017)*  
Marina Soler Jorge (Unifesp)
- 181 *O pen drive de Lucy: questões de gênero, ficção científica e utopismo no filme de Luc Besson*  
Felipe Benício (Ufal) e Ildney Cavalcanti (Ufal)
- 197 *Subjetividades feministas e políticas no documentário brasileiro: Petra Costa e Maria Augusta Ramos*  
Luiza Lusvarghi (Unicamp)

### **Entrevistas**

- 214 *Composição identitária de personagens protagonistas nos cinemas negros femininos*  
Entrevista com Viviane Ferreira  
Por Elaine Candida do Carmo (Fafich-UFMG)
- 219 *Minha militância é no cinema*  
Entrevista com Ana Carolina  
Por Michelle Salles (UFRJ/Unicamp) e Irislane Mendes (Unicamp)

### **Resenhas**

- 228 GREEN-SIMMS, Lindsey B. *Queer African Cinemas*  
Everaldo Asevedo Matos (UFBA)
- 233 TEDESCO, Marina Cavalcanti et al. *Trabalhadoras do Cinema brasileiro: Mulheres muito além da direção*  
Priscilla Ferreira Gomes (Unicamp)

### **Artista Convidada**

- 238 Nica Couto



# Zanzalá



**EDITORIAL**





## Dossiê Cinema e Feminismos: (Des)construindo gêneros no cinema e no audiovisual

Jusciele Oliveira<sup>1</sup>  
Karla Bessa<sup>2</sup>  
Luiza Lusvarghi<sup>3</sup>

“As mulheres são capturadas na mesma teia que todos. [...] Entre querer e poder, entre pensar e tentar, entre desejar e ousar, entre arriscar e ganhar, raros são os humanos que afrontam as correntes até à margem solarenta das aspirações satisfeitas. Cada um faz o que pode”. (Fatou Diome, **O ventre do Atlântico**, 2008, p.69).

Há uma longa história dos usos e críticas à categoria gênero no interior do pensamento feminista e nos estudos cinematográficos, sobretudo a partir da última década do século XX. O importante é entender que na concepção feminista de gênero é possível pensar as relações de poder, o aspecto relacional da produção de subjetividades, os mecanismos de produção (imaginária e simbólica) das hierarquias de gênero em diferentes situações e contextos históricos. Nos apropriamos da categoria gênero como ferramenta analítica (portanto flexível) e política (lutas feministas), podendo ser descartada, se assim julgarmos procedente, para o trabalho de inteligibilidade sobre as disputas e conflitos no tocante à dinâmica de produção das identificações de gênero e suas normatividades. Por isso, pensamos no jogo de engendrar e ao mesmo tempo desconstruir gêneros, como linha de força organizadora deste dossiê.

Já os gêneros cinematográficos têm uma existência nas várias artes e em diversos formatos, mas sua definição e categorização é flutuante e variável, já que nem todas as obras podem ser enquadradas numa única tipologia, notadamente, quando especificações

**1.** Doutora em Comunicação, Cultura e Artes (CIAC/UALG). Especialista em cinemas africanos. Atualmente, é investigadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC/Ualg- Portugal) e pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica, da Universidade Federal da Bahia (Facom/Ufba). E-mail: jusciele@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-1695-0062>.

**2.** Professora do Programa de Pós-Graduação em Multimeios IA, pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-Unicamp. E-mail: kbessa@unicamp.br. <https://orcid.org/0000-0002-5867-5372>.

**3.** Professora do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, editora da Revista Zanzalá. E-mail: luizacl@unicamp.br. <https://orcid.org/0000-0002-9854-932X>.



genéricas podem incluir na mesma categoria filmes que pertencem a cinematografias, contextos, estilos, estéticas, ideologias e identidades absolutamente diferentes entre si. Neste sentido, foi preciso romper com questões do passado que aprisionam o gênero cinematográfico em categorias, modelos e padrões preestabelecidos, os quais não condizem com tendências contemporâneas fluídas, intertextuais e transartísticas, que convocam múltiplas formas em cada novo produto audiovisual.

Assim, propomos explorar classificações e definições de gêneros (*gender* e *genre*) que acionam propostas que deslocam, hibridizam, interseccionam e transculturam gêneros em função de seus contextos, temáticas, culturas, estéticas, políticas em espaços anticoloniais, descoloniais e decoloniais. Transversalmente a todo este movimento, há os elos de pertencimento e ou exclusão de pessoas, majoritariamente mulheres e negras, que igualmente impactam o fazer estético. Gostaríamos de saber em que medida as linguagens e teorias artísticas audiovisuais se deixam afetar por esse chamado dos gêneros (cinematográficos e humanos).

Partimos do pressuposto de que a ênfase nos *olhares femininos* nos abre janelas para novos *modos de ver, ouvir e sentir* o cinema e o audiovisual. Não que haja uma mulher idealmente essencializada, pelo contrário, estamos na busca da desnaturalização das convenções do ver e suas tecnologias e, em plena segunda década do século XXI, contamos com mais de 50 anos de investidas críticas e teóricas, em cujo legado de reflexões e questões, nos assentamos.

Nesse sentido, a provocação inicial do dossiê entre gêneros era de trazer para o confronto e primeiro plano os modos como os gêneros cinematográficos são afetados e desestabilizados quando flexionamos suas fronteiras e debates, a partir de um ponto de vista, no qual as suas estratégias audiovisuais para produzir uma relação com o real (seja documental, ficcional ou experimental) são inquiridas tendo em consideração os jogos de poder atribuídos a tudo que diz respeito ao gênero humano de quem filma, do tema, do tipo de enredo e estilo, das posições políticas e sociais de criação, circulação e exibição do produto final e seus discursos (filme ou série). Pois entendemos que até os filmes não narrativos produzem efeitos discursivos engendrados. Antes de mais, esclarecemos que o que tencionamos está longe de problematizar a teoria dos gêneros cinematográficos propondo algum tipo de retorno ou paralelo às perspectivas do cinema autoral, trazendo a inclusão da autoria feminina. Nos interessa aqui provocar as necessárias tensões entre as práticas e posições das relações entre a criatura (obra) e criação (subjetividades cujos corpos importam).

Como fizemos uma chamada aberta, montamos o dossiê que “podemos” (no sentido da epígrafe do texto), a partir da sensibilidade das muitas reflexões que nos transportaram para outras margens, esquivando-nos de dicotomias aprisionantes e restritivas. Não se deve impedir o devir. No dossiê, constam treze artigos, organizados em ordem alfabética dos títulos dos artigos, cujas autorias preservam a dimensão da diversidade geopolítica, com autoras e autores de diversas regiões do Brasil (Centro-Oeste, Nordeste, Sudeste, Sul), do México, da Argentina, dos Estados Unidos; diversidade racial, não na quantidade e pluralidade que gostaríamos, mas nos interessava atrair para o dossiê autoras e autores engajadas(os) na reflexão inspirada nas pautas dos múltiplos feminismos. Autoras lésbicas pontuando a necessidade de se pensar a partir dessa

---

dissidência à heteronormatividade; e, por fim, mas não menos importante, diversidade de gêneros (ficção científica, documentário, animação, western, ensaio, drama, filme de herói e séries) e de lugares de produção (Senegal, Argentina, EUA, Brasil, França, Itália). O dossiê conta também com duas entrevistas, com cineastas brasileiras, Ana Carolina, cuja trajetória a torna uma referência para o cinema brasileiro; e Viviane Ferreira, que acabou de lançar seu primeiro longa-metragem de ficção (disponível na Netflix) e uma das lideranças do cinema negro no Brasil. Temos ainda duas resenhas de livros recentemente lançados: ***Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: mulheres muito além da direção (2021)*** e ***Queer African Cinemas (2022)***. Para finalizar, temos uma galeria com seis trabalhos da artista convidada desta edição, Nica Couto, autora da imagem de capa.

Com esse conjunto de artigos, entrevistas, resenhas e arte, propomos mobilizar a sua atenção ao que denominamos aqui de (des)construção dos gêneros a partir de provocativos olhares femininos e/ou feministas. Da magia pedagógica dos estúdios da Disney, que promovem a “disneyzação da cultura infantil”, e a ambivalência da Mulher Maravilha, bem como tudo que ela personifica, aos encontros e desencontros do *cinema de fronteira* de Trinh T. Minh-ha com o *Terceiro Cinema*; vimos surgir novas questões, postuladas tanto sobre os modos de fazer cinema de mulheres atrás das câmeras, quanto a função educativa estética e política das narrativas e suas personagens. Olhares críticos foram lançados também sobre as questões candentes das transformações e permanências de masculinidades hegemônicas.

Nossa perspectiva nunca foi a de permanecer num quadro clássico de gêneros institucionalizados, portanto a leitura do dossiê como um todo permitirá ainda uma compreensão maior sobre linguagens, formatos, temas e suportes analisados pelas(os) autoras(es), assim como os diversos trânsitos, deslocamentos e trocas entre artes, estéticas e tempos históricos. Por fim, temos a oportunidade, infelizmente rara, de explorar diálogos e olhares entre autoras, realizadoras, filmes, políticas e gêneros cinematográficos. Não só as questões de como a cineasta transita entre o documentário e a ficção, mas sobretudo em como faz da autoetnografia um olhar político sobre sua própria subjetividade.

Assim sendo, esperamos que o dossiê seja uma contribuição de múltiplas vias, provocando as teorias do gênero cinematográfico a pensarem as hierarquias de gênero na sociedade e nas políticas de produção e representação cinematográfica e, ao mesmo tempo, incitando as críticas feministas a mergulharem um pouco mais nas águas turvas das teorias e práticas constitutivas do corpo fílmico.



# Zanzalá



**ARTIGOS**





## A série 3% da Netflix como distopia crítica: uma breve análise do protagonismo feminino

### The Netflix Series 3% as Critical Dystopia: A Brief Analysis of Female Protagonism

M. Elizabeth Ginway<sup>1</sup>

#### Resumo

Esta breve análise usa o paradigma da distopia crítica para tocar em vários temas-chave da série Netflix de 3%: a saber: uma perspectiva feminista, a ilusão de um mundo controlado, a possibilidade de ação coletiva, a preocupação com questões ambientais e um final aberto. Ao focalizar as preocupações específicas da realidade brasileira e a interseccionalidade de raça, classe e gênero, o ensaio ilustra como a série vai além dos estereótipos femininos das utopias literárias que surgiram na década de 1970 para retratar uma variedade de mulheres protagonistas e suas experiências, incluindo trauma, maternidade, sexualidade e liderança ao confrontar a devastação política e ambiental do seu mundo. O final aberto e o elenco diversificado da série destacam a contribuição brasileira para o gênero de ficção científica global através de uma das mais importantes plataformas de streaming.

**Palavras-chave:** Brasil; distopia crítica; feminismo; interseccionalidade; gênero, raça, crise ambiental; série televisiva

#### Abstract

This brief analysis uses the paradigm of the critical dystopia to touch on several key themes of the Netflix series 3%: namely, a feminist perspective, the illusion of a controlled world, the possibility of collective action, a concern with environmental issues and an open ending. By focusing on the specific concerns of Brazilian reality and the intersectionality of race, class, and gender, the essay illustrates how the series goes beyond the female stereotypes of literary utopias that first appeared in Brazil in the 1970s in order to portray a variety of female protagonists and their experiences, including trauma, maternity, sexuality and leadership as they deal with the political and environmental devastation of their world. The series' open ending, and diverse cast, make an important contribution to Brazil's growing presence in global science fiction on one of the most important streaming platforms.

**1.** M. Elizabeth (Libby) Ginway é Professora titular no Departamento de Estudos de Espanhol e Português da University of Florida (UF). Autora de Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro (2004), publicado no Brasil em 2005 pela Devir. Publicou mais de 50 artigos em revistas acadêmicas nos EUA e no Brasil em inglês, português e espanhol. Seus interesses também abrangem a FC da América Latina, o que vem à tona na sua segunda monografia publicada pela Vanderbilt em 2020, *Ciborgues, Sexualidade e os Mortos-Vivos*, no qual compara a ficção especulativa brasileira e mexicana. Email: ginway@ufl.edu.



**Keywords:** Brazil; critical dystopia; feminism; intersectionality; gender; race; environmental crisis; television series

A série **3%** da Netflix, desenvolvida ao longo de quatro temporadas (2016-2020), capta a ideia da “distopia crítica” descrita por Tom Moylan no seu estudo *Scraps of the Untainted Sky* (2000). De acordo com Moylan, a distopia crítica apresenta, dentre outras características, uma perspectiva feminista, a ilusão de um mundo controlado, a possibilidade de ação coletiva, uma preocupação ambientalista e um final aberto (2000, p. 189-194), todos evidentes na série distópica da Netflix<sup>2</sup>. Além de exemplificar o protagonismo feminino, a série **3%** inclui temas centrais da realidade brasileira de raça e de classe que enriquecem sua crítica social. Ora feminista, ora feminina, a série **3%** oferece um leque de vivências de gênero e feminilidade atravessadas por experiências diversas, as quais se prestam a questões de interseccionalidade de teóricas como Kimberlé Crenshaw e Djamila Ribeiro<sup>3</sup>.

Ambientado em um mundo dividido extrapolado da realidade brasileira, a série **3%** explora as tensões entre a vida do Maralto, onde a pequena população leva uma vida de luxo, conciliando a natureza e a alta tecnologia, com a da maioria que apenas sobrevive no Continente em condições de um centro urbano decadente e poluído, sem acesso à educação e informática. O Maralto está isolado das massas empobrecidas do Continente por um oceano que funciona como uma barreira simbólica “naturalizando” a separação dos dois mundos. A única ponte entre as duas realidades é uma competição anual conhecida como “O Processo”, que consiste em uma série de testes (psicológicos, mentais e físicos) elaborados com o objetivo de selecionar 3% dos jovens com 20 anos de idade para morar no Maralto. A ideia de uma “prova” com jovens de todas as origens e cores evoca a prática educacional generalizada dos vestibulares brasileiros, por meio dos quais os aprovados garantem vaga nas melhores universidades estaduais. Na série, os que não passam no Processo têm que voltar ao Continente, onde podem optar por se conformar e constituir família, ou entrar na ilegalidade e juntar-se às milícias ou ao grupo subterrâneo de oposição conhecido como “a Causa”. Os exames e outros tipos de competições e rivalidades em **3%** referem-se à longa história do discurso de democracia racial e meritocracia no Brasil, o que dá a aparência de igualdade de oportunidades, mas muitas vezes reforça a desigualdade social, já que o racismo estrutural permite às elites brancas avançarem nos estudos muito à frente dos afrodescendentes, tema explorado

---

**2.** Para ilustrar a diferença entre a distopia tradicional e a crítica, cito as diferenças entre o piloto de 2011 da série e o seu desenvolvimento pela Netflix. Enquanto no curto piloto de 2011 não há referência a grupos que possam desafiar a ordem vigente, a protagonista Bruna, ao protestar sua eliminação da prova, é morta depois de atacar um guarda com uma caneta. Ela é uma pessoa solitária que tenta lutar de forma individual. Sua morte serve para reforçar a brutalidade do mundo distópico tradicional para causar medo nos restantes candidatos, sobretudo quando passam pelo corredor e veem seu cadáver, reforçando um sentido de impotência e a futilidade de resistência. Em contraste, na primeira temporada da série da Netflix, “Cubos” outra personagem com o nome de Bruna é morta por uma funcionária do Maralto, por ser suspeita de ser uma infiltrada do grupo revolucionário da Causa. Desta forma, a cena é mais para demonstrar a verdadeira ameaça da ação coletiva radical que caracteriza o próprio subgênero das distopias críticas.

**3.** A teoria da interseccionalidade de Crenshaw afirma que o poder não depende apenas da experiência como mulher, mas também de outros aspectos de raça, classe ou orientação sexual da identidade da personagem. Aplicando as ideias de Crenshaw no contexto brasileiro, Carla Akotirene expõe que “Em vez de somar identidades, analisa-se quais condições estruturas atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão sob a forma de identidade” (2020, p.43-44). Por sua vez, Djamila Ribeiro se refere à invisibilidade da experiência interseccional da mulher negra, o que impede o aprofundamento desses temas no mundo político e acadêmico (2017, p. 41).

na série pela experiência de vários personagens<sup>4</sup>, abrindo diálogo para a necessidade de transformação social.

No entanto, a série da Netflix apresenta os personagens femininos nos dois mundos como capazes, assumindo papéis de liderança com personalidades e opiniões fortes. Tradicionalmente, a representação feminina na ficção científica de cinema e televisão repetem clichês: mulheres como líderes másculas ou militares assexuadas, mulheres submissas, maternas, ou parceiras sexualmente desejáveis<sup>5</sup>. Em **3%**, as personagens femininas são multidimensionais e agem de forma natural, sem a narrativa convencional de vitimização, submissão e sexualidade. Dentro da distopia crítica de Moylan, ressalta-se a ideia de que as desigualdades de gênero são, acima de tudo, construções sociais que podem ser mudadas.

Podemos estabelecer papéis tradicionais de feminilidade nas distopias publicadas no Brasil na década de 70 em que as mulheres são retratadas dentro da religiosidade convencional, Marias ou Madalenas, mártires ou sedutoras. Como notei no meu estudo *Ficção científica brasileira: Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro* (2004), as distopias com *Asilo nas torres* de Ruth Bueno (1979) e *O fruto do vosso ventre* (1976) de Herberto Sales realçam personagens femininos que evocam a religiosidade católica da mulher martirizada ou sofrida. Outras, como *A adaptação do funcionário Ruam* (1975) de Mauro Chaves e *Um dia vamos rir disso tudo* (1976) de Maria Alice Barroso evocam a mulher sedutora ou traiçoeira, a quem se culpa implicitamente pelo estado distópico do país. Escritas para protestar o regime militar, essas obras também trazem a repetida correlação entre a mulher e mitos da natureza, no sentido de que a erosão política corresponde à destruição do meio ambiente. O perigo dessa correlação é que o governo tecnocrata masculino persegue a natureza feminina, reforçando a ideia que a masculinidade predomina e controla o destino de todos de forma ativa, enquanto feminilidade, como a natureza, tem que ser salva ou sacrificada para resgatar ou salvar um mito de uma nação que nunca existiu. Vemos o contrário em **3%** da Netflix, que ilustra a resistência política e liderança feminina que também acrescenta uma dimensão ecológica mais complexa ao substrato político. A sobrevivência da comunidade exige o abandono de soluções ecológicas elitistas e autoritárias reforçadas por e para uma elite do Maralto. Ao final da série, percebe-se que os problemas ambientais não podem ser compartimentados, já que afetam a todos de forma igual, e o acesso aos bens públicos e à cidadania plena não pode ficar restrito a certas áreas geográficas nem a determinados estratos sociais. É interessante ver que, em **3%**, não existe uma tentativa de reforçar a correlação de mulher/natureza, e que na distopia crítica, a complexidade das questões ambientais correlaciona com a complexidade dos personagens femininos.

---

4. O exemplo mais óbvio da série da Netflix é o do personagem Marco Álvares, cuja família tem passado no Processo por gerações. Morando num casarão com uma empregada negra, Larissa, Marco exemplifica a família branca privilegiada. O oposto é o caso de Xavier Toledo, que aparece a partir da terceira temporada. Jovem negro, Xavier repete que sua família dá azar e nunca passou no Processo, brincando que é a maldição familiar. O mesmo que se pode dizer a respeito de Michele (branca) e Joana (negra), que, apesar de serem órfãs, se diferenciam pelos fatores interseccionais. A vida de Joana que nem conhecia a mãe, nem tinha irmão, nem mentor como Michele — se caracteriza por uma série de traumas marcantes. Porém, como diz Carla Akotirene, não se pode “somar” intersecções numa série de “aforismos matemáticos hierarquizantes” (2020, p.43). Resumindo ideias do Cristiano Rodrigues, Akotirene afirma que a interseccionalidade deve “estimular o pensamento complexo, a criatividade e evitar a produção de novos essencialismos” (2020, p.45).

5. Na categoria de mulher militar pode-se o papel de Signourney Weaver na trilogia dos filmes de *Alien*, ou de Linda Hamilton em *Terminator 2: Judgment Day* (1991). Na categoria de mulheres maternas, citamos o artigo de *Indiewire* sobre filmes recentes em que ainda se julgam as mulheres como mães em *The Cloverfield Paradox*, *Arrival* e *Paradox* citados por Kate Erbland no seu artigo de 2018. Para um resumo de papéis de mulheres na FC no cinema, veja o artigo de Marianne Kac-Vergne “*Mapping Gender: Old Images, New Figures.*”

## **Protagonismo feminino e os personagens principais da série 3%**

A sociedade de **3%** parece não ter restrições de raça e gênero na hierarquia de poder, evidenciadas pelas altas posições das mulheres na governança, tanto no Maralto quanto no Continente, onde opera a Causa, grupo de oposição ao regime. Entre a elite do Maralto, uma mulher negra, Nair (Zezé Motta), é a chefe do Conselho que controla o Processo e monitora as atividades de Ezequiel (João Miguel), homem branco e chefe do Processo. Na segunda temporada, após uma crise provocada pela intervenção ilícita de Ezequiel e um confronto entre a Causa e as forças armadas da Divisão de Segurança, surge a personagem da comandante Marcela (Laila Garin), uma mulher branca, com ambição de liderar e militarizar o Processo. Na sociedade do Continente, emergem outras líderes mulheres importantes: Ivana (Roberta Calza), uma mulher branca que comanda a Causa, e Michele (Bianca Comparato), uma jovem branca da Causa que acaba sendo a infiltrada de Ezequiel no Maralto. Finalmente, é importante mencionar Glória (Cynthia Senek), outra jovem branca que é uma fiel da Igreja oficial que apoia o regime do Maralto, que chega a ser rival de Michele por seu tratamento preferencial da comandante Marcela. A mais importante, porém, é Joana, uma mulher negra, que é independente e forte, sem ter uma posição na hierarquia do poder organizacional. Ela luta pelo que quer sem comprometer suas crenças e sem se deixar manipular pelos mais poderosos das instituições estabelecidas.

Como uma sociedade baseada em princípios de segurança e controle, o regime exerce o “poder soberano” — de acordo com Giorgio Agamben — porque vive um prolongado estado de exceção que suprime os direitos de cidadania, decidindo quem vive bem e quem apenas sobrevive na sociedade (2011, p. 138-141). A série nos proporciona uma visão contrastante de qualidade de vida em **3%**, mas todos estão sujeitos ao poder soberano exercido pelo Maralto. Para manter o equilíbrio precário do regime, não só os do Continente são oprimidos e vigiados pelo Maralto. Os que passam no Processo também são afetados porque têm que cortar laços de família com o Continente e se submeter a esterilização para garantir a continuação dos princípios da meritocracia. Porém, o controle do Maralto é contestado ao final da segunda temporada, quando Michele consegue propor uma alternativa ao mundo dividido ao construir uma comunidade alternativa sustentável, a Concha.

Em **3%**, ao contrário da maioria da representação feminina na ficção científica da grande mídia, várias mulheres possuem o mesmo poder soberano que os homens como Ezequiel e Silas (Samuel de Assis), outro líder da Causa. Michele tem o direito de escolher quem fica na Concha e quem não, enquanto Nair, a chefe do Conselho, e Marcela, a líder da Divisão, também decidem quem vive e quem morre. Num dado momento, Glória acusa Michele de traição e encena um tribunal popular para condenar suas práticas. A série nunca retrata as mulheres como menos capazes do que os homens nesse sentido, mas a luta pela justiça social é uma constante. Resumindo, dos conceitos elaborados por Moylan da distopia crítica, a igualdade de gênero é central, formando a base pela qual se deve lutar para realizar uma sociedade mais justa (2000, p. 191-192).

## **A distopia crítica e o protagonismo feminino**

Ao longo das quatro temporadas, vemos o desenvolvimento de ação coletiva por mulheres como Michele, Joana e outros jovens que agem em conjunto para opor o



regime autoritário. Joana deriva sua força de suas experiências de vida e, embora comece com um sentimento de culpa por ter matado acidentalmente o filho de um miliciano, sobrevive a sérias provações e tribulações para se tornar a eventual líder da Causa. Joana, órfã criada nas ruas do Continente, é o exemplo da intersecção de raça, gênero e classe, fatores que a levaram a ser o personagem mais complexo da série, desde sua liderança involuntária ou relutante na primeira parte da primeira temporada, sobretudo nos episódios “Túnel” e “Portão.” Portanto, em “Botão”, Joana se mostra ativa e desafia o chefe do Processo, Ezequiel, que exige que ela participe das práticas necropolíticas do Maralto. De acordo com Achille Mbembe, a necropolítica sanciona uma política de terror pelo Estado, sobretudo em sociedades pós-coloniais, onde a escravidão e outras práticas depredadoras do passado levam à criação de milícias (2003, p. 34-35). Em **3%**, quando Ezequiel pede que Joana dê a ordem de matar um miliciano (e seu próprio perseguidor), ela recusa participar da necropolítica que sustenta o regime. Optando por voltar ao Continente, ela resolve lutar pela Causa, mas não aprova o uso de violência pela organização para interromper o Processo. Na terceira temporada, desconfia da Concha, e depois do incêndio e destruição desta por Maralto, ela começa a reconstituir a Causa. Na quarta temporada, faz todo o necessário para acabar com a desigualdade entre o Continente e o Maralto, mas sem derramar sangue.

Desta maneira, Joana é um personagem que, no estilo distópico crítico, explora formas de mudar o sistema para que as pessoas marginalizadas sobrevivam, trabalhando por uma sociedade baseada na autodeterminação política e no fim de um sistema baseado no benefício de um grupo seletivo (MOYLAN, 2000, p.189). Na última temporada, Joana chega a ser o personagem mais importante, porque suas ações solucionam a guerra civil, utilizando uma prova típica do Processo, que ressalta as práticas de solidariedade e aliança em vez de elitismo e concorrência. Ao ganhar, ela sugere uma assembleia como forma governamental para trazer a paz e unidade para uma sociedade altamente polarizada.

A trajetória de Joana torna visível o que se tem negado na sociedade brasileira, a experiência da mulher negra, como nota Jamile Ribeiro em seu estudo *O que é lugar da fala?* (2017, p.41): “Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que é invisível”. A experiência de Joana leva essa problemática da violência e silenciamento da mulher negra à tona dentro de uma série televisiva popular<sup>6</sup>. De todos os personagens femininos, Joana possui o que Ribeiro denomina o “lugar da fala”, que provém justamente da sua experiência interseccional, na função da qual também oferece soluções. Podemos contrastar Joana com Marcela, uma mulher branca, que aplica sua personalidade forte em sua posição como chefe da Divisão militar, que defende seus ideais elitistas da meritocracia até contra seu rival, André, promovendo uma agenda totalitária e impiedosa. O contraste entre mulheres como Marcela — que mostra força através de seu poder institucional — e Joana — que deriva sua força da experiência da vida — ilustra, em parte, as diferenças interseccionais dentro do feminismo.

Como mulher branca que recebe ajuda de mentores, Michele goza de um posicionamento mais vantajoso que Joana, mas persiste na luta contra o sistema defendido

<sup>6</sup>. Sem os dados específicos, pode-se encontrar afirmativas online como: “Essa foi a primeira série original da Netflix e fez sucesso internacional. Em 2017, foi a série de língua estrangeira mais assistida da Netflix nos Estados Unidos” (disponível em: <portalpopline.com.br/netflix-outra-serie-para-quem-gostou-round-6>) e “é o seriado de língua não-inglesa mais assistido nos Estados Unidos – país que lidera o ranking de assinantes da Netflix (disponível em: <materiaprimaufg.wixsite.com/materiaprima/single-post/2017/03/27/primeira-serie-brasileira-da-netflix-faz-sucesso-nos-estados-unidos>).

por Marcela. Porém, Michele também age por interesse próprio, às vezes, sem consultar seus companheiros da Causa, Joana e Fernando (Miguel Gomes). Por roubar a tecnologia informática da qual depende o Processo, Michele chantageia a elite do Mar alto para realizar sua visão de uma sociedade alternativa, a Concha. Mesmo bem-intencionada, Michele provoca tensões no Continente, sobretudo com a Igreja, que opõe e demoniza a alternativa da Concha, levando, indiretamente, à morte de Fernando. Este, por ser filho do pastor, é considerado traidor por radicais da igreja, que o agrediram sem piedade.

Ao mesmo tempo, a Concha oferece uma vida digna para os seus moradores, onde todos trabalham juntos para fornecer recursos e alimentos de forma sustentável, promovendo uma alternativa democrática e radical em relação ao Mar alto. No entanto, a Concha acaba se tornando mais autoritária na medida em que o Mar alto interfere e manipula os recursos da Concha, fazendo com que Michele tenha que tomar decisões difíceis, muitas vezes repetindo os mesmos erros do Processo. Se bem que Michele tenha conseguido criar uma comunidade alternativa baseada em princípios igualitários onde todos são bem-vindos, o Mar alto não age de boa-fé, implantando um infiltrado para que o experimento fracasse.

O caso de Glória na liderança é também importante, representando outro lugar da fala da mulher branca traumatizada pelo abuso psicológico da mãe, a traição do pastor, entre outras decepções. Ambiciosa, começa apoiando a Igreja e o Processo, mas muda de opinião quando descobre a injustiça e a violência atrás dessas instituições. Na Concha, resolve ajudar Michele a administrar, mas uma vez expulsa pela falta de comida e recursos, ela propaga a traição de Michele por não ter levado uma proposta do Mar alto à assembleia da Concha. Chega a denunciar Michele e a organizar a massa para invadir a Concha, ambicionando ser a nova líder deste lugar, junto ao seu parceiro.

Apesar das diferenças ideológicas das líderes Glória, Marcela, Michele e Joana, todas podem ser interpretadas como guerreiras, um conceito elaborado no meu estudo *Cyborgs, Sexualista, and the Undead* (2020), que explica que “as mulheres guerreiras minam as estruturas sociais de gênero das narrativas coloniais” (2020, p. 76)<sup>7</sup>, e suas variadas experiências oferecem alternativas interseccionais sem essencialismos, feição central da teoria, de acordo com Carla Acoirele (2020, p.45). Eu noto que essas protagonistas lideram sem a típica conquista romântica e submissão à autoridade masculina das narrativas convencionais, ilustrando o poder feminino da distopia crítica.

Porém, existem vários outros personagens femininos coadjuvantes que ampliam essa visão feminina. Uma companheira de Glória, Ariel, é interpretada por Marina Mata, uma atriz, ativista e fundadora do Coletivo Transviadas Libertárias<sup>8</sup>, o que exemplifica a diversidade de gênero na série. Ariel, ao final, se torna uma figura chave ao salvar os integrantes da Causa de execução no Mar alto pela ordem de André. Natália, a parceira de Joana, além de oferecer apoio emocional, é inteligente e independente, propondo soluções e ideias para Joana, agregando a relação lésbica à narrativa, e outras dimensões interseccionais. A médica Elisa, mesmo que não seja líder, também oferece o retrato de uma mulher do Mar alto que evidencia solidariedade, às vezes relutante com os companheiros do Continente, agindo com ética quando necessário. Como já vimos, em **3%**, cada personagem tem uma personalidade única e extensa.

7. No original “women warriors undermine gender and social structures of colonial narratives”, tradução da autora.

8. Para ver informações a respeito da atriz Marina Mathay, veja o site: <corporastreado.com/marinamathey>..

Existem também mulheres com tendências maternas como Júlia, a esposa de Ezequiel, o chefe do Processo. Como mar altense, ela teve que abandonar o filho no Continente, mas ao vê-lo brevemente num vídeo de segurança, sofre um abalo psicológico e é a primeira a se suicidar no Maralto. Outras mães do Continente são afetuosas, como se vê ao final, quando os maraltenses retornam ao Continente, mas outras nem se dão pelos filhos, negligenciando-os ou abandonando-os à própria sorte, como no caso de Joana. Por outro lado, a comandante Marcela supera a crise psicológica de ter que abandonar seu filho ao chegar no Maralto, exercendo uma profissão de liderança, uma característica atribuída mais à masculinidade tradicional. A variedade de experiências e o contraste entre as imagens de maternidade da série quebram as normas de gênero que muitas vezes aprisionam as mulheres em padrões de comportamento, sobretudo em séries brasileiras convencionais televisivas como as novelas.

### **A distopia crítica: a questão ambiental e o final aberto**

Enquanto fica claro que o Maralto sempre tem tomado medidas para proteger a natureza na ilha, a civilização alternativa da Concha promove e atualiza ideais de sustentabilidade com um sistema agrícola altamente eficiente, lutando para criar uma sociedade moldada pela saúde coletiva, a visão ecológica e a autodeterminação em vez de uma que concentra a riqueza nas mãos de poucos, oferecendo uma alternativa à violência lenta da vida urbana do Continente. Teria sido interessante a integração da visão ambientalista da urbanista Theresa Williamson e a organização Comunidades Catalizadoras que fundou em 2002. Programas como A Rede Favela Sustentável, utilizam telhados verdes, painéis solares e sistemas de biodigestor para aumentar a sustentabilidade das favelas, integrando essas tecnologias dentro das comunidades. Se os roteiristas de 3% pudessem ter aproveitado o ambiente comunitário e soluções locais das comunidades, poderiam ter retratado a favela como solução ambiental, utilizando essas construções de forma alternativa como estética e política de sustentabilidade bem brasileiras de controle local<sup>9</sup>.

Além da questão ambiental, a série apresenta um final aberto, em que personagens principais e os moradores do Continente se reúnem no prédio do Processo para ser parte de uma assembleia onde eles pretendem decidir o futuro do Continente, dado que a Concha e Maralto ficam inabitáveis ao final da quarta temporada. Entretanto, termina a série com um tom esperançoso e otimista, e, por não definir o que os moradores decidem, cabe aos espectadores pensar sobre o que vai acontecer. Terminando de forma celebratória e aberta, testemunhamos a vitória dos protagonistas, e assim a série rejeita o final da distopia tradicional com a subjugação do indivíduo, criando espaço para as mulheres e outros a se expressarem espontaneamente, acompanhados pela música de Chico César, artista e compositor afro-brasileiro.

O retrato de personagens femininos como multidimensionais e únicos, bem como a demonstração de sua independência e capacidade de alcançar posições de poder, definem a série como progressista dentro dos parâmetros do mundo audiovisual. A presença da ideologia feminista numa distopia promove a teoria explicada por Moylan, principalmente

<sup>9</sup> Para ver mais sobre os projetos da ONG fundada por Williamson, Comunidades Catalizadoras e Rede Favela Sustentável, “Favela como modelo sustentável,” (disponível em: <[direitoamoradia.fau.usp.br/?p=15215&lang=pt](http://direitoamoradia.fau.usp.br/?p=15215&lang=pt)>) e “Vale Encantado Inaugura Biossistema para Tratamento de Esgoto e Sistema de Energia Solar” (disponível em: <[rioonwatch.org/?p=70970](http://rioonwatch.org/?p=70970)>).



a parte que capta o feminismo como um desejo para alcançar uma verdadeira sociedade utópica.

Por fim, podemos ver como o piloto mudou drasticamente quando a série foi adaptada pela Netflix. Ao contrário do episódio piloto que não insinua nenhuma forma de oposição ao Estado e tem poucos personagens dinâmicos, a versão da Netflix desenvolve temas em torno de mulheres e grupos marginalizados, que se organizam contra um sistema injusto. Embora o piloto esteja em desvantagem devido ao tempo limitado e a um orçamento menor, a versão da Netflix, de quatro temporadas, desenvolve plenamente representações de ideias mais complexas, com um final aberto e um foco notável do protagonismo feminino numa série que, apesar das críticas<sup>10</sup>, consegue captar dilemas brasileiros e dar-lhes visibilidade na programação da plataforma internacional do maior serviço de *streaming*.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. "Introduction to Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life." Trans. Daniel Heller-Roazen. In **Biopolitics: A Reader**. Edited by Timothy Campbell and Adam Sitze. Duke UP, 2011, pp. 134-143.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade: Feminismos plurais**. Coordenação Djalmila Ribeiro. São Paulo: Ed. Jandaíra, 2020.

BARROSO, Maria Alice. **Um dia vamos rir disso tudo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

BUENO, Ruth. **Asilo nas torres**. São Paulo: Ática, 1979.

CHAVES, Mauro. **A adaptação do funcionário Ruam**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CRENSHAW, Kimberlé. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color." **The Public Nature of Private Violence**. Edited by Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk, Eds. New York: Routledge, 1994, pp. 93-118.

ERBLAND, Kate. "From Gravity to The Cloverfield Paradox, Contemporary Studio Sci-Fi Continues to Define Women by their Motherhood." **Indiewire**, 9 fev. 2018. Disponível em: <[indiewire.com/2018/02/sci-fi-movies-women-motherhood-gravity-cloverfield-paradox-1201926819](https://www.indiewire.com/2018/02/sci-fi-movies-women-motherhood-gravity-cloverfield-paradox-1201926819)>.

GINWAY, M. Elizabeth. **Brazilian Science Fiction: Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future**, Bucknell University Press, Lewisburg, Pa, 2004.

GINWAY, M. Elizabeth. **Cyborgs, Sexuality, and the Undead: The Body in Mexican and Brazilian Speculative Fiction**. Vanderbilt University Press, 2020.

KAC-VERGNE, Marianne. "Mapping Gender: Old Images, New Figures." **Miranda**, Vol. 12, 2016. Disponível em: <[journals.openedition.org/miranda/8642](https://journals.openedition.org/miranda/8642)>.

<sup>10</sup>. A blogueira Carolina S. percebe várias falhas da série, incluindo a indumentária, diálogo e atuação pouco naturais, o valor de produção limitado, e falta de aprofundamento. No entanto, elogia a série pela diversidade do elenco, a arquitetura, o retrato da religiosidade e meritocracia, a desigualdade social e a tecnologia no sentido "lo-fi" sci-fi das pessoas do Continente, e a alta tecnologia do Maralto. Disponível em: <[neondystopia.com/cyberpunk-movies-anime/3-truely-brazilian-cyberpunk](https://neondystopia.com/cyberpunk-movies-anime/3-truely-brazilian-cyberpunk)>.

---

KAC-VERGNE, Marianne. "Sidelineing Women in Contemporary Science Fiction Film." **Miranda**, Vol. 12, 2016. <https://journals.openedition.org/miranda/8642>

MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky Science Fiction, Utopia, Dystopia, Boulder, CO**: Westview Press, 2000.

MBEMBE, A. "Necropolitics." Trans. Libby Meintjes. **Public Culture**, Vol. 15 No. 1, 2003, pp. 11-40.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar da fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2017.

TORRES, Leonardo. "Netflix tem outra série para quem gostou do Round 6." **Portal Popline**, 05 out. 2022. Disponível em: <[portalpopline.com.br/netflix-outra-serie-para-quem-gostou-round-6](http://portalpopline.com.br/netflix-outra-serie-para-quem-gostou-round-6)>.

S/A. "Primeira série brasileira faz sucesso nos Estados Unidos." **Programa Matéria Prima UFG - Rádio Universitária 870 AM**, 2017. Disponível em: <[materiaprimaufg.wixsite.com/materiaprima/single-post/2017/03/27/primeira-serie-brasileira-da-netflix-faz-sucesso-nos-estados-unidos](http://materiaprimaufg.wixsite.com/materiaprima/single-post/2017/03/27/primeira-serie-brasileira-da-netflix-faz-sucesso-nos-estados-unidos)>.

S., Carolina. "3%: Truly Brazilian Cyberpunk." **Neon Dystopia**, 27 abril 2017. Disponível em: <[neondystopia.com/cyberpunk-movies-anime/3-truely-brazilian-cyberpunk](http://neondystopia.com/cyberpunk-movies-anime/3-truely-brazilian-cyberpunk)>.

SALES, Herberto. **O fruto do vosso ventre**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

**3%** (3 por cento) Episódio: Piloto completo 2011. YouTube. Criado por Pedro Aguilera. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=WSxpRWoBr1I&ab\\_channel=thg](http://youtube.com/watch?v=WSxpRWoBr1I&ab_channel=thg)>.

**3%**. Série criada por Pedro Aguilera, Netflix, 2016-2020. Disponível em: <[netflix.com](http://netflix.com)>.

WILLIAMSON, Theresa. "Favela como modelo sustentável," **ComCat**, 11 julho 2012. Disponível em: <[direitoamoradia.fau.usp.br/?p=15215&lang=pt](http://direitoamoradia.fau.usp.br/?p=15215&lang=pt)>.

WILLIAMSON, Theresa. "Vale Encantado Inaugura Biossistema para Tratamento de Esgoto e Sistema de Energia Solar" **RioOnWatch**. 8 July 2022. Disponível em: <[rioonwatch.org/?p=70970](http://rioonwatch.org/?p=70970)>.



## Considerações sobre pedagogias fílmicas infantis da Disney: representando princesas em subjetividades femininas outras

### Considerations on Disney's children's film pedagogies: representing princesses in other feminine subjectivities

Aline Alves Machado<sup>1</sup>  
Tania Regina Zimmermann<sup>2</sup>

#### Resumo

O presente artigo<sup>3</sup> objetiva compreender e problematizar representações das relações de gênero que princesas dos filmes animados da Walt Disney disseminam destacando-as como protagonistas, personagens histórico-culturais e simbólicas do feminino. O período é de 1998 a 2016, selecionando quatro filmes: *Mulan*, *A Princesa e o Sapo*, *Valente* e *Moana*. A pesquisa é qualitativa-interpretativista e parte da metodologia da revisão bibliográfica e estudo a partir dos aportes feministas e de gênero, aproximando perspectivas culturais e alguns pressupostos foucaultianos, promovendo assim, atravessamentos entre os campos da história, cinema e educação. Com este artigo propomos reflexões críticas a essas personagens no intuito de que esses filmes não sejam meramente reproduzidos a meninas e mulheres, e essas, educadas como “princesinhas” belas, frágeis, delicadas, silenciadas e carregadas de estereótipos femininas, abrindo caminhos para uma formação midiática e pedagógica mais equânime para todes/os/as.

**Palavras-chave:** Filme de animação; Representação de Gênero; Princesamento; Feminismo.

#### Abstract

The present article aims to understand and problematize representations of gender relations that princesses from Walt Disney animated films disseminate, highlighting them as protagonists, historical-cultural and symbolic characters of the feminine. The period is from 1998 to 2016, selecting four films: *Mulan*, *The Princess and the Frog*, *Brave* and *Moana*. The research is qualitative interpretive and part of the methodology of bibliographic review and study from feminist and gender contributions, approaching cultural perspectives and some Foucauldian assumptions, thus promoting crossings between the fields of history, cinema and education. With this article we propose critical reflections to these characters in order that these films are not merely reproduced to girls

**1.** Mestre em Educação pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Diretora de escola do ensino básico em Fernandópolis/SP. E-mail: line\_alma@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5257-8021>.

**2.** Doutora em História Cultural pela UFSC. Professora da graduação e pós-graduação da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. E-mail: taniazimmermann@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-8107-3102>.

**3.** Esse artigo é um recorte da pesquisa: MACHADO, Aline Alves. “Não preciso ser uma princesa”: representações fílmicas do gênero feminino na Walt Disney. 2021. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, Paranaíba, 2021.



and women, and these, educated as beautiful, fragile, delicate, silenced and loaded with feminine stereotypes, opening paths for a formation media and pedagogy more equitable for all.

**Keywords:** Animated film; Gender Representation; Princeness; Feminism.

## Introdução

O aparelho cinematográfico interfere no assujeitamento dos seres humanos e na produção de subjetividades<sup>4</sup>. Por outro lado, a Walt Disney é uma empresa multibilionária estadunidense que oferece uma vastidão de produtos para o consumo infantil (brinquedos, jogos, materiais escolares, acessórios de moda, publicidade e propaganda, filmes e animações). Além disso, ela promove um fenômeno denominado “Disneyzação da Cultura Infantil”, por meio do qual “[...] as fronteiras entre entretenimento, educação e comercialização se confundem, através da absoluta onipotência da intromissão da Disney em diversas esferas da vida cotidiana [...]” (GIROUX, 1999, p. 56). Os filmes são produtos culturais repletos de efeitos de som, imagem e tecnologia que precisam ser periodicamente revistos e repensados, visto que não são simples “veículos de divertimento”, mas sim verdadeiras “máquinas de ensinar” ou “currículos culturais”:

Dada a influência da ideologia da Disney sobre as crianças, é imperativo que pais, mães, professores/as e outros adultos compreendam de que forma esses filmes atraem a atenção e moldam os valores das crianças que os veem e os compram [...] como uma das principais instituições encarregadas de construir a infância nos Estados Unidos, ela deve merecer uma saudável suspeita e um debate crítico. Esse debate não deveria estar limitado ao lar, mas deveria ser um elemento central da escola e de qualquer outro local público importante de aprendizagem. (GIROUX, 1999, p. 58).

Dessa forma, educadores/as, professores/as, pais/mães e feministas ao pensar criticamente sobre o conteúdo desses artefatos culturais na formação dos indivíduos devem refletir sobre os modelos de feminilidade das protagonistas das histórias - as princesas. O que queremos aqui é que os filmes não sejam meramente suprimidos, mas sim que suas representações<sup>5</sup> e conteúdos sejam levantados, questionados e revistos.

Nos quatro referidos filmes selecionados - *Mulan* (1998), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Valente* (2012) e *Moana – um Mar de Aventuras* (2016) -, a análise histórica feminista de gênero incidiu sobre os aspectos físicos e comportamentais dos personagens por meio dos diálogos referentes a cada uma das protagonistas, além de trilhas sonoras dos filmes, as quais também expressam discursos relativos a relações de gênero. Para tanto, a fim de facilitar a compreensão e tornar o artigo mais didático, subdividimos as princesas dos quatro filmes a serem analisados em dois grupos: o das princesas mítico-lendárias e o das princesas dos contos de fadas, visto que para atender as transformações históricas e os eminentes movimentos de lutas sociais, tanto o cinema quanto a literatura vêm apresentando personagens mais modernos e atualizados, que passaram por transformações físicas e de personalidade, a fim de serem realmente aceitos por um público crítico e exigente de representações femininas menos patriarcais e mais empoderadas.

4. Entendemos aqui como um perfil de um modo de experienciar o pensar, sonhar, o cuidado de si, agir, amar, etc. que recorta o espaço vivido imbricando passividade ou não, formando um interior e exterior mutável. (ROLNIK, 1997).

5. Usaremos aqui no sentido atribuído por Chartier, ou seja, como construções que em diferentes lugares e momentos perpassam como uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler. (CHARTIER, 1990, p.17).

## Princesas mítico-lendárias: da literatura ao cinema

Na relação entre cinema e literatura, embora se percebam algumas similaridades entre eles, há elementos que os distinguem, pois são linguagens diferentes, de modo que quando os roteiros fílmicos são adaptados de um livro ou história literária, no produto final do enredo fílmico surge um outro texto, que, apesar de um não existir sem o outro e/ou ter sido oriundo um do outro, compõem-se de textos diferenciados com características próprias (GENETTE, 2005). Nesse contexto, as princesas Mulan e Moana, respectivamente a primeira e a última princesa do *corpus* documental escolhido, são originárias de inspirações mítico-lendárias, que, posteriormente, foram adaptadas no universo fílmico da Disney na categoria de filmes de animação. Caracterizam-se como serem princesas guerreiras e/ou heroínas.

A longa-metragem animada *Mulan* (1998), dirigida por Barry Cook e Tony Bancroft, com roteiro de Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip LaZebnik, Raymond Singer e Eugenia Bostwick-Singer, foi baseada na história do escritor infantil estadunidense Robert D. San Souci, que, por sua vez, é a versão adaptada da personagem histórico-lendária Hua Mulan (MULAN, 2020) — cujo nome significa “flor” (Huā) e “magnólia” (Mùlán) —, anteriormente baseada “em uma lenda chinesa do século V e resgatada como canção popular infantil no século VI, período em que a Dinastia Tang governou a China” (MACHADO, 2009, p. 105). A canção folclórica *Balada de Mulan* (ou *Ballad of Mulan*) é transmitida e/ou repassada às gerações do país desde a infância e é uma história chinesa muito popular ao redor do mundo, com inúmeras peças, livros, filmes e monumentos baseados na história de Mulan.

No caso do filme *Moana – um Mar de Aventuras* (2016), dirigido por John Musker e Ron Clements, roteiro de Jared Bush, história de Ron Clements, John Musker, Chris Williams, Don Hall, Pamela Ribon e Aaron Kandell e Jordan Kandell, a heroína é uma personagem inédita, cuja origem não remete à literatura conhecida. Entretanto, a personagem Moana contracenava com o semideus Maui, que é uma das figuras mitológicas dos povos das ilhas da Oceania. Em uma das versões mais difundidas, conta-se que, ao nascer Maui (MAUI, 2020), sua mãe o teria embrulhado em uma de suas mechas de cabelo, pondo-o em seguida ao mar para perecer, porém, o bebê foi salvo pelo Sol, podendo juntar-se novamente a sua mãe. Maui viveu diversas aventuras extravagantes e sobrenaturais que são contadas pela mitologia, como a criação da Nova Zelândia. Os povos Maori acreditam que por causa das transgressões e trapaças de Maui, os seres humanos tenham perdido a imortalidade.

### Mulan: “Talvez tenha que me transformar”

A primeira princesa mítico-lendária refere-se ao filme *Mulan* (1998), cuja protagonista luta pela igualdade de condições entre os gêneros (Figura 1). Mulan é a princesa chinesa que traz a representação dos orientais e nomeia o próprio filme. A história evidencia, como local de fala, mulheres silenciadas e invisibilizadas, que se limitam aos trabalhos domésticos, aos cuidados maternos e à honra a família encontrando “um bom rapaz” (MULAN, 1998) para casar-se. Porém, Mulan trouxe desonra para sua família ao ser reprovada no teste de noiva, no qual as características requeridas eram ser uma



moça “calma, reservada, graciosa, educada, refinada, equilibrada, pontual [...]” (MULAN, 1998), ou seja, características historicamente do gênero feminino.

Em contraposição às dificuldades com a feminilidade que a tradição<sup>6</sup> lhe exigia, Mulan era muito corajosa, valente, destemida, questionadora, porém recorrentemente reprimida a silenciar-se e “dobrar a língua na presença de homens” (MULAN, 1998). Desmotivada e ciente de que “a perfeita esposa jamais vou ser ou perfeita filha”<sup>7</sup> (MULAN, 1998), sabia que para cumprir as imposições sociais “talvez tenha que me transformar” (MULAN, 1998), remetendo seu discurso ao “tornar-se mulher” de BEAUVOIR (2009). Porém, ao notar que seu velho pai havia sido convocado como guerreiro na guerra da China contra os hunos, a jovem transforma-se, sim, mas de um modo inovador: transgride as normas impostas e enfrenta a batalha no lugar de seu pai – mesmo diante do risco de morte. Mulan corta seus cabelos lisos e compridos, disfarça-se de homem com a armadura de seu pai, foge de casa e assume o posto dele no exército, resguardando assim pela vida do idoso; a partir de então, a valente guerreira passa a provar que seu valor vai além das inabilidades apresentadas com a casamenteira.

**FIGURA 1 - Pôster de lançamento do filme *Mulan* (1998)<sup>8</sup>**



**Fonte:** Imagem captada pelas autoras a partir de dispositivos eletrônicos.

A Figura 1 é o primeiro pôster oficial da Walt Disney de lançamento do filme *Mulan* (1998), que, nas cores vermelha e preta, traz a figura de Mulan (também conhecida como Fa Mulan), vestida com sua armadura de guerra e montada em um cavalo selvagem. As cores fortes do pôster revelam a primeira grande mudança de paradigma no perfil das princesas Disney e que os paradigmas rompidos por Mulan foram além do mundo “cor-de-rosa” das demais princesas até então conhecidas: foram necessárias muita coragem, observação perspicaz, criatividade para vencer os inimigos e ousadia para se destacar perante os demais soldados homens.

**6.** “[...] Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”. (HOBSBAWM, RANGER. 1997, p. 12).

**7.** Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Mattlew. Imagem. (MULAN, 1998).

**8.** O lançamento oficial ocorreu em 19 de junho de 1998 nos Estados Unidos e 1º de julho de 1998 no Brasil.

A atitude ousada de Mulan rompe com as tradições, apesar de viver em uma sociedade patriarcal e machista, na qual a importância da mulher resumia-se em “ser um colosso”<sup>9</sup> (MULAN, 1998), aquela “que faz o almoço”<sup>10</sup> (MULAN, 1998) ou ainda aquela silenciada e acrílica “minha garota é demais...com ela eu sou o tal..., mas se ela o cérebro usar vai ser a maior! Não!”<sup>11</sup> (MULAN, 1998). Assim, nos diálogos musicados está implícita a utilidade das mulheres em executar os serviços domésticos e/ou serem mecanismos desvalorizados de reprodução da espécie (FRIEDAN, 1971).

O enredo da história se desenvolve com Mulan aprendendo as mesmas habilidades dos demais soldados do exército, reforçando a ideia de que gênero é uma construção histórico-social. Entretanto, após ser ferida em um combate de guerra, o plano de Mulan é desmascarado e os soldados a expulsam do exército, pois na sociedade “uma mulher [...] nunca será digna de nada!” (MULAN, 1998). Mulan, apesar de sua transgressão às tradições chinesas, teve a vida poupada. Mesmo diante da expulsão, a corajosa jovem, mais uma vez, transgride as normas e auxilia o exército a vencer os hunos. Portanto, é possível perceber que

[...] a mulher tem tanta capacidade, coragem e força quanto o homem, podendo perfeitamente assumir qualquer papel que, por uma ideologia machista somente poderia ser desempenhado por este. A crítica à repressão e diminuição da figura feminina é contundente, sendo Mulan a única princesa deste período que se opõe ao modelo vigente para proteger e honrar seu pai e não por amor a um príncipe. (AGUIAR; BARROS, 2015, p. 10).

O filme finaliza com o reconhecimento do imperador do fardo de Mulan, pois “fugiu de casa... depois fingiu ser um soldado. Enganou o seu oficial comandante. Desonrou o exército chinês, destruiu o palácio... e... salvou a vida de todos” (MULAN, 1998), ou seja, foi preciso que Mulan “salvasse a China” para ser reconhecida como honrosa perante a sociedade; o fardo de Mulan se aproxima da crítica feminista decolonial que problematiza o mecanismo de subjetivação de mulheres, como aquelas que tudo suportam (LUGONES, 2014). Reconhecendo o valor de Mulan como uma heroína e digna de honra, o imperador a presenteia com uma espada, como símbolo de devolução da honra à família. Entretanto, apesar de todo esforço de Mulan, ao retornar para casa e entregar o presente à família, a avó resmungava – como personagem representante das tradições – “Ela traz pra casa uma espada! Deveria ter trazido um homem” (MULAN, 1998), reforçando, mais uma vez, os padrões heteronormativos dentro da tradição familiar chinesa representada no filme. O filme finaliza com a chegada do comandante Li Shang à casa de Mulan, sugerindo que o problema do pretendente estaria resolvido (KESTERING, 2017), apesar de não ter sido o típico “amor à primeira vista” das histórias Disney. Em virtude das inovações apresentadas por Mulan, ao longo do enredo, a caracterizaremos como uma princesa moderna.

### **Moana: “Eu me encontrei... Agora eu sei”**

A segunda princesa mítico-lendária a ser analisada refere-se ao filme, *Moana – um Mar de Aventuras* (2016), que é o filme mais recente das princesas Disney, cuja protagonista

9. Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MATTLEW, Wilder. Alguém pra quem voltar. (MULAN, 1998).

10. Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MATTLEW, Wilder. Alguém pra quem voltar. (MULAN, 1998).

11. Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MATTLEW, Wilder. Alguém pra quem voltar. (MULAN, 1998).

também nomeia o próprio filme. Moana significa “oceano” na língua maori. A história se passa há dois mil anos e gira em torno de uma aventura marítima. A protagonista lança-se aos mares em busca de uma ilha mágica, da qual lhe falava sua avó – aqui como personagem também entendida como representante das tradições familiares.

Moana, uma jovem nativa da Polinésia, de pele bronzeada, nariz largo, cabelos crespos, ondulados, compridos e volumosos. Ademais, é filha do chefe de uma aldeia da Polinésia, destacando-se por ser autônoma e destemida. No filme há o conflito entre o homem patriarcal (representado pelo pai), que reprime o sonho de Moana navegar em alto mar, além dos recifes “Te quero aqui Moana, é o seu destino: ser chefe e governar... É o seu lugar”<sup>12</sup> (MOANA, 2016).

Em sua canção, Moana questiona seus desejos e personalidade, sentindo-se culpada “tento obedecer, não olhar pra trás... Sigo meu dever, não questiono mais... Mas pra onde vou, quando vejo, estou onde eu sempre quis [...] Por que sou assim?”<sup>13</sup> (MOANA, 2016). Esse conflito familiar pode ser compreendido pelo fato de que Moana quer ir além de seguir as normativas de gênero e das tradições, quer ser livre, aventureira e seguir seus sonhos desbravando o mar, porém é reprimida pelo patriarca da família (o pai), mas incentivada pela matriarca da aldeia (a avó). Assim, após a morte da avó, a jovem nativa decide aceitar a missão dos deuses e embarcar em uma viagem pelo oceano, a fim de mudar o destino de seu povo.

Conforme a Figura 2, que é o pôster oficial da Walt Disney de lançamento do filme *Moana – um Mar de Aventuras*, para realizar com êxito sua missão em alto mar, Moana conta com a ajuda do próprio oceano, o remo de sua embarcação<sup>14</sup>, dois animais de estimação (um galo e um porco), o semideus Maui e o seu poderoso anzol. Ela usa vestuário típico da sua comunidade, pés nos chãos e, em seu colar, carrega o coração de Te Fiti, que lhe fora entregue pelo próprio oceano. O semideus Maui é alto, forte, robusto e possui a história das suas aventuras tatuadas em seu corpo; ele muitas vezes apresenta-se como um típico sabichão machista, que ironiza os papéis de gênero “Você não devia estar na aldeia cuidando dos bebês?” (MOANA, 2016), e até mesmo brinca com o estereótipo das princesas Disney “Se está de vestido e tem um bichinho de estimação... Você é uma princesa!” (MOANA, 2016).

Moana, ao longo do filme vai se empoderando da importância de seu lugar “Não sou princesa, eu sou a filha do chefe” (MOANA, 2016), “Eu me encontrei... Agora eu sei” (MOANA, 2016), “Eu sou Moana de Motunui. A bordo do meu barco, navegarei por todo o mar e restaurarei o coração de Te Fiti” (MOANA, 2016), e, deste modo, Moana rejeita o estereótipo de princesa, então enfrenta os monstros do mar e cumpre sua missão de libertar a ilha e seu povoado da maldição. Ao final do filme, ao retornar à aldeia, Moana ainda tenta se explicar ao pai e à mãe por ter desobedecido suas ordens, porém eles reconhecem o seu valor dizendo “Essa é você” (MOANA, 2016) e coroam-na como chefe da tribo.

**12.** Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MANCINA, Mark; MIRANDA, Lin-Manuel; FOA'I, Operataia. Seu lugar. (MOANA, 2016).

**13.** Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MANCINA, Mark; MIRANDA, Lin-Manuel; FOA'I, Operataia. Saber quem sou (MOANA, 2016).

**14.** A embarcação de Moana é uma espécie de canoa à vela, também conhecida como pirogue, piragua ou piraga.



**FIGURA 2 - Pôster de lançamento do filme *Moana – um mar de aventuras* (2016)<sup>15</sup>**

**Fonte:** Imagem captada pelas autoras a partir de dispositivos eletrônicos.

Outro fato importante observado é que Moana não apresenta relacionamento amoroso ao longo do filme, de modo que “[...] não há príncipe encantado ou princesas em perigo, e nenhuma menção ao amor verdadeiro é realizada. A ligação familiar especial não é exclusiva do pai, a avó é quem tem maior influência sobre a heroína [...]” (KESTERING, 2017, p. 143). Ou seja, a jovem aventureira busca uma representação mais igualitária das relações sociais de cada gênero, assim como livrar-se das concepções opressoras e desconstruir o idealismo de que a mulher é frágil ou precisa de um homem para protegê-la (ELEUTÉRIO, 2017). Em virtude das características aqui relacionadas denominaremos Moana como uma antiprincesa.

### **Princesas dos contos de fadas: traços de contemporaneidade**

Atualmente, há muitas novas versões dos contos de fadas, nas quais a estrutura é semelhante (estabilidade, ruptura, confronto e desfecho) e a função das personagens (príncipe/princesa), mas o/a herói/heroína, que ocupam essas funções na narrativa moderna são totalmente diferentes dos contos tradicionais. Assim, ao longo da história, é possível perceber que os contos de fadas foram sendo transformados, abarcando valores da sociedade contemporânea e ressurgindo em releituras literárias ou sendo adaptados à linguagem do cinema, do teatro, das séries televisivas e até mesmo dos jogos interativos. Um exemplo notável dessa mudança refere-se às relações sociais da mulher: antes as protagonistas eram lindas princesas que esperavam seus príncipes encantados as salvarem dos perigos vivenciados para viverem felizes para sempre.

Entretanto, as princesas remanescentes dos filmes Disney não são passivas; algumas são atrapalhadas (como Rapunzel) ou aventureiras (como Moana), mas todas elas indo atrás de outras perspectivas e geralmente com um enredo não atrelado à figura do príncipe encantado. Nesse contexto, as princesas Tiana e Merida, respectivamente as princesas intermediárias do *corpus* documental escolhido, são originárias dessa atualização de contos de fadas, pois foram adaptadas ao universo fílmico da Disney na categoria de

**15.** O lançamento oficial ocorreu em 23 de novembro de 2016 nos Estados Unidos e 5 de janeiro de 2017 no Brasil.

filmes de animação; ambas as personagens se caracterizam como princesas determinadas e/ou corajosas.

A animação *A Princesa e o Sapo* (2009), dirigida por Ron Clements e John Musker, roteiro de Ron Clements, John Musker e Rob Edwards, foi parcialmente baseada no romance “O Príncipe Sapo”, de Ed Baker, que, por sua vez, foi inspirado no conto de fadas, de mesmo nome, dos Irmãos Grimm. Na versão literária escrita pela romancista infantil americana E. D. Baker, a princesa ao beijar o sapo este se transforma em príncipe, enquanto que, na versão adaptada da Disney, após o beijo, a princesa se transforma em rã para que em posição de igualdade (sapo e rã) possam viver aventuras animadas pela cidade de Nova Orleans.

No caso do filme *Valente* (2012), dirigido por Mark Andrews e Brenda Chapman, roteiro de Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman e Irene Mecchi, a animação é protagonizada por uma personagem inédita, em um conto de fadas contemporâneo, criado pela produtora Walt Disney Pictures em parceria com a Pixar, cuja história original foi escrita pela diretora Brenda Chapman. É caracterizado por ser a primeira animação da Pixar protagonizada por uma mulher e foi digno do Oscar de melhor filme de animação de 2013. A história se passa entre o século X e XI, onde se tem data da última aparição de ursos na Escócia. *Valente* (2012) fala sobre a luta da adolescente Merida para se encontrar, já que está destinada a viver em um castelo cerceada por regras e normativas.

### **Tiana: “Estou quase lá... Quase lá”**

A princesa Tiana, primeira (e única) princesa negra afro-americana da Disney, do filme *A Princesa e o Sapo* (2009), é uma resposta à crítica feminista referente à normativa branca das princesas Disney, a qual dá início à fase das princesas contemporâneas (AGUIAR; BARROS, 2015). Assim, além da inovadora questão de raça, o filme também aborda a questão de classe: Tiana é uma jovem de classe baixa, que trabalha muito para conquistar seu sonho de abrir o próprio restaurante na cidade de Nova Orleans<sup>16</sup>, centro cultural da cultura negra, localizada no Mississipi, nos Estados Unidos. Este também era o sonho do seu falecido pai, que sempre a ensinou que “com muito trabalho... você vai poder ser o que quiser” (A PRINCESA..., 2009) e desta maneira, o maior sonho da jovem era de realizar a expectativa do pai, ou seja, abrir seu próprio restaurante. A mãe de Tiana, por sua vez, tinha outros planos para a filha e a incentivava a reproduzir as relações sociais de gênero historicamente esperado para uma mulher “conheça seu príncipe encantando, dance com ele e sejam sempre felizes [...]. Quero netinhos para cuidar!” (A PRINCESA..., 2009). Tiana, por sua vez só pensava em trabalhar e realizar seu sonho; “Estou quase lá... Quase lá”<sup>17</sup> (A PRINCESA..., 2009).

A Figura 3, que é o pôster oficial da Walt Disney de lançamento do filme *A Princesa e o Sapo*, traz no seu entorno todos os personagens que compõem a história: James e Eudora (pais de Tiana), Mama Odie (sacerdotisa de vodu), Dr. Facilier (feiticeiro), Charlotte e Eli La Bouff (amiga de Tiana e o “paizão” de Charlotte) e alguns seres animados como a cachorra Stella, a cobra Jujú, o jacaré Louis e o vagalume Ray. A ilustração central

<sup>16</sup>. Nova Orleans foi uma das cidades reconhecidas pela posse escrava, assim como pelos movimentos de resistência à igualdade racial entre negros/as e brancos/as (SCOTT, 2013).

<sup>17</sup>. Diálogo musicado retirado da trilha sonora: NEWMAN, Randy. Quase lá. (A PRINCESA..., 2009).

é composta de Tiana e o príncipe-sapo Naveen, que ocasionalmente se encontraram no baile, em cuja cena ele havia se transformado em um sapo falante e ela estava usando um vestido de princesa da sua amiga Charlotte. Naveen explicou à Tiana, que a solução para resolver seu problema e voltar a sua forma humana era beijá-lo e prometeu-lhe uma recompensa. Diante da situação inusitada, Tiana se dispõe a ajudar Naveen para ganhar sua recompensa e voltar ao trabalho, e então beija o sapo; mas, em controvérsia ao esperado, acaba transformando-se em uma rã. A partir de então, o desafio passa a ser que os dois juntos encontrem a sacerdotisa de vodu Mama Odie para desfazer o encantamento.

**FIGURA 3 - Pôster de lançamento do filme *A Princesa e Sapo* (2009)<sup>18</sup>**

**Fonte:** Imagem captada pelas autoras a partir de dispositivos eletrônicos.



Durante a jornada por algo que desfaça a magia que os transformou em anfíbios, Naveen e Tiana descobrem que são muito diferentes como humanos e discordam entre si em seus diálogos, especialmente nas questões de gênero e classe. O príncipe Naveen, por exemplo, vê as mulheres como objeto de diversão “quando eu me recuperar vou querer o que é normal.... Cair na farra sem parar... Não soa nada mal... Uma ruiva a minha esquerda... E à direita uma morena... E loiras pra segurar a vela”<sup>19</sup> (A PRINCESA..., 2009). Tiana, por sua vez, chama o príncipe falido para a realidade “Você é inútil, preguiçoso e muito abusado [...]. A fresca aqui trabalhou em dois empregos a vida toda. Enquanto você comia com talheres de prata e se engraçava com as criadas na sua torre” (A PRINCESA..., 2009). Nesse sentido, é observado que

Naveen foge à regra da representação de príncipes dos filmes da Disney, já que, até então, nenhum outro príncipe fora retratado desta maneira. Além de ser negro e *bon vivant*, esse personagem não é o “solucionador de problemas” e nem demonstra disposição para salvar a protagonista das adversidades que ela enfrenta. Ao contrário, em *A Princesa e o Sapo* (2009), o príncipe negro ocupa um papel de “causador de problemas”, de “anti-herói” e de “boa vida charlatão”. [...] Consideramos que a cena descrita do filme *A Princesa e o Sapo* (2009) pode apresentar a conotação de que, ao contrário dos príncipes brancos, os negros não são confiáveis. (BALISCEI; CALSA; STEIN, 2017, p. 152-153).

**18.** O lançamento oficial ocorreu em 25 de novembro de 2009 nos Estados Unidos e 11 de dezembro de 2009 no Brasil.

**19.** Diálogo musicado retirado da trilha sonora: NEWMAN, Randy. Quando formos humanos. (A PRINCESA..., 2009).



No final da trama, depois de superarem desafios e muito aprenderem juntos, os dois apaixonam-se. Ao final, Tiana e Naveen se casam; após um beijo verdadeiramente apaixonado entre o sapo Naveen e a rã Tiana, os dois transformam-se novamente em humanos, e, juntos, realizam o sonho de Tiana de abrir seu próprio restaurante. O filme representa uma tentativa frustrada e muito criticada da Disney de produzir um filme que se aproximasse dos discursos igualitários e interseccionais de classe-gênero-raça, porém “ao final do filme, Tiana e Naveen encontram o seu ‘felizes para sempre’ no trabalho com o restaurante, servindo as pessoas brancas – o que parece confirmar e reforçar os estereótipos de servidão para negros e negras e de deleite e consumo para brancos e brancas” (BALISCEI; CALSA; STEIN, 2017, p. 159).

Deste modo, essa foi uma tentativa frustrada de final feliz entre Tiana e Naveen, na qual a Disney reforça concepções racistas de que empreender para servir os brancos é uma das poucas possibilidades que um casal negro pode conquistar. Entretanto, apesar das contradições já destacadas, ao longo deste artigo denominaremos Tiana como uma princesa moderna em virtude das inovações apresentadas no rol da franquia Disney Princesa, tais como não passividade em esperar e/ou aceitar seu príncipe encantado, entusiasmo em empreender seu próprio negócio e motivação para conseguir sua ascensão social.

### **Merida: “Valente sempre serei, vou correr, vou voar e o céu eu vou tocar”**

Merida é a princesa escocesa protagonista do filme analisado, *Valente* (2012). Merida é uma princesa dos cabelos ruivos, compridos e de cachos rebeldes, além de muito desafiadora, aventureira, habilidosa com cavalos e exímia arqueira. Ela observa a desigualdade de gênero que sofre e compara-se com os irmãos, que “podem fazer qualquer coisa... Eu não posso fazer nada! Eu sou a princesa! Eu sou o exemplo! Tenho deveres, responsabilidades, expectativas...” (VALENTE, 2012).

A mãe, por sua vez, a rainha Elionor, é uma mulher ativa e perseverante em cumprir rigorosamente a função de ensinar à filha sobre feminilidade e como se comportar como “uma dama” (VALENTE, 2012): “uma princesa nunca levanta a voz”; “deve mostrar conhecimento sobre seu reino”; “ela não faz desenhos”; “não coloca suas armas sobre as mesas”; “uma princesa não ri assim”; “não enche muito a boca”; “deve cedo levantar”; “deve ter compaixão”; é paciente, cautelosa, asseada” e “acima de tudo uma princesa busca perfeição”. Assim, nas falas analisadas são observadas que estereótipos de gênero são apresentados ao longo do enredo. Porém, a grande inovação do filme é a crítica ao modelo de princesa tradicional e aos estereótipos de gênero, o que se revela no próprio título do filme “Valente”, característica que historicamente é associada ao masculino, porém, nesse caso, refere-se a uma princesa.

Merida é uma donzela rebelde, que aprecia mesmo são os momentos em que não precisa comportar-se como uma princesa. Gosta de divertir-se com seu arco e flecha, cavalgar, escalar montanhas e cantar: “Valente sempre serei, vou correr, vou voar e o céu eu vou tocar”<sup>20</sup> (VALENTE, 2012). A jovem luta pelas rédeas do seu próprio destino e por ser livre para escrever sua própria história. Questiona a mãe sobre as tradições e a obrigatoriedade de aceitar um casamento arranjado com o primogênito de

**20.** Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MANDEL, Alex. O céu eu vou tocar. (VALENTE, 2012).

um dos clãs vizinhos: “já me perguntou o que eu quero?” (VALENTE, 2012). Ainda rompe os paradigmas de princesa indefesa, quando a partir de um discurso icônico, desafia: “pela minha própria mão, eu vou lutar!” (VALENTE, 2012); e como agenciamento solta seus cabelos encaracolados e esvoaçantes, rasga seu vestido real e revela que possuir habilidades com arco e flecha é muito superior às de seus pretendentes.

A Figura 4 mostra o pôster oficial da Walt Disney de lançamento do filme Valente (2012). Merida está em um cenário em que as cores frias em tons de azul prevalecem, com exceção dos cabelos volumosos, ruivos e em destaque. A princesa ainda aparece com seu arco e flecha nas mãos, simbolizando a luta por seus ideais. As luzes flutuantes iluminam o caminho da garota que deseja mudar seu próprio destino, e o problema do filme é solucionar o relacionamento entre mãe e filha, demonstrando a alteridade e sororidade entre as mulheres do enredo.

**FIGURA 4 - Pôster de lançamento do filme Valente (2012)<sup>21</sup>**



**Fonte:** Imagens captadas pelas autoras.

Nesse ensejo, Merida não aceita as tradições (sociais e/ou familiares), consegue libertar-se do casamento imposto e alcança a liberdade que tanto almeja. Além disso, há a inovação de Merida não ter um relacionamento amoroso ao longo do filme. Ainda, contrapondo ao típico padrão dos filmes hollywoodianos, é a heroína quem encerra a produção cinematográfica, cavalcando sozinha e lançando-se ao horizonte (LOURO, 2008a). Merida, com a mensagem final “[...] nosso destino vive dentro de nós... você só precisa ser valente o bastante para vê-lo” (VALENTE, 2012); em virtude de todo esse desprendimento e heroísmo de Merida, a denominaremos ao longo deste artigo como uma antiprincesa, que luta por seu destino e por múltiplas possibilidades.

Portanto, nos filmes das princesas remanescentes há a busca pela desconstrução da diferença entre os gêneros e a resignificação identitária da figura feminina: destemidas, determinadas, audaciosas e sem a obrigatoriedade de atrelar o final feliz da história com um casamento heteronormativo (AGUIAR; BARROS, 2015). Deste modo, sendo os filmes das princesas Disney uma representação social dos anseios da mulher e sua época (DE

**21.** O lançamento oficial ocorreu em 22 de junho de 2012 nos Estados Unidos e 20 de julho de 2012 no Brasil.

LAURETIS, 1994), observa-se que as princesas remanescentes desses filmes apresentavam pautas mais aproximadas da mulher contemporânea independente e feminista.

### **Uma nova representação feminina: o remanescente (des)princesamento**

O princesamento dos filmes é baseado no patriarcado, no machismo, no amor romântico, na construção de estereótipos e de crenças limitantes em relação a padrões de beleza e à fragilidade feminina. O ser princesa remete à ideia de uma mulher com comportamentos meigos, delicados, silenciados e acrílicos, visto que sempre seus desejos geralmente são agraciados por príncipes encantados e/ou fadas madrinhas.

MOSCOVICI (2003, p. 41) nos alerta que as representações “não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem [...]”. Desta forma, se os estereótipos de princesas são construções sociais criadas a partir de representações dessas princesas, essas representações também podem ser reconstruídas. E, a partir desse entendimento, observamos que há nos filmes da Disney uma preocupação com uma nova representação feminina, com desconstrução do modelo binário, do mito da fragilidade feminina, e a ideia de que a princesa tem a função de esperar um príncipe encantado (ALVES; OLIVEIRA, 2017).

No Brasil, a cultura do princesamento ocasionou na fundação de uma franquia de Escola de Princesas<sup>22</sup>, que, desde 2013, oferece cursos de etiqueta e feminilidade, além de promover eventos para que meninas de tenra idade - em seus volumosos vestidos e carruagens - possam se sentir como verdadeiras princesas. Nas palavras de SMYL e SANTOS (2017, p. 3), a referida Escola de Princesas tem como “[...] proposta de ensinar um conjunto de valores que reforçam a formação das meninas para o casamento tradicional, como a valorização da aparência, além de práticas associadas ao espaço doméstico, de submissão corporal e de atitudes classificadas como femininas [...]”.

Em controvérsia ao princesamento, em 2012, surgiu na Espanha o termo desprincesamento, que repercutiu em um movimento de contracultura e emancipação feminista no Chile, desenvolvido pelo Escritório de Proteção aos Direitos da Infância (OPD) como um ato de resistência à colonialidade de gênero (SMYL; SANTOS, 2017). Em linhas gerais, o desprincesamento refere-se à desconstrução dos papéis hierarquizados de homens como heróis e mulheres como princesas submissas, as quais moram em seus castelos, com seus vestidos glamorosos e suas coroas.

Deste modo, o desprincesamento é uma contestação à princesa hegemônica, cuja representação indica como a mulher deve ser (jovem, alta e magra), vestir-se (vestidos glamorosos, coroas, joias, acessórios e sapatos de salto alto), comportar-se (passiva, paciente e submissa), interessar-se (serviços domésticos e filhos/as) e desejar (morar em um castelo e um príncipe). Desprincesar é desvencilhar de imposições sociais, ressignificar papéis de gênero e educar as meninas a serem mais autônomas tanto física

**22.** A franquia brasileira Escola de Princesas, fundada em Uberlândia, MG, cujo público-alvo são “meninas que sonham tornar-se princesas”, promove eventos e festas com a temática princesas, além de promover cursos que incluem conteúdos sobre: identidade, relacionamentos, etiqueta, estética, castelo/casa e como transformar-se em rainha/matrimônio (FREITAS, 2016).



quanto financeiramente. É a valorização de novos modelos de feminilidade como forma de recusa a um modelo ou padrão hegemônico e universal de ser mulher

Assim, o desprincesamento traz em seu cerne a desconstrução da cultura educacional patriarcal e crenças limitantes de vinculação do gênero feminino à cor rosa, por exemplo, ou que certos brinquedos como bolas, espadas, miniaturas de animais selvagens, carrinhos, aeronaves, embarcações e heróis com superpoderes devem ser evitados em detrimento de brincadeiras que envolvam a estética, a maternagem e o cuidado doméstico (tais como maquiagens, casinhas, enxovais e bonecas com suas respectivas trocas de roupas, penteadeiras, mamadeiras, banheirinhas, panelinhas para cozer e servir a comidinha, entre outros acessórios).

A desconstrução de estereótipos, de relações binárias e o “desprincesar” passa por reflexões sobre o que compõe o imaginário de uma princesa, visto que, atualmente, embora encontremos novas histórias (literárias e fílmicas) que busquem quebrar os estereótipos das princesas, as concepções tradicionais ainda têm espaço garantido. Segundo XAVIER FILHA (2011), a partir dos dados coletados em uma pesquisa-ação<sup>23</sup>, a representação de princesa idealizada é branca, loira, magra, alta, com cintura fina, cabelo comprido (liso ou levemente cacheado), usa vestido compridos, é feliz, vaidosa, bonita (ou linda), simpática, legal e alegre; adora animais e gostaria de ter um príncipe encantado. Deste modo, observou-se que representações ligadas ao que, em termos hegemônicos, é considerado ideal de feminilidade na sociedade, ainda são majoritárias; ainda como atividade final, foi construído coletivamente com o grupo pesquisado uma personagem sul-mato-grossense, denominada de “A princesa pantaneira”, que se diferencia da imagem idealizada da princesa convencional.

Esse notável caso de reflexão sobre o imaginário infantil da figura das princesas compõe, juntamente com outros, tentativas de desconstrução de estereótipos femininos a partir de uma educação reflexiva e emancipatória de desconstrução de conceitos tradicionais arraigados e surgimento de princesas modernas a antiprincesas, ou seja, aquelas que “[...] ousam ser livres para desafiar essas concepções opressoras, assim como os anti-heróis desafiam as concepções de que virilidade masculina, significa força e opressão sobre as mulheres [...]” (ELEUTÉRIO, 2017, p. 9). Portanto, discorreremos sobre características que contribuíram para que pudéssemos denominar algumas das princesas remanescentes, corpus documental deste artigo, como princesas modernas e antiprincesas, introduzindo com análise sobre o vestuário:

As vestimentas das princesas também corroboram esse lugar da beleza em relação ao padrão estético, já que são representadas com vestidos deslumbrantes, o que inclusive torna-se fator preponderante para serem consideradas princesas [...] as vestimentas, juntamente com outros fatores relativos ao corpo, integram um conjunto expressivo de elementos que contribuem para compor um ideal de beleza das princesas, marcando inclusive sua feminilidade. (PONTES, 2018, p. 85).

Conforme exposto, o vestido clássico é uma das principais marcas ocidentais de feminilidade da princesa. Em nossa sociedade, tradicionalmente, os clássicos trajes de princesas remetem à ideia de vestidos longos, com saias volumosas, cintura bem marcada

**23.** A pesquisa-ação ocorreu de agosto a dezembro de 2010, em uma escola pública em Campo Grande, MS, com 48 alunos/as (entre crianças, pré-adolescentes e adolescentes) em idades médias entre 10 e 15 anos de idade (a maioria, entre 10 e 12 anos).

e mangas bufantes (ou longas), geralmente associados a noivas e/ou debutantes. Porém, nos filmes analisados há algumas peculiaridades (Figura 5).

**FIGURA 5 – Mosaico: princesas remanescentes**



**Fonte:** Frames dos filmes feitos pelas autoras. Acima à esquerda *Mulan* (1998) e à direita *A Princesa e o Sapo* (2009); abaixo à esquerda *Valente* (2012) e à direita *Moana - um Mar de Aventuras* (2016).

Conforme a Figura 5, três princesas remanescentes dos filmes não estão representadas com vestidos tradicionais, com exceção de Merida, do filme *Valente* (2012). Visto que Merida representa a sociedade medieval escocesa, por volta dos séculos X e XI, seria um erro histórico e anacrônico representá-la com outro tipo de traje, mesmo porque todo (e qualquer) vestuário tem relação direta com a época, o local e a cultura de uma determinada região. Assim, Merida é representada com um vestido longo e verde, de mangas longas, saia sem muito volume, e detalhes dourados; o que mais chama atenção no vestido da antiprincesa é que é colado ao corpo, como uma ferramenta de contenção dos movimentos espontâneos e voluntários da mulher, disciplinando-a (FOUCAULT, 1987). Porém, no sentido de aproximar a personagem ao público contemporâneo e romper com o poder disciplinar que o vestido representava, a ousada antiprincesa afirma “Ai, que vestido inútil!” (VALENTE, 2012) e força-o com movimentos bruscos, chegando a abrir-lhe as costuras nas costas e abaixo das axilas, como tentativa de libertar-se da repressão à que estava sujeita e desconstruir o estereótipo de princesa Disney disseminado ao longo dos anos. Além do referido vestido, no filme *Merida* também aparece com um vestido em modelo bem aproximado e verde-escuro.

Assim, a inovação do estereótipo de princesa fílmica Disney está em introduzir a diversidade cultural de princesas (indígena, chinesa e afro-americana), além do contexto eurocêntrico e associá-las à franquia. Portanto, nessa interculturalidade (GIROUX, 2001),

na Figura 5, a princesa moderna Mulan traça um vestido do combate (em tonalidades de azul, branco, com saia e mangas longas e detalhe com uma fita vermelha), cuja história se passa no período imperial da China, entre os séculos III e IV, quando efetivamente ocorreram guerras da China contra os hunos. Mulan também apareceu no filme com um pijama despojado (short e blusinha), um vestido de camponesa e um vestido de noiva (ambos aos moldes chineses), e, claro, a icônica armadura de soldado de seu pai. Em relação à antiprincesa Moana, a história se passa há cerca de dois mil anos, em uma ilha oceânica e fictícia da Polinésia antiga, denominada Motunui e usava um *top* na cor magenta, com detalhes em búzios e uma saia bege toda trançada com uma faixa na cor magenta também, além de estar sempre descalça e com cabelos soltos. Além desses figurinos, Moana na infância aparece com uma tanga nativa, e, no final do filme, usa uma coroa de flores e trajes com penas em tons vermelhos, representando seu amadurecimento e quebra de padrões. Desta forma, a vestimenta de Moana é tanto uma representação à época que a história se passa e aos povos indígenas, quanto um rompimento com os vestidos bufantes e glamorosos padrões.

No caso de Tiana, a história ocorre em Nova Orleans (EUA), em 1920. Ao longo do enredo, a princesa moderna utiliza variadas trocas de roupa, possivelmente em virtude de ser filha de uma renomada costureira. Assim, além do figurino apresentado na cena da Figura 5 - um vestido de comprimento abaixo do joelho e na cor amarela sobre uma camiseta branca, que é seu uniforme no “*Duke’s Cafe*”, associado com casaco verde-escuro combinando com o chapéu - Tiana veste outros modelos de roupa, dentre os quais se destacam: vestido azul com avental e com tiara de garçoneiro, que é seu uniforme no outro trabalho, uma fantasia renascentista no baile de máscaras, um vestido clássico de princesa (azul com luvas, tiara e colar) emprestados pela amiga Charlotte, um vestido branco sem mangas com alças de ouro com um xale de pele, um suéter em tons esverdeados e um vestido *off white*, que utilizou no casamento, com uma tiara verde, uma flor no ombro, luvas e véu. Porém, o vestido icônico de Tiana, o qual é destacado na franquia Disney Princesa, é um volumoso traje de lírio, sem mangas, verde cintilante, com véu amarelo-claro, luvas de ópera verde-claras, sapatos verdes e, como acessórios, colar, brincos e uma tiara de lírio.

Conforme dito anteriormente, a inovação no figurino das princesas é uma estratégia de aproximação das personagens ao público espectador, com a introdução de símbolos nacionais, étnicos e grupais, mas no caso de Tiana, apesar da diversidade no figurino apresentada, o que mais se sobressai na análise é que suas vestes são geralmente inferiores às de sua amiga Charlotte – abastada, loira e olhos azuis -, o que faz identificarmos uma desigualdade étnico-social entre elas, e, a partir do princípio de separação/rejeição de Foucault (1996), atrelarmos como regime de verdade que a jovem pobre e negra, mesmo que se esforce sempre estaria em posição desprivilegiada em relação às mulheres brancas e ricas, assim como um universo “[...] colonial em sua produção de diferenças raciais” (GIROUX, 2013, p. 136), ou ainda que “felicidade é sinônimo de viver num bairro rico com uma família de classe média, branca e intacta [...]” (GIROUX, 1999, p. 52). Além disso, a protagonista passou quase dois terços do filme em forma de mãe, o que também pode ser visto como uma forma de invisibilizar a representação negra.

Ainda, conforme Figura 5, é possível observar a vinculação de um objeto de defesa ou (de valor) à subjetividade de cada uma das princesas remanescentes: identificamos que o



objeto de Tiana é um caldeirão, o de Mulan é uma espada; de Tiana, um caldeirão; de Merida, um arco e flecha; e de Moana, um remo. É interessante notar que tradicionalmente alguns objetos são ligados ao gênero feminino (caldeirão<sup>24</sup>) enquanto outros ao gênero masculino (arco e flecha, espada e remo). Deste modo, dentre os quatro objetos de defesa (ou de valor) o caldeirão se difere dos demais no sentido que é usado por Tiana para literalmente cozinhar (aqui entendido como trabalhar) - em conformidade com as palavras de seu pai James “a comida reúne pessoas de todas as classes sociais” (A PRINCESA..., 2009). Baseado em Foucault (1996), essa seria o regime de verdade capitalista e neoliberalista da Disney usado para instruir garotas pobres e negras encararem a vida: precisam usar de esforço pessoal e muito trabalho como ferramentas de defesa para vencerem as dificuldades da vida (seja de classe, raça ou gênero). Porém, diferentemente do caldeirão da princesa negra (entendido como símbolo patriarcal de trabalho doméstico feminino), tanto a espada como o arco e flecha são realmente armas de defesa pessoal, enquanto que no caso do remo de Moana, ela o manipula tanto como instrumento de auxílio na navegação, quanto o transforma em um objeto de defesa pessoal, manipulando-o como um taco de beisebol.

Também, é observado que todos os objetos de defesa têm ligação com a figura patriarcal da família: a espada era do pai de Mulan; o caldeirão foi herdado do pai de Tiana; o arco e flecha foi dado a Merida pelo seu pai ainda em sua infância; e o remo pertencia aos chefes ancestrais da aldeia de Moana. Deste modo, observamos que os objetos de defesa (e valor) das jovens têm conexão com o masculino, como aquele que é forte, ágil, estrategista e tem o dever de defesa, o que é expresso na letra da canção do filme Mulan (1998) “armar e combater [...] Homem ser! Seremos rápidos como um rio... Homem ser! Com força igual a de um tufão”<sup>25</sup>; essa ideia é corroborada pela rainha Elionor – a mãe de Merida do filme Valente (2012): “uma princesa nem deve possuir armas na minha opinião”. E referidos pensamentos patriarcais reproduzidos nos filmes animados - de que os homens são os heróis que protegem e defendem a sociedade com suas armas -, paulatinamente, estão sendo desconstruídos de modo que, apesar de Tiana ainda ser uma princesa com tendência às práticas culinárias, as demais três princesas (Mulan, Merida e Moana) vêm rompendo com o modelo binário, pois são destemidas, aventuram-se, cavalgam/navegam, escalam montanhas, lutam, utilizam armas de defesa pessoal (arco e flecha, remo ou espada) e defendem a si mesmas a partir do autoconhecimento e empoderamento feminino.

Visto que “não se resiste sozinha à colonialidade do gênero” (LUGONES, 2014), o empoderamento feminino é um ato político e coletivo. Assim, as protagonistas Mulan, Tiana, Merida e Moana representam esse empoderamento da figura da princesa, pois não foram princesas passivas ou que ficaram à espera de seus príncipes encantados ou conquistas não dependeram de pais, maridos, irmãos ou qualquer outro homem.... Ao contrário, demonstraram-se heroínas que lutam, guerreiam e salvam a vida dos homens ao seu redor, ensinando-lhes habilidades (Tiana ensina práticas culinárias, tais como cortar um cogumelo), valores (Mulan desconstrói estereótipos e ensina honrar mulheres guerreiras, Moana ensina respeitar a natureza e desculpar-se com a deusa Te Fiti...) e até direitos (Merida luta pelo direito de homens e mulheres serem livres para escreverem sua própria história e não seguirem de forma acrítica as tradições).

**24.** O exemplo de Tiana de defender-se com uma “panela” é reiterado pela princesa Rapunzel do filme Enrolados (2010), que utiliza uma frigideira.

**25.** Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Matthew. Homem ser. (MULAN, 1998).

Assim, as princesas remanescentes vêm transformando suas histórias, agenciando, mobilizando os que estavam ao seu lado em prol de seus sonhos, inovando nos vestuários, valorizando a diversidade étnica e portando objetos como suas “armas” de defesa (ou de valor).

## Concluindo

Como visto, há uma tendência de que a imagem das mulheres seja dissociada de aspectos como beleza e fragilidade feminina. Porém, muitas vezes, é observado um jogo dicotômico entre os gêneros, que excedem a perspectiva biologizante, de modo que alguns conceitos patriarcais arcaicos não sejam mais reproduzidos, em detrimento de outras ideias, que não são totalmente abandonadas, mas, também, novas visões do mundo feminista sutilmente passam a ser incorporadas aos filmes da Disney.

Portanto, fundamentados pela análise histórica feminista de gênero e a partir dos filmes animados de princesas é possível propormos debates críticos e reflexivos a partir dessas mídias para que possamos desconstruir o mito da beleza e da fragilidade feminina, assim como relações binárias de poder, em prol de uma educação libertadora e emancipatória às mulheres. Entendemos que os filmes são produtos culturais e comerciais de um sistema capitalista, ávido por lucros, e, portanto, não devem ser consumidos como inocentes desenhos de animação, mas, sim, como artefatos culturais repletos de conceitos patriarcais, burgueses e decoloniais enraizados nessas mídias.

Acredita-se que seja importante que o uso desses filmes seja problematizado na escola (e além da escola), não no sentido de banir seus usos, mas sim de instigar os educadores, os pais/as mães e toda a clientela escolar sobre a necessidade de romper com práticas de princesamento infantil e a necessidade do “desprincesar” a educação de meninas e mulheres, garantindo-lhes direitos fundamentais (como liberdade de escolha sobre modos de ser, vestir-se e comportar-se) em prol a uma verdadeira educação emancipatória. Afinal nossas escolhas teóricas se pautam em autorias da liberdade e se queremos mudar algo então que se enxergue quem somos. Afinal o espelho que se põe a frente é libertador para criar outras relações de historicidade e subjetividades, sobretudo para as opressões múltiplas experienciadas pelo feminino.

## Referências Bibliográficas

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil**: gostosuras e bobices. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2006.

AGUIAR, Eveline Lima de Castro; BARROS, Marina Kataoka Barros. A representação feminina nos contos de fadas das animações de Walt Disney: a resignificação do papel social da mulher. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 17., 2015, Natal. **Anais** [...]. Natal: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. p. 1-15. Disponível em: <portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1959-1.pdf>. Acesso em: 6 maio 2020.

ALVES, Caroline Francielle; OLIVEIRA, Maria Regina de Lima G. Não me chama de princesa: o mito da fragilidade feminina e o desprincesamento em *As meninas super poderosas*. In: SEJA - d), 2., 2017, Goiânia. **Resumos** [...]. Goiânia: UEG, 2017. v. 2, p. 36-49. Tema: Gênero e sexualidade no audiovisual. Disponível em: <anais.ueg.br/index.php/seja/article/view/10704>. Acesso em: 28 set. 2021.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; STEIN, Vinícius. Tiana, a primeira princesa negra da Disney: olhares analíticos construídos junto à cultura visual. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 137-162, jul./dez. 2017. Disponível em: <revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/44123/24779>. Acesso em 13 jul. 2020.

BAYARD, Jean-Pierre. **História das lendas**. Tradução de Jeanne Marillier. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores, [s.d.]. Fonte digital. Disponível em: <ebooksbrasil.org/eLibris/lendas.html>. Acesso em: 3 out. 2020.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro : Bertrand do Brasil, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COSTA, Isabel Alves; BAGANHA, Filipa. **Lutar para dar um sentido à vida: os contos de fadas na educação de infância**. Lisboa: Portugal, Edições Asa, 1989.

DE LAURETIS, Tereza. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

ELEUTÉRIO, Rosângela Fernandes. Antiprincesas e anti-heróis: a literatura infanto-juvenil e a desconstrução de estereótipos de gênero. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 19, n. 24, p. 1-14, mar. 2017. Disponível em: <periodicos.utfpr.edu.br/rl>. Acesso em: 2 nov. 2020.

EPSTEIN, Jason. **O negócio do livro: passado, presente e futuro do mercado editorial**. Rio de Janeiro: Record, 2002. 170 p.

FREITAS, Hyndara. Escola de Princesas ensina etiqueta, culinária e organização de casa a meninas de 4 anos. **Estadão [online]**, São Paulo, 12 out., 2016. Disponível em: <emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,escola-de-princesas-ensina-etiqueta-culinaria-e-organizacao-de-casa-a-meninas-de-4-a-15-anos,10000081544#:~:text=L%C3%A11%2C%20o%20curso%20tradicional%20de,e%20como%20organizar%20a%20casa>. Acesso em: 16 mai. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969. 243 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes 1987.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weisseberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GIROUX, Henry. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (orgs.). **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 49-79.



- HOBSBAWM, Eric J., Introdução: A invenção das tradições. In.: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-12.
- KESTERING, Virginia Therezinha. **Da princesa em perigo ao príncipe descartado**: o amor romântico nos filmes de princesa da Disney. 2017. 162 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 5 abr. 2021.
- MACHADO, Carla Silva. “Mulan”: da canção chinesa à produção da Disney: possíveis discursos sobre gênero e identidade. In: XAVIER FILHA, Constantina (org.). **Educação para a sexualidade, para a equidade de gênero e para a diversidade sexual**. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, 2009.
- MAUI, a lenda. **NZ Time [online]**, Rio Grande do Sul, 14 nov. 2020. Disponível em: <estudenovazelandia.com.br/pagina/cultura/maui-as-lendas-maori-da-nova-zelandia#:~:text=A%20lenda%20Maui%20encarna%20a,Nova%20Zel%C3%A2ndia%20foi%20a%20maior>. Acesso em: 17 nov. 2020.
- MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos**: o significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. 148 p. Disponível em: <dominiopublico.gov.br/download/texto/up000011.pdf>. Acesso em: 14 set. 2020.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.
- MULAN: conheça a verdadeira (e trágica) lenda da guerreira chinesa. **Galileu [online]**, 6 set. 2020. Disponível em: <revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2020/09/mulan-conheca-verdadeira-e-tragica-lenda-da-guerreira-chinesa.html>. Acesso em: 7 set. 2020.
- PONTES, Maria Verônica Anacleto. **Entre velhas e novas histórias**: a construção de bruxas e princesas nos fios discursivos de contos de fadas. 2018. 168 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.
- ROLNIK, Suely. **Cultura e subjetividade**. São Paulo : Papyrus, 1997.
- SMYL, Elaine B. O.; SANTOS, Marinês R. Cursos de “desprincesamento”: estratégias feministas de resistência. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 13., 2017, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis, 2017.
- XAVIER FILHA, Constantina. Sexualidade(s) e gênero(s) em artefatos culturais para a infância: práticas discursivas e construção de identidades. In: XAVIER FILHA, Constantina (org.). **Educação para a sexualidade, para a equidade de gênero e para a diversidade sexual**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009. p. 71-97.
- XAVIER FILHA, Constantina. Era uma vez uma princesa e um príncipe...: representações de gênero nas narrativas de crianças. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 591-603, ago. 2011. Disponível em: <scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-026X2011000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 maio 2021.

## Filmografia

A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, color.

MOANA: um mar de aventuras. Direção: John Musker e Ron Clement. Produção: Osnat Shurer. Califórnia: Walt Disney Pictures, 2016. 103 min, color.

MULAN. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, color.

VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, color.



## Contar histórias, evocar memórias: a autoetnografia no cinema de Safi Faye

## Tell stories, evoke memories: the autoethnography in Safi Faye's cinema

Evelyn Sacramento<sup>1</sup>  
Morgana Gama de Lima<sup>2</sup>

### Resumo

Considerada a primeira cineasta do continente africano a ter filmes distribuídos internacionalmente, Safi Faye é relevante não apenas no que diz respeito à sua trajetória, mas como essa trajetória atravessa suas produções e torna-se um aspecto determinante para a configuração de uma nova forma de se contar histórias no cinema. Tais histórias, narradas por ela e pela voz de outras pessoas, nascem de um movimento de retorno pessoal – retorno da cineasta à sua terra natal – mas, ao mesmo tempo, impulsionam um movimento de retorno coletivo. Partindo, pois, do conceito de autoetnografia nos estudos do cinema documentário (RUSSELL, 1999), serão considerados para objeto de análise três filmes realizados pela cineasta - *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979) e *Mossane* (1996) – com o fim de compreender como seu método de criação artística propõe uma maneira de se reapropriar de uma memória coletiva, desafiando os apagamentos de leituras eurocêntricas da História.

**Palavras-chave:** Safi Faye. Cinemas Africanos. Autoetnografia.

### Abstract

Considered the first filmmaker on the African continent to have films distributed internationally, Safi Faye is relevant not only about her trajectory, but also how this trajectory crosses her productions and becomes a determining aspect for the configuration of a new way of telling stories in cinema. Such stories, narrated by her through the voice of other people, are born from a movement of personal return – the filmmaker's return to her homeland – but, at the same time, they drive a movement of collective return. Based on the concept of autoethnography in documentary film studies (RUSSELL, 1999), will be analyzed three films made by the filmmaker - *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979) and *Mossane* (1996) - with in order to understand how his method of artistic creation proposes a way of reappropriating a collective memory, challenging the erasures of eurocentric readings of History.

**Keywords:** Safi Faye. African cinemas. Autoethnography.

1. Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudo Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA). E-mail: evelynsacramento@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-6309-5076>.

2. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA). E-mail: morganaagama@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7589-8332>.



## Introdução

A compreensão de que o cinema é um espaço privilegiado para se contar histórias já não mais é novidade, contudo, ao se fazer uma breve retrospectiva de como a técnica cinematográfica foi utilizada ao redor do mundo, é possível perceber diferentes finalidades, sobretudo, quando observado o perfil das pessoas que assumiam o lugar por detrás das câmeras. Logo, à medida em que novos públicos têm acesso à produção de filmes, emergem novas histórias e, acima de tudo, novas formas de se contar histórias. Embora essa seja uma reflexão bem ampla e aplicável para o cinema, de um modo geral, o nosso propósito aqui é pensar a apropriação da técnica cinematográfica a partir de um perfil bem específico: o cinema produzido por uma mulher negra, de origem africana, nos anos 1970.

Certamente não são muitas as pessoas no campo da realização que podem ser encontradas por meio de tais características e essa é a razão pela qual o cinema produzido por Safi Faye, mesmo nos dias atuais, ainda é tão singular. Considerada a primeira cineasta do continente africano a ter filmes distribuídos internacionalmente, só recentemente a obra dessa cineasta senegalesa vem sendo estudada no Brasil (SACRAMENTO, 2016; 2019; 2021). Uma ausência discursiva que compromete diretamente os estudos teóricos no campo do cinema e impede que se tenha uma visão mais abrangente acerca das próprias contribuições e intervenções femininas na história do cinema. Até mesmo em investigações que propõem apresentar um panorama do cinema feito por mulheres ao redor do mundo<sup>3</sup>, ainda não contemplam a diversidade e pioneirismo das cineastas do continente africano.

Por outro lado, o cinema de Safi Faye se torna relevante não apenas no que diz respeito à sua trajetória, mas como essa trajetória atravessa suas produções e torna-se um aspecto determinante para a configuração de uma nova forma de se contar histórias no cinema. Uma forma narrativa que não está preocupada com as convenções tradicionais de gênero cinematográfico, entre documentário e ficção, mas que tem o compromisso com o “real da imaginação”, histórias que, uma vez compartilhadas no cinema, têm o potencial de evocar memórias individuais e coletivas.

As histórias contadas nos filmes de Safi Faye, narradas por ela pela voz de outras pessoas, nascem de um movimento de retorno pessoal – retorno da cineasta à sua terra natal, a aldeia de Fad’jal – mas que, ao mesmo tempo, impulsionam um movimento de retorno coletivo, pois à medida em que aquelas histórias se tornam conhecidas, mobilizam a recuperação de memórias coletivas, de um povo, invisibilizadas pelo regime colonial. Então, se em um primeiro momento, e de modo isolado, os filmes da cineasta parecem transitar entre a autobiografia e a etnografia ou em um “olhar duplo” (SACRAMENTO, 2019), quando considerados em conjunto revelam contornos mais amplos de uma estratégia narrativa, em que o íntimo e pessoal são apenas um meio de apontar para questões coletivas. Tal estratégia, aqui denominada de autoetnografia, funciona como um potente gesto de subverter paradigmas e convenções eurocêntricas utilizados em produções audiovisuais, especialmente no cinema documentário, como forma de representar as culturas africanas.

**3.** A título de exemplo, a série documental *Women Make Film: a new road movie through cinema* (Mark Cousins, 2018) só apresenta seis cineastas do contexto africano e afrodiaspórico: Safi Faye, Sarah Maldoror, Moufida Tlatli, Mati Diop e Assia Djebar.

Partindo, pois, do conceito de autoetnografia nos estudos do cinema documentário (RUSSELL, 1999) e como ele contribui para a compreensão do cinema produzido por Safi Faye, serão considerados para objeto de análise três filmes: *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979) e *Mossane* (1996). Os dois primeiros, por apresentarem os sérères (grupo étnico do Senegal) a partir de uma estética documental, e o terceiro por se tratar da única obra inteiramente ficcional da cineasta. Nesse sentido, a análise se concentra em observar como os procedimentos estético-estilísticos utilizados pela cineasta para a construção narrativa dos seus filmes rompem com as convenções de gênero cinematográfico, entre documentário e ficção, recuperando memórias pela partilha de histórias.

## Uma etnógrafa-cineasta

De origem senegalesa, Safi Faye nasceu em Fad'jal (1943), uma pequena aldeia do grupo étnico sérère situada na região de Sine-Saloum, do Senegal, e antes de ingressar no cinema, começou sua trajetória profissional como professora. Nesse período participou do *I Festival de Artes e Culturas Negras* (1966), em Dacar, e lá conheceu o cineasta e etnólogo francês Jean Rouch. Desse contato, surgiu a sua primeira experiência no cinema, trabalhando como atriz no filme *Petit à petit* (1968) e, pouco tempo depois, Faye deu início aos estudos de etnologia na *École Pratique des Hautes Études*, em Paris (1972-1977) e cinema na *École Nationale Supérieure Louis Lumière* (1972-1974) (UKADIKE, 2002), formação que culminou com a defesa de uma tese de doutorado sobre religião e cultura sérère na Universidade de Paris VII (1979).

A experiência com a etnologia, associada com a sua vivência em comunidade, fez com que boa parte de sua filmografia refletisse uma preocupação em mostrar as pessoas, os costumes e problemas cotidianos do povoado onde nasceu. Uma escolha inovadora para a década de 1970, pois, até aquele momento, o método etnográfico era aplicado ao cinema apenas por cineastas europeus, notadamente da França. Logo, fazer documentários que se propusessem a apresentar as culturas africanas, significava por um lado, se confrontar com os paradigmas do documentário etnográfico em sua forma de representar o “outro africano”, e de outro se confrontar com a representação da própria identidade, uma vez que aquela aldeia também era a sua terra natal. Esta é a razão pela qual a abordagem de Safi Faye em seus filmes é definida como um “olhar duplo”:

Em sua filmografia, a cineasta transita entre extremidades e espaços de fala que foram demarcados pela colonização. O primeiro é esse olhar íntimo sobre suas vivências no interior da aldeia, a relação com a família e com a comunidade. E o outro é o olhar a partir de sua trajetória pela diáspora. Foi a sua saída da aldeia que a permitiu ter um olhar ampliado sobre a África, e esses aspectos provocaram transformações fundamentais que ficaram expressas em sua obra. Ela não só realizou pesquisa sobre sua comunidade, como também fez filmes sobre/com ela<sup>4</sup>, no momento em que fez um percurso de aprendizado e de pesquisa na França (SACRAMENTO, 2021, p. 79).

Embora o ponto de partida de seus filmes fosse o registro do cotidiano local, à medida em que tais fatos permitiam conhecer as dificuldades enfrentadas pelos agricultores – muitas delas em consequência de políticas governamentais adotadas pelo

4. Anos mais tarde, a cineasta vietnamita Trinh T Minh-Ha ao realizar seu primeiro filme *Reassemblage* (1982), em uma vila sérère, anuncia em voz over: *I do not intend to speak about; just speak nearby* (Não pretendo falar sobre; só quero falar perto), relativizando e questionando sua autoridade para narrar aquela cultura. Cf. Patrick J. Reed (2020).

governo do Senegal no pós-independência – tais narrativas adquiriam contornos de uma crítica mais ampla e também mais profunda. Logo, não se tratava apenas de construir novas representações sobre as pessoas do campo, mas construir uma crônica social que fosse capaz de denunciar a permanência dos efeitos da colonização, mesmo em lugares distantes da capital e após um processo formal de emancipação política.

Em um trânsito constante entre os interesses pessoais da pesquisadora, cineasta, e os interesses coletivos dos habitantes da vila que ansiavam por serem ouvidos. Ouvir os moradores da vila onde nasceu, era uma forma de a cineasta conhecer sua própria história, principalmente considerando que os seus referenciais históricos e culturais estavam ancorados na educação oferecida outrora pelo regime colonial: “Quando cheguei na França [...] e muitas pessoas me faziam perguntas sobre a África para as quais eu não tinha resposta porque assim como você, aprendi que Luís XIV era o maior rei da França” (LA LEÇON, 2010). Ao privilegiar a voz e as histórias contadas pelos sujeitos filmados, Safi Faye também se aproximava das tradições orais africanas, que, nas palavras do filósofo Hampaté Bâ é uma tradição que “não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, [...]. A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

### **Por um novo documentário etnográfico?**

Para compreender o que a adoção da autoetnografia significa para uma cineasta africana é preciso lembrar que as primeiras produções documentais realizadas no continente africano, ainda na década de 1920, eram registros de aventuras, viagens e incursões etnográficas voltadas ao conhecimento de atividades cotidianas, costumes, religião que, na maioria das vezes, serviam para reafirmar o discurso de superioridade do colonizador sobre o colonizado, da metrópole em relação à colônia. Esse primeiro “olhar etnográfico” sobre o continente, embora legitimado pelo discurso científico da etnologia, acabava sendo uma projeção dos preconceitos construídos e perpetuados pelo sistema colonial.

Em um debate sobre o assunto, o cineasta senegalês Ousmane Sembène (1923-2007) expôs para Jean Rouch qual era a principal limitação dos documentários etnográficos feitos sobre a África: “O que eu não gosto sobre a etnografia, [...] é que não é suficiente dizer que um homem que vemos está andando, devemos saber de onde ele vem e para onde ele está indo” (CERVONI, 1982). Dito de outro modo, o que faltava aos documentários etnográficos eram histórias capazes de oferecer a devida contextualização aos sujeitos filmados.

Por esta razão, logo após a independência, cineastas africanos vão buscar combater os estereótipos coloniais a partir de filmes que representassem o continente e suas culturas a partir de uma visão de dentro. Com isso, o surgimento de produções documentais, feitas em situação de exílio, irão caracterizar os primeiros documentários realizados por africanos, se contrapondo aos parâmetros vigentes no cânone documental e por essa mesma razão sendo excluídos dele (GABARA, 2019). Além disso, o próprio campo do documentário etnográfico passou por transformações, quando ainda nos anos 1950, Jean Rouch começou a adotar o método da “antropologia compartilhada”, permitindo que



sujeitos africanos filmados atuassem e a narrassem a si mesmos nos filmes, dando forma às produções que ficaram conhecidas como “etnoficções” e problematizando cada vez mais a autoridade do cineasta no documentário etnográfico.

Em continuidade a esse processo de questionamento dos parâmetros que conduziam os modos de representação do outro, vão surgir, em meados da década 1970, no campo da antropologia discussões em torno do conceito de *autoetnografia*. Partindo de estudos literários, o termo é definido, inicialmente, como uma combinação de elementos da etnografia e da autobiografia. Da autobiografia, viria o recurso à epifania, ou seja, o momento em que o pesquisador/narrador relata um evento que marca sua experiência individual e, a partir daí, ilustra um processo social transformador. Por meio dessa estratégia, o sujeito que narra opera a passagem do individual para o coletivo, e assim aproxima o leitor/interlocutor dos acontecimentos apresentados.

Em uma definição extraída da coletânea *Autoetnografía: una metodología cualitativa* (2019), o conceito de autoetnografia consiste em uma investigação que “busca descrever e analisar sistematicamente (grafia), experiências pessoais (auto) para entender uma experiência cultural (etno) [...]” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019, p. 18, tradução nossa<sup>5</sup>), um processo no qual o agente da pesquisa está implicado diretamente e em que a autorreflexão se torna um elemento básico para o estudo de grupos sociais. Apesar da discussão em torno desse conceito surgir no campo da antropologia, ainda nos anos 1970, sua discussão tem ganhado força, sobretudo nas análises de produções audiovisuais contemporâneas pelo fato de que um número cada vez maior de sujeitos que antes eram “objetos de estudos” da etnografia, e que agora são produtores de conhecimento sobre sua própria comunidade, ampliando representações e tensionando os paradigmas de neutralidade e distanciamento do discurso científico (MAIA; BATISTA, 2020).

No contexto de estudos do documentário<sup>6</sup>, Catherine Russell (1999) também define a autoetnografia a partir de sua relação com a autobiografia:

A autobiografia torna-se etnográfica no ponto em que a cineasta ou videomaker entende que sua história pessoal está implicada em formações sociais e processos históricos mais amplos. A identidade não é mais um eu transcendental ou essencial que se revela, mas uma “encenação da subjetividade” – uma representação do eu como uma performance. Na politização do pessoal, as identidades são frequentemente representadas entre diversos discursos culturais, sejam eles étnicos, nacionais, sexuais, raciais e/ou de classe. O sujeito “na história” torna-se desestabilizado e incoerente, lugar de pressões e articulações discursivas<sup>7</sup>. (RUSSELL, 1999, p. 276)

Com base nessa perspectiva, a autoetnografia seria uma espécie de documentário etnográfico experimental em que o/a cineasta se apresenta por meio do “eu” encenado com a finalidade de suscitar discussões identitárias mais amplas e situar a trajetória desse sujeito em uma esfera política. Ao se apresentar por tais procedimentos, a autoetnografia

5. Do original: *La autoetnografía es un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafia) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno) [...]*.

6. De acordo com Juliano Araújo (2020, p. 124-7), entre os autores do campo do documentário que discutem esse conceito estão: Bill Nichols ao abordar a noção de “documentário performático” e Michael Renov, a partir da noção de “etnografia doméstica”.

7. Do original: *Autobiography becomes ethnographic at the point where the film - or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a “staging of subjectivity” - a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based. The subject “in history” is rendered destabilized and incoherent, a site of discursive pressures and articulations.*

se contrapunha diretamente à pretensão colonial, dominadora e totalizante da etnografia e, aos poucos, vai se consolidando como uma estratégia que desafia formas de identidades impostas e que oferece a possibilidade de “subjetividades não autorizadas” (RUSSELL, 1999, p. 276), construir novos discursos.

Ao romper com os preceitos colonialistas da etnografia, a autoetnografia acaba se constituindo como uma espécie de anti-documentário, em que distinções eu/outro, viajante/pesquisador se tornam confusas e perdem seu valor em função do próprio processo de deslocamento e autorreflexão no qual o sujeito que filma se submete. No caso de Safi Faye, o deslocamento imposto pela experiência diaspórica associados aos estudos em etnologia, foram os principais fatores para desencadear essa autorreflexão na cineasta. Para pesquisadores como Matthias De Groof (2018, p. 426), o trabalho de Faye pode ser considerado pioneiro por dois aspectos: 1) por adotar o método etnográfico para filmar sua própria comunidade, oferecendo um parâmetro de comparação com outras produções etnográficas, revelando suas relações de alteridade; e 2) por desafiar o “olhar etnográfico” ao apresentar um filme que, embora ficcional, permanece enraizado nos valores de sua cultura. No entanto, considerando o conceito de autoetnografia, acreditamos que o pioneirismo da cineasta está, justamente, em propor uma releitura do método etnográfico, ao adotá-la não somente em produções que se aproximam de uma estética documental, mas também em produções ficcionais como se verá a seguir.

## A autoetnografia no “documentário”

*Kaddu Beykat* (1975) é o primeiro documentário longa-metragem feito por Safi Faye em Fad’jal. Exibido em diversos festivais e amplamente premiado<sup>8</sup>, esse filme fez com que ela se tornasse a primeira cineasta da África Subsaariana a ter uma obra distribuída comercialmente. Feito em preto e branco, a narrativa do documentário inicia com um tom epistolar, se dirigindo ao espectador como o destinatário de uma carta: “Escrevo esta carta para saber como você está. Eu estou muito bem, graças a Deus. É assim que começam nossas cartas lá em casa”.

Se tratando de registros feitos em uma vila no interior do Senegal, a utilização de uma voz narrativa mais pessoal, já era um convite para observar aquelas imagens marcadas pelas convenções do documentário etnográfico sob um outro viés. Não se tratava de adentrar nos costumes de um “outro”, mas sim, da terra onde moram os “meus pais”. O tratamento biográfico das informações daquela comunidade, já apontavam para a proposta de ruptura de Safi Faye e a tentativa de desmistificar as imagens estereotipadas perpetuadas sobre o continente africano no cinema, de um modo geral, mas especialmente no documentário etnográfico. Outra estratégia utilizada é a inserção de encenações, como a história de um casal (Ngor e Coumba) que tem dificuldades de se casar devido à difícil situação socioeconômica do país.

Traduzido para o francês como *Lettre Paysanne* (Carta camponesa) e para o inglês como *Letter from my village* (Carta da minha vila), a realizadora teria dito que a sua tradução a partir do wolof estaria mais próxima de “voz do camponês” ou “palavra de camponês”

8. O pesquisador Frank Ukadike (2002, p. 29), sintetiza as premiações alcançadas pelo filme: “*Kaddu beykat* (*Letter from the village*, 1975), which was shown at the Cannes Film Festival and won the Georges Sadoul Prize as well as winning the award of the international critics of the Festival of Berlin and a special award at the fifth Pan-African Festival of Film and Television of Ouagadougou in Burkina Faso”.

(UKADIKE, 2002, p. 31), expressão que reafirma o seu interesse em dar relevo à voz de seus personagens. A própria diversidade de significados possíveis de se depreender do título original, já prenuncia a tensão entre o individual e o coletivo, pois embora o filme seja narrado em primeira pessoa (autobiografia), a “carta” trata de assuntos coletivos da aldeia se dirigindo a um interlocutor estrangeiro àquele ambiente (etnográfico).

Em uma análise do filme Mahomed Bamba (2012), afirma que a cineasta além de fazer um filme com abordagem etnográfica, ao retratar a realidade sociocultural da aldeia, os rituais de sacrifícios de animais, os preparativos do casamento do casal, também oferece informações relacionadas à condição econômica de seus moradores o que também faz do filme uma “representação sociológica” (BAMBA, 2012, p. 162). Tal representação foi uma das causas para o filme ser censurado no Senegal, visto que ao longo do filme os camponeses falam abertamente sobre o modo como o governo os enganava quando vinha comprar produtos com eles.

Apesar de, em muitos aspectos o filme se aproximar de uma estética do cinema observativo, muito utilizada no documentário etnográfico - câmera fixa, sem intervenções no depoimento dos sujeitos filmados - o filme rompe com os procedimentos clássicos ao encenar a subjetividade por meio da narração de uma carta e ao inserir o romance entre Ngor e Coumba, dois jovens que querem se casar, mas que precisam lidar com as dificuldades socioeconômicas.

O seu segundo longa-metragem também é ambientado na aldeia à qual ela presta homenagem pelo título do filme: *Fad’jal* (1979). No filme, a cineasta, mais uma vez, expõe evidências da sua autoetnografia ao apresentar sequências que misturam a observação íntima da vida cotidiana da aldeia com cenas ficcionalizadas que materializam as histórias narradas pelos seus aldeões. Entre eles, o mais importante é o ancião Ibou Ndong que ao pé de uma grande árvore, a árvore da palavra, narra para um grupo de crianças a história de como surgiu aquele povoado. Assim como ele, outros sujeitos também são ouvidos e contam sobre as dificuldades em explorar a terra e se alimentar da própria produção. Diferentemente de *Kaddu Beykat*, há poucas intervenções da voz de Safi Faye.

Exibido no Festival de Cannes (1979) e contemplado com um prêmio no Festival de Cartago (1980), *Fad’jal* vai além das questões locais, trata também, sobre rituais cíclicos da vida como nascimento e morte como parte do cotidiano da vila. Situações retratadas conforme os costumes locais, mas que geram grande empatia e envolvimento pela sua universalidade. Além disso, em termos da narrativa, a autora coloca lado a lado, a história mitológica do nascimento da aldeia, contada a partir dos mais velhos para as crianças, com a história que fora aprendida através dos moldes coloniais.

Desde o subtítulo do filme *grand-père, raconte nous...* (algo como: “avô, nos conte...”) percebe-se uma valorização das tradições orais. Seja por meios das narrativas do “avô” sobre Mbang Fadiel, a mulher fundadora da aldeia, ou através das canções entoadas durante o cultivo do amendoim, aspectos que resultam da consciência da importância do filme como meio de comunicação em uma população com alto índice de iletramento e que tem nas culturas orais a sua principal fonte de informação. Como afirma a frase de abertura do filme, de autoria do filósofo Hampaté Bâ: “em África, quando morre um velho, é uma biblioteca que queima” – histórias que se perdem. A própria cineasta afirma que, embora boa parte das pessoas não soubessem ler livros ou



literatura, elas sabiam ler imagens (ELLERSON, 2004, p. 187). Essa talvez, seja a razão pela qual a realização do documentário se aproxima de escolhas estéticas do cinema direto, sem maiores intervenções nos eventos registrados e também pela técnica da entrevista, método a partir do qual o depoimento dos moradores é gravado para compor a voz narrativa de outros momentos do filme.

Pela voz dos camponeses de Fad'jal, elementos históricos que advém da memória permitem compreender as dificuldades socioeconômicas vivenciadas pelos povos africanos, de um modo geral, mesmo após o processo de independência política do país. Enquanto cineastas como Ousmane Sembène denunciavam contradições sociais por meio do investimento em narrativas ficcionais - muitas delas resultantes dos romances que escreveu - Safi Faye com esses dois filmes investe nos procedimentos do documentário como forma de dar acesso a um modo de representação dos africanos que fosse distinto dos documentários etnográficos realizados por cineastas europeus.

No entanto, o filme está longe de ser considerado de acordo com os parâmetros das convenções tradicionais de gênero cinematográfico (documental, etnográfica), mas é uma produção que ao dar voz aos camponeses, moradores da aldeia, permite que suas tradições orais se tornem as linhas mestras da narração fílmica transitando entre características dos dois gêneros. Se de um lado, essa narração inclui o espectador como mais um ouvinte das tradições orais (história e canção), juntamente com as crianças daquela região, de outro ela pode evocar, imaginar, por meio do cinema, um discurso sobre o tempo passado, reavivando o seu significado no presente do filme e de quem assiste.

Também há encenações do passado que é narrado por um antigo morador da aldeia, chamado pelas crianças simplesmente como “avô”. Nas cenas iniciais do filme, são exatamente as crianças que, em sala de aula, recitam frases do livro de história que diz: “Luiz XIV foi o maior rei da França. Ele é chamado Rei Sol”. Na sequência seguinte, em contraposição a esse gesto de reverência ao legado colonial, o filme apresenta um ancião contando a história de origem da aldeia aos pés da árvore da palavra. Como observam Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 42), o filme trata sobre “o processo de roubo e substituição da identidade cultural. Os alunos aprendem que a história ‘real’ está na Europa e que apenas os europeus constituem sujeitos históricos”. Portanto, é através dessas outras vozes, dos moradores da aldeia, que a história local se revela como algo que, embora não esteja em sala de aula, está disponível para a comunidade através da memória dos mais velhos. Uma orientação que fica evidente quando uma outra criança, sentada ao pé da árvore pede ao ancião: “Avô, conte para nós”. Então, ele pergunta: “Contar o quê?”, e o menino, já consciente do poder da palavra, responde: “A nossa história”.

Utilizando um mesmo gancho (a voz de uma criança), o documentário nesse momento propõe uma virada à proposta inicial: se antes uma criança aparecia repetindo a história de Luís XIV como lição da aula de História, reproduzindo tão somente o discurso colonial; agora, também é uma criança que parece apontar para uma nova percepção de história: a “nossa história”, uma história que não é imposta por instituições formais (como a escola), mas que é vivida e perpetuada pela memória dos moradores.

O documentário também apresenta uma análise da situação econômica que vive o Senegal nos anos 1970, denunciando a difícil situação de famílias agricultoras resultante da imposição da monocultura do amendoim. Neste cenário, os agricultores são obrigados

a pagar altos impostos e a produzir apenas amendoim para repassar para o Estado, revelando uma relação de subordinação, mesmo após a independência do Senegal. Além disso, o documentário mostra que a região passa por um grande período de seca, obrigando os jovens a irem trabalhar na cidade para ajudar na manutenção de suas famílias, representado de modo ficcional pelo personagem Ngor. Safi Faye possibilita que o camponês fale sobre sua própria condição e por esse aspecto ele se coloca também como um filme de denúncia: ela denuncia os abusos do Estado, o que leva o filme a ser proibido de ser exibido no Senegal.

## A autoetnografia na “ficção”

Safi Faye encerra sua filmografia com o longa-metragem *Mossane* (1996), seu único filme de ficção. O filme traz a história de Mossane (Magou Seck), uma jovem garota de 14 anos que mora na aldeia Mbissel, uma vila rural sérère, e possui uma beleza extraordinária<sup>9</sup> que seduz e encanta a muitos que estão ao seu redor, incluindo seu irmão Ngor (Alpha Diouf), seu vizinho Sitor (Saliou Diouf) e até os próprios espíritos ancestrais (denominados *pangools*). Esse poder atrativo de sua beleza é justamente o que vai sustentar a narrativa mitológica - também concebida pela cineasta - segundo a qual, a cada duzentos anos uma menina de 14 anos teria de ser “devolvida” aos ancestrais da aldeia pelas águas do rio Mamangueth.

Em meio a esse cenário, o filme também dá espaço para apresentar detalhes relativos à subjetividade da personagem, indicando as preferências de Mossane. Mesmo sendo desejada por muitos, ela é apaixonada por Fara (Alioune Konaré), um estudante universitário, mas é impedida de assumir publicamente esse romance, pois em respeito às tradições de sua aldeia foi prometida a Diogoye (Moussa Camara), um ex-morador da vila que emigrou para a França e a quem ela só conhece por fotografias. É nesse contexto que Mossane se recusa a casar com Diogoye e acaba fugindo de casa.

Mesmo sendo um filme inteiramente ficcional, Safi Faye se utiliza de elementos da etnografia para construí-lo, a começar pela criação de uma narrativa mitológica para dar um sentido sobrenatural aos eventos que compõem a trama. Dessa forma, o que se percebe é que nas produções com uma estética documental, a realizadora utiliza recursos ficcionais, enquanto no seu filme ficcional são os procedimentos da etnografia - associados ao universo do documentário - que ela utiliza para dar vida aos seus personagens e contar sua história. Mathias De Groof (2018), ao tratar sobre problemática e complexa relação dos cinemas africanos com a etnografia, afirma que Safi Faye estabelece um jogo com as imagens etnográficas, imitando a sua estética, não com o fim de produzir um conhecimento antropológico, mas para desviá-lo.

Os rituais apresentados em *Mossane*, embora inspirados em referências culturais do grupo étnico sérère, foram deliberadamente inventados para o universo da narrativa fílmica. Apesar disso, não raro, tais rituais foram interpretados como verídicos pela audiência europeia e o filme ficcional como sendo uma representação do “real” vivido pela aldeia. A própria cineasta afirma isso em uma entrevista:

<sup>9</sup> Mossane, advém de moss expressão que significa beleza na língua sérère como atesta a cineasta em depoimento para Françoise Pfaff (1992): “[...] moss means beauty in the Serer language. It is a kind of beauty which is inaccessible to human beings”.

Quando eu o mostrei em Paris e convidei meus ex-professores de antropologia e etnologia para assistir ao filme, eles admiraram a imaginação criativa envolvida na realização daquelas imagens. É claro que eles entendiam que eram imagens fictícias que eu inventei, mas algumas pessoas acharam que a história era real<sup>10</sup>. (UKADIKE, 2002, p. 38-39, tradução nossa).

Quando Safi Faye escolhe utilizar o método etnográfico para a composição de uma obra ficcional, ao tempo em que mimetiza um procedimento utilizado nos estudos antropológicos para a representação do “outro”, opera um movimento simultâneo de inversão e reversão. Inversão em relação ao que Jean Rouch fez em suas etnoficções: ao invés de inserir a ficção na etnografia, inseriu o “olhar etnográfico” em uma produção ficcional. O resultado dessa inversão é uma espécie de reversão dos efeitos causados pelas produções etnográficas sobre África (feitas pelos europeus): revelar a natureza inventada do mito.

Ao imitar o gesto etnográfico na narrativa de *Mossane*, a cineasta fez com que a história fosse interpretada como verídica, pois mesmo sendo uma produção inteiramente ficcional, os parâmetros etnográficos - normalmente usados no documentário - haviam condicionado as audiências em torno de uma expectativa pelo factual (LIMA, 2020, p. 148-9). Compreender esse mecanismo de funcionamento da etnografia, era o caminho para denunciar e questionar “os mitos e conceitos errôneos que foram perpetuados sobre a África” (ELLERSON, 2004, p. 192) pela criação de “novos mitos”, ou seja, inventar histórias a partir de elementos factuais.

Nesse sentido, a autoetnografia de Faye aplicada ao regime ficcional, pode ser descrita como a apresentação de uma história que, embora inspirada em aspectos do repertório cultural do povo sérère, é construída pela sua própria imaginação para operar uma espécie de “mitologização” da narrativa:

Em um caminho inverso ao das antigas narrativas mitológicas – cuja natureza factual foi revestida pelo ficcional a fim de reavivar e perpetuar seu sentido – os cinemas africanos se valem da força dos “mitos”, difundidos pelas culturas hegemônicas, e do distanciamento histórico de boa parte de suas audiências, para apresentar narrativas cuja aparência ressoa como alegoria, mas que em sua natureza constitutiva incorporam elementos de contos e histórias populares difundidos pela memória, operando através do cinema uma verdadeira re-leitura da própria História. (LIMA, 2020, p. 148)

## Considerações finais

No Brasil, os estudos que tratam da autoetnografia no audiovisual estão voltados para produções protagonizadas por povos originários (ARAÚJO, 2020; REYNA; FRIGGI, 2020) e se tornou um eixo conceitual produtivo para analisar essas obras, pois permite que elas se tornem relevantes, não somente por conferir visibilidade a novos sujeitos (e com eles, novas histórias), mas também por desafiar parâmetros e convenções do fazer cinematográfico, abrir outras perspectivas sobre modos de representação da alteridade.

Apesar da contribuição desses trabalhos para o campo teórico, o que se percebe é que eles se debruçam sobre produções audiovisuais contemporâneas. Tal fenômeno,

<sup>10</sup>. Do original: *When I showed it in Paris and invited my former professors of anthropology and ethnology to see the film, they admired the creative imagination involved in the realization of those images. Of course, they understood them to be fictional images which I invented, but some people think the story was real.*



pode levar à falsa conclusão de que a autoetnografia no audiovisual é um fato recente, no entanto, pela obra de Safi Faye percebe-se que não. Outro aspecto que dificulta uma compreensão mais ampla da autoetnografia é o próprio *corpus* fílmico das publicações que fazem referência direta ao conceito (RUSSELL, 1999). Geralmente se limitam à apreciação da filmografia proveniente de realizadores do continente europeu, a exemplo de Chris Marker (França) e Chantal Akerman (França). Realizadores cujas experimentações, nesse sentido, são da década de 1980 e que a própria aplicação do termo autoetnografia demanda uma reconfiguração daquilo que se entende por “etnografia”.

Para além desses desafios teóricos pertinentes ao conceito, a pergunta que percorre o nosso trabalho e que buscamos sintetizar é: como a autoetnografia, enquanto método de criação artística, interfere na composição de narrativas audiovisuais? Embora esta seja uma pergunta longe de ter uma resposta única - a começar pela própria diversidade dos agentes que se apropriam desse método - acreditamos que um olhar atento a uma parte da filmografia de Safi Faye permite chegar a algumas hipóteses.

Uma delas é: narrativas cuja disposição de histórias individuais sirvam para a projeção de memórias coletivas. De acordo com Hampaté Bâ (2010), na África tudo é História, de modo que “qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 183). Isso fica evidente nos filmes de Safi Faye, pois é pela valorização de situações cotidianas que ela constitui suas histórias, sem a preocupação em distinguir se são obras ficcionais ou documentais, pois para ela o parâmetro para criar é a sua imaginação “porque minha imaginação vem do que vivi, dos valores que me foram incutidos, da educação que me foi dada” (LA LEÇON, 2010).

O passado africano, retratado através de narrativas cinematográficas foi, na maioria das vezes, apresentado dentro de uma perspectiva europeia, enfatizando mais a história dos europeus na África. Ao apresentar esses eventos cotidianos, a partir de uma visão “de dentro” (autobiografia), ajustada aos procedimentos de uma visão “de fora” (etnografia), acreditamos que Safi Faye evoca, recupera memórias à medida em que cria suas histórias.

Através dessas obras é possível aventar que Safi Faye, realiza o exercício de recontar a história a partir do seu próprio ponto de vista, enquanto desenvolve uma maneira de se reapropriar de uma memória que é sua, mas também é coletiva. Memórias que, difundidas em tradições orais no cinema, questionam as convenções tradicionais de gêneros cinematográficos por meio da autoetnografia, ao tempo em que desafiam os apagamentos de leituras eurocêntricas da História em um contexto pós-colonial.

## Bibliografia

ARAÚJO, Juliano José de. “O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias”. **Teoria e Cultura**, v. 15, n. 3, 2020. Disponível em: <periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/30080>.

BAMBA, Mahomed. O dever de memória nas literaturas e nos cinemas da África e da diáspora. In. OLIVEIRA, Humberto de Luiz Lima de; SEIDEL, R. H. (Orgs.). **Pós-colonialismo e globalização:**

- culturas e desenvolvimento em questão. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, Núcleo de Estudos Canadenses, 2008. p. 133-147.
- BAMBA, Mahomed. A dimensão pragmática da narrativa e do discurso dos filmes sobre clima e meio ambiente. In: MAIA, Guilherme; SERAFIM, José Francisco. **Ouvir o documentário**: vozes, músicas, ruídos. Salvador: Edufba, 2015. p. 151-168
- CERVONI, Albert. “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”. In: **CinémAction**: Jean Rouch, un griot gaulois. Paris: L’Harmattan, 1982. p. 77-78. Disponível em: <derives.tv/tu-nous-regardes-comme-des>.
- DE GROOF, Matthias. “Ethnographic Film’s Relation to African Cinema: Safi Faye and Jean Rouch”. **Visual Anthropology**, 31:4-5, p. 426-444, 2018. Disponível em: <hdl.handle.net/10067/1554830151162165141>.
- ELLERSON, Beti. Africa through a Woman’s Eyes: Safi Faye’s Cinema. In: PFAFF, Françoise (Org.). **Focus on African Films**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2004. p. 185–202.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur. Autoetnografia: un panorama. In: CALVA, Silvia M. Bernard. **Autoetnografia**: una metodología cualitativa. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes; El Colegio de San Luis, 2019. p. 17-42
- GABARA, Rachel. From Ethnography to Essay: Realism, Reflexivity, and African Documentary Film. In: HARROW, Kenneth W.; GARRITANO, Carmela. **A companion to African cinema**. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2019. p. 358-378
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. 2ª ed. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.
- LIMA, Morgana Gama de. **Griots modernos**: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos. Tese (Doutorado), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- MAIA, Suzana; BATISTA, Jeferson. “Reflexões sobre a autoetnografia”. **Prelúdios**, Salvador, v. 9, n. 10, p. 240-246, ago./dez. 2020. Disponível em: <periodicos.ufba.br/index.php/revistapreludios/article/view/37669/26323>.
- PFAFF, Françoise. “Five West African Filmmakers on Their Films”. **A Journal of Opinion**, v. 20, n. 2 (1992), p. 31-37. Disponível em: <jstor.org/stable/1166989>. Acesso em: 14 out. 2022.
- REED, Patrick. J. “The Enduring Power of Trinh T. Minh-ha’s Anti-Ethnography” em ArtReview, 19 out. 2020. Disponível em: <https://artreview.com/the-enduring-power-of-trinh-t-minh-ha-films/>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- REYNA, Carlos Pérez; FRIGGI, Mariana Stolf. “Teko Haxy: autoetnografia e o documentário dispositivo na terra imperfeita”. **Teoria e Cultura**, v. 15, n. 3, 2020. Disponível em: <doi.org/10.34019/2318-101X.2020.v15.33001>.
- RUSSELL, Catherine. Autoethnography: journeys of the Self. In: **Experimental ethnography**: the work of film in the age of video. Londres: Duke University Press, 1999. p. 275-314.
- SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. “Safi Faye: cinema e percurso”. **Revista Cantareira**, ed. 25/ jul-dez, 2016, p. 88-95.

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. Mossane, uma autoetnografia na ficção? In. SILVA, Jamile Borges da (Org.). **Estudos em rede: tecnologia, antirracismo e cultura**. Santa Maria: Arco Editores, 2021. p. 77-92.

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. **Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. Safi Faye (Senegal). In. **Questioning African cinema: conversations with filmmakers**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 29-40

4e Festival du film documentaire de Saint-Louis, Sénégal. Disponível em: <[docmonde.org/wp-content/uploads/2017/11/Catalogue-STLOUIS2017-web.pdf](http://docmonde.org/wp-content/uploads/2017/11/Catalogue-STLOUIS2017-web.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2022.

## Obras Audiovisuais

FAD'JAL. Direção: Safi Faye. França, Senegal: Ministério de Relações Exteriores (França), Institut National de l'Audiovisuel (INA), Safi Films, 1979. 112 min.

KADDU Beykat. Direção: Safi Faye. França, Senegal, 1975. 90 min.

LA LEÇON de Cinéma de Safi Faye. 32e Festival International de Films de Femmes. 2010. Disponível em: <[http://www.dailymotion.com/video/xcmkn9\\_la-lecon-de-cinema-de-safi-faye\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xcmkn9_la-lecon-de-cinema-de-safi-faye_creation)>. Acesso em: 05 set. 2013.

MOSSANE. Direção: Safi Faye. Senegal: Les Ateliers de l'Arche, Muss Productions, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), La Sept-Arte, 1996. 105 min.

PETIT à petit. Direção: Jean Rouch. França, Níger: Les Films de la Pléiade, 1970. 96 min.

WOMEN Make Film: a new road movie through cinema. Direção: Mark Cousins. Reino Unido: Hopscotch Films, 2018. 840 min.





## Cruzar fronteiras da alteridade, abrir cortinas: Trinh T. Minh-ha, o Terceiro Cinema e o cinema de fronteira

## Crossing borders of alterity, opening curtains: Trinh T. Minh-há, Third Cinema and the border cinema

Marina Costin Fuser<sup>1</sup>

### Resumo

Atravessar a fronteira, física ou imaginária, para Trinh T. Minh-ha, é um ato estético e político. A travessia de fronteiras suscita deslocamentos semânticos, culturais e políticos. Este ato implica em abrir cortinas, trazendo para o campo do visível sujeitos até então apagados das telas, confabulando estratégias discursivas para desterritorializar os cânones dos discursos dos mestres pelo crivo da crítica pós-colonial. Assim ela produz textos, sons e imagens de fronteira, tanto em sua teoria, como em seu cinema, com o foco na figura da mulher forasteira. Aqui busco tatear os fios de continuidade e descontinuidade que se desdobram do Terceiro Cinema, um cinema político que tem como mote a insurgência contra o regime (neo)colonial, provocando abalos sísmicos no modo de se pensar e fazer o cinema político no dito Terceiro Mundo, abrindo caminho para os cinemas exílico, diaspórico e nômade. Procuro responder como a filosofia e a teoria fílmica abordam a representação dos invisíveis, mas inevitáveis sujeitos que estes cinemas tratam como centrais: o povo.

**Palavras-chave:** Terceiro Cinema, cinema nômade, diáspora.

### Abstract

Crossing the border, physical or imaginary, for Trinh T. Minh-ha, is an aesthetic and political act. Crossing borders raises semantic, cultural and political shifts. This act implies opening curtains, bringing into the field of the visible subjects hitherto erased from the screens, confabulating discursive strategies to deterritorialize the canons of the masters' discourses through the sieve of postcolonial criticism. Thus, she produces border texts, sounds and images, both in her theory and in her cinema, with a focus on the figure of the outsider woman. Here I seek to tackle the threads of continuity and discontinuity that unfold from the third cinema, a political cinema whose motto is the insurgency against the (neo)colonial regime, causing seismic shocks in the way of thinking and making political cinema in the so-called third world. , paving the way for exilic, diasporic and

**1.** Cientista social, doutora em cinema e estudos de gênero pela University of Sussex (CAPES), com doutorado-sanduiche na University of California Berkeley. É professora da Escola de Cinema do Maranhão/IEMA. Atualmente faz pós-doutorado no Instituto de Estudos Avançados da USP e em tecnologias da inteligência na PUC-SP, leciona o curso de extensão Teorias Feministas Contemporâneas na PUC-SP. Publicou o livro *Palavras que dançam à beira de um abismo: Mulher na Dramaturgia de Hilda Hilst*, editou e colaborou com *Antropoceno e crise do antropocentrismo* e co-editou como editora-convidada *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, colaborando com *Bruta flor, delicadas frestas: ensaio sobre o amor e a dor no cinema lésbico brasileiro*. E-mail: [marinafcuser@hotmail.com](mailto:marinafcuser@hotmail.com). <https://orcid.org/0000-0003-0931-0673>.

nomadic cinemas. I try to answer how philosophy and film theory approach the representation of the invisible, but inevitable subjects that these cinemas treat as central: the people.

**Keywords:** third cinema, nomadic cinema, diáspora.

Atravessar a fronteira, para a cineasta e teórica Trinh T. Minh-ha, é um ato político, mas também um ato estético, na medida em que seus filmes transitam por categorias, assumindo abordagens nômades que não são facilmente localizáveis no mapa. Ao atravessar fronteiras, ela confronta posições hegemônicas de poder - branco, masculino, ocidental, burguês etc. Ao abrir cortinas ela traz sujeitos até então apagados das telas para o campo do visível. Em *Women, Native, Other* (1989), Trinh questiona uma voz canônica da verdade e autenticidade que produz discursos sobre mulheres do Terceiro Mundo, sem dar a essas mulheres a oportunidade de se definirem em seus próprios termos. Neste livro, ela defende uma forma de questionar esses discursos:

De transições turbulentas do analítico e poético para o perturbador, sempre mudando a fluidez de uma narrativa sem limites, o que é exposto neste texto é a inscrição e a descrição de um sujeito feminino de cor e não unitário, travando e, dessa forma, destravando um diálogo com os discursos dos mestres (TRINH, 1989, p. 43).

A narrativa pode, portanto, ser posta em xeque pela voz desses sujeitos pouco vistos ou ouvidos, que não são todos iguais e não podem, de forma alguma, ser representados por estereótipos impostos verticalmente através dos discursos dos mestres. Em sua teoria, Trinh fornece pistas de como ela se interessa pelas possibilidades de travar e destravar diálogos com discursos canônicos, de modo a produzir narrativas que se afastem de afirmações validadas como fatos científicos. No entanto, ela usa estratégias específicas para desterritorializar os lugares-comuns desses discursos e tenta constantemente recolocá-los em perspectiva crítica pós-colonial. Rosi Braidotti coloca uma questão importante ao afirmar que:

As margens e os centros são realocados de modo a se desestabilizarem paralelamente, ainda que de forma assimétrica. O objetivo principal é, por meio de intervenções nômade, desterritorializar estruturas excludentes de poder, dogmáticas e hegemônicas, no cerne de centros hegemônicos espalhados pelo mundo global contemporâneo. (BRAIDOTTI 2011, p. 19)

Neste artigo, examino como a representação de sujeitos femininos do terceiro mundo tem sido contestada e desterritorializada, a fim de abrir caminho para o surgimento de um cinema em que os avatares da representação da alteridade desenvolvam uma linguagem cinematográfica em chave diaspórica, exílica ou nômade. Assim, a atenção é dirigida para as fronteiras entre Nós e Eles, Eu e o Outro, o Ocidente e o resto, e como essas linhas são contestadas, diluídas ou deslocadas. Para pensar nos paradigmas de um cinema diaspórico, exílico ou nômade, penso que valha a pena voltar-nos a um envolvimento anterior com o território e com o fardo do (neo)colonialismo, que está no cerne do Manifesto do Terceiro Cinema (SOLANAS & GETINO 1969). O Terceiro Cinema é uma reconfiguração radical do processo cinematográfico, da produção à distribuição, um esforço para engajar o filme (e sua exibição) na arena política, com foco particular na ideia de resistência nacional a uma “opressão neocolonial” (Id.) Visito a história do cinema para observar o desdobramento das identidades nacionais que se

originam a partir do Terceiro Cinema, que são interrogadas nesses dois filmes em termos radicalmente políticos. O contexto geopolítico do filme que examino é posterior ao dos anos 1960, quando foi escrito o manifesto do Terceiro Cinema. Naquela época, algumas colônias ainda não haviam sido emancipadas e a América Latina havia sofrido ditaduras militares com o apoio da CIA, em plena Guerra Fria. No entanto, o colonialismo deixou seu legado e assumiu novas formas. De acordo com Trinh:

Enquanto a era da colonização foi oficialmente proclamada como tendo praticamente chegado ao fim, a invasão, a ocupação, a desorganização e o deslocamento - em outras palavras, a colonização por outros meios - continuam a preparar o terreno para a agressão e a destruição sem fim. Um estado de emergência tornou-se rotineiro (TRINH, 2005, p. 5)

Este “estado de emergência”, produzido no rescaldo do colonialismo, tornou-se mais drástico a partir de 11 de setembro de 2001, que ocorreu após o lançamento de *Tale of Love* (1995). Não me ocupo da natureza do (neo)colonialismo, mas de sua influência na produção de identidades nacionais e como elas ressoam no ato de cruzamento de fronteiras e nos espaços de encontro, que utilizo na minha leitura do filme. Trinh pondera:

Nos Estados Unidos, o 11 de setembro mudou o jogo drasticamente para aqueles que se encontram no emaranhado profundo das leis de imigração. Enquanto a reforma da imigração vacila, o foco retorna obsessivamente à militarização da fronteira e aos avanços das tecnologias civis e militares que não têm qualquer interesse na democracia, que a ridicularizam. O sucesso nas batalhas de fronteira está sendo medido em proporção ao aumento da violência... No estado quase neurótico de medo que se autoinduz, todo imigrante e viajante de cor é um terrorista em potencial (TRINH 2005, p. 5)

Me interesse pela complexa questão de pertencimento à terra, a relação entre o estrangeiro, o recém-chegado e a população local, assim como as fronteiras que podem surgir entre eles - de forma tanto física quanto intercultural. Em quais deslocamentos podem ocorrer entre o familiar e o não familiar, o estrangeiro numa terra estranha e o estrangeiro dentro de si, com identidades que se dividem infinitamente. Esses conflitos de identidade estão ancorados num contexto geopolítico específico, no qual estão em jogo relações de poder específicas. Fronteiras e divisas são politicamente dirigidos e trazem de volta os fantasmas dos conflitos coloniais representados em filmes do Terceiro Cinema como *La Hora de los Hornos: Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Libertación* (1968), *Memorias del Subdesarrollo* (1968), *La Sangre del Cóndor* (1969). Trinh defende:

Numa época em que a retórica das fronteiras diluídas e do acesso irrestrito desabrocha da forma mais impressionante, os muros mais retrógrados de separação e discriminação, de ódio e medo, de humilhação e impotência continuam a ser erguidos ao redor do mundo para dividir e conquistar, exacerbando os conflitos existentes à medida que um mundo, uma nação, uma comunidade, um grupo continuam a se levantar drasticamente uns contra os outros. (I TRINH, 2005, p.5)

A aparente flexibilidade contemporânea de fronteiras e divisas que produz a ilusão de uma mobilidade transnacional de fluxo livre não leva em consideração a exclusão e a segregação de vários povos marginalizados, principalmente os não brancos. O ato de cruzar fronteiras continua a ser um desafio para quem não possui os passaportes que permitam sua entrada livre. Como coloca Braidotti:



Numa... inversão paradoxal, ... a desterritorialização induzida pela hiper mobilidade do capitalismo e as formas de migração e mobilidade humana que implicam, ao invés de por em cheque a hegemonia dos Estados-nação, reforçam o seu domínio não só sobre o território e o espaço social, mas também sobre a identidade e memória cultural... As reterritorializações redutivas fazem parte do ressurgimento do nacionalismo como reação automática contra a mobilidade globalizada. Sem um centro, mas altamente controlado em seu sistema de vigilância global onipresente, o capitalismo avançado instala uma economia política de medo e suspeita, não apenas entre os novos blocos geopolíticos que surgiram no final da guerra fria, mas também dentro deles. (BRAIDOTTI, 2011, p. 18)

Os processos de diferenciação e hierarquização vão além das fronteiras físicas. Ao contrário, eles operam dentro das fronteiras, deslocando a última que determina o centro e a periferia, pois há periferias que habitam o centro. Conforme afirma Braidotti: “No contexto político contemporâneo, a diferença funciona como um termo negativo indexado em uma hierarquia de valores orientada por oposições binárias: ela transmite relações de poder e padrões estruturais de exclusão em nível nacional, regional, provinciano ou até o mais local” (2001, p. 17). A fronteira é um elemento que se inscreve nos corpos daqueles marcados por processos de diferenciação, as fronteiras invisíveis que constroem muros entre corpos desigualmente situados no poder. São estrangeiros por dentro.

O movimento transnacional, presente no manifesto em que Fernando Solanas e Octavio Getino cunham o termo “Terceiro Cinema” (SOLANAS, GETINO, 1997), abre-se a um amplo rizoma de novos cinemas que levam o referido transnacional mais longe, articulando deslocamentos tanto de conteúdo como de forma. O Terceiro Cinema é um marco para se pensar o cinema político do Terceiro Mundo, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, na medida em que se baseia no anticolonialismo, na estética revolucionária/transformadora, e no que diz respeito às questões territoriais relativas às noções de lar, pátria, exílio e diáspora. Em *The Ghostlife of Third Cinema, Asian American Film and Video* (2009), Glen M. Mimura destaca a importância do Terceiro Cinema na prática e no discurso do cinema asiático-americano:

[Na] era pós 1970... o discurso cinematográfico asiático-americano torna-se política, estética e institucionalmente consciente de si enquanto asiático-americano e da diferença que o Terceiro Cinema faz no processo dialético: primeiro como discurso da mídia asiático-americana, depois como articulação tardia do Terceiro Cinema, mas também como sua crítica e como um rompimento com ela. (MIMURA, 2009, p. 26)

Mimura vê o Terceiro Cinema como uma referência que abre caminho para uma cena experimental independente posterior, que não está completamente desligada dele. A afinidade de Trinh com o Terceiro Cinema inclui uma oposição ao (neo)colonialismo, bem como um desvio estético da estrutura de poder do cinema convencional. Uma estratégia que está presente nesses dois cinemas é o uso de discursos metacríticos. Por meio da voz do narrador, ela questiona explicitamente o que significa fazer um filme sobre o Senegal em *Reassemblage* (1982). Além disso tudo, esses filmes se encontram numa perspectiva de recusa dos discursos dos mestres. Essa recusa, entretanto, pode deslocar radicalmente este discurso, em termos de forma. Considero isso um recurso poderoso para se refletir sobre os filmes de Trinh, pois concordo com Mimura quando ela afirma que:

A questão do Terceiro Cinema, de seu status existencial e histórico, é de vital relevância... porque muito do que concebemos como o cinema e vídeo asiático-americano e a forma como entendemos sua política cultural foi inspirado e possibilitado por seu desenvolvimento histórico. (MIMURA, 2009, p. 28)

Começo com um movimento político oriundo da América Latina, que se transnacionaliza com o uso do cinema - “a ferramenta do mestre” - na tentativa de questionar os discursos dos mestres dos sujeitos do Terceiro Mundo. Uma cena em *Hora de Los Hornos*, 1968, mostra um menino descalço correndo ao longo de uma ferrovia e pedindo dinheiro. Há uma garota fazendo bolas de chiclete dentro do trem, completamente alheia ao desespero do garoto. O chiclete pode ser uma alusão à americanização da cultura latino-americana: a interferência imperialista por meio dos bens de consumo na América Latina. A câmera fica parada, o menino corre rápido, enquanto o trem parte lentamente, deixando-o para trás à medida que ganha velocidade. Quem embarca no trem? Evidentemente, aquele menino não. O filme é sobre pessoas que não têm assento no trem. É também sobre esses lugares vazios. Aqueles que faltam, os terceiro-mundistas, centelha de um manifesto ávido por descolonizar o cinema, servem de referência para novas reflexões sobre os cinemas pós-coloniais.

*La Hora de los Hornos* é um filme escrito e dirigido por Octavio Getino e Fernando Solanas, que personificou o manifesto ‘Rumo a um Terceiro Cinema’, escrito um ano após a realização do filme (1969). O manifesto defende um cinema que dê conta das lutas antiimperialistas em todo o Terceiro Mundo, engajado em um processo de “descolonização” cultural dos povos que faltam pelas narrativas do cinema convencional (SOLANAS, GETINO, 1997, p. 33). É um cinema que articula a “desconstrução da imagem criada pelo neocolonialismo” e a “construção de uma realidade pulsante e viva que resgate a verdade em qualquer uma de suas expressões” (1997, p. 46). De acordo com Solanas e Getino, um segundo cinema oferecia uma alternativa ao primeiro (comercial, convencional). O segundo cinema apresenta um cinema criativo de vanguarda que põe em xeque a linguagem padronizada do cinema convencional - tais como a *Nouvelle Vague* francesa, o *Expression Cinema* e o Cinema Novo brasileiro (1997, pp. 40-42).

Esses “novos cinemas” operam dentro dos limites do sistema. O alto preço da produção e distribuição de filmes de acordo com o mercado é um grande desafio para os cineastas independentes. O sistema determina a “duração padrão do filme, estruturas herméticas que nascem e morrem na tela” (Ibid., p. 42), obedecendo a fórmulas pré-definidas pelo mercado. Solanas e Getino definem o Terceiro Cinema como “um cinema fora e contra o sistema... um cinema de libertação” (1997, p. 43). Essas estratégias do cineasta de guerrilha estão empenhadas na “democratização” do processo de produção cinematográfica, deslocando e rearticulando “o papel do produtor, o trabalho em equipe, as ferramentas, os detalhes etc.” (1997, p. 50). O cineasta de guerrilha segura a câmera e o projetor como Che Guevara segura uma arma em *Sierra Maestra*: “A câmera é a expropriadora inesgotável das armas-imagem; o projetor, uma pistola capaz de disparar 24 quadros por segundo” (SOLANAS, GETINO, 1997., p. 50)

Os povos do Terceiro Mundo que faltam tentam encontrar uma voz e tomar as rédeas de suas próprias narrativas. Múltiplas vozes falam a partir de diferentes posições de sujeito. Várias camadas de exclusão complicam a imagem, como raça, etnia, classe,

gênero etc. Por mais limitadas que essas contra-narrativas possam ser, elas desestabilizam a voz da verdade e da autenticidade presente no discurso dos mestres sobre os Outros nativos. Em entrevista à Sidsel Nelund, Trinh foi muito vaga ao responder se seu trabalho estaria conectado à América Latina:

A América Latina (rótulo muito questionado!) continua muito especial no meu itinerário de aprendizagem. Viajei pelo o México, Colômbia, Equador e Peru logo após me formar na universidade. Foi na época, literalmente, uma viagem ao desconhecido, meu primeiro contato com outro contexto de Terceiro Mundo, no qual enfrentei terríveis problemas de fronteira com meus documentos de identidade e fui informada das intensas dificuldades de se viajar como vietnamita. Também tive a oportunidade de entrar na cultura através da ideia de 'Terceiro Cinema' e do rico leque de filmes e cineastas reunidos em torno dele, alguns dos quais eu viria a conhecer mais tarde, em festivais de cinema e conferências (TRINH 2013, p. 85)

Enquanto o manifesto do Terceiro Cinema aborda o *quem* e o *quê* da produção cinematográfica, outro manifesto de 1969, também na Argentina, assinado por Julio García Espinosa, aborda o como do fazer cinematográfico, assumindo a forma como preocupação primordial. *Por um Cine Imperfecto* (Espinosa, 1997, pp. 71-82), preconiza um cinema de enraizamento popular que questione os meios necessários para se viabilizar um filme, mas não dá respostas sobre o que seria. Em vez disso, defende que os filmes devem deixar espaço para que os espectadores os interpretem de acordo com suas próprias condições subjetivas e objetivas. O “cinema imperfeito” de Espinosa é um contraponto a um cinema tecnicamente perfeito cujo poder de “qualidade e técnica” (1997, p. 82) se subordina a fins comerciais, cujo domínio é atribuído às grandes cinematografias ocidentais. Ele propõe uma “nova poética para o cinema” (1997, p. 79) que se “comprometa” e inclua “o povo” no processo de realização do filme. Assim como Solanas e Getino, ele se preocupa com a ausência do povo em todas as etapas da produção, tratando as massas como consumidores passivos. A poética de um cinema tecnicamente imperfeito, porém, nos leva a pensar no uso dado por Trinh aos erros, às mudanças sutis de escala, à introdução de telas dentro de uma tela, tais como os vistos em *Fourth Dimension* (2001), por exemplo, quando as legendas *Machine Time* aparecem e a tela desliza e encolhe. A tela dentro da tela escura flutua, chamando atenção para o artifício da montagem do filme. É um discurso bastante metacrítico, que dá ao espectador a impressão de material inacabado e, de certa forma, imperfeito. O cinema imperfeito defende, em oposição ao cinema que exige o último aparato de alta tecnologia e o domínio técnico dos equipamentos, um cinema menos profissional, mas mais inclusivo: comprometido com as pessoas do Terceiro Mundo e produzido por elas com recursos limitados. Esse compromisso com as pessoas, presente em ambos os manifestos, busca o elo perdido no cinema convencional, ao passo que Deleuze questionaria posteriormente se “povos estão faltando” (DELEUZE, 2013, p. 216), ou parecem estar ausentes, ainda que sua presença oprimida seja inegável. Essa busca do elo perdido se refere principalmente aos cinemas políticos do Terceiro Mundo das décadas de 1960 e 1970. Deleuze aborda esses cinemas no que se refere à ausência de um povo:

Essa constatação de um povo que falta não é a renúncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção

de um povo. No momento em que o colonizador afirma que “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (DELEUZE, 2013, p. 217)

Para Deleuze, os povos devem se inventar por todos os meios criativos. O cinema tem o potencial de articular o processo de devir, de preencher essa ausência subjetiva que é atribuída a um povo. O que falta não é uma representação cinematográfica de um povo, mas sim a possibilidade de as pessoas se representarem. Nesse sentido, os manifestos de Deleuze e Espinosa estão intimamente conectados, pois esse cinema imperfeito aborda especificamente esse elo que faltava: integrar as pessoas no processo de filmagem. Esta tentativa de preencher a lacuna deixada pelo elemento ausente de “um povo”, presente em ambos os manifestos, está engajada num projeto maior. Eles defendem uma revolução orquestrada por meio do aparato cinematográfico e do trabalho coletivo das equipes/cineastas, que dá nova abordagem ao papel do cinema no sentido da conscientização. É autorreflexivo não apenas em termos de gênero e assunto, mas ao longo de todo o processo de produção, visto de forma bastante evidente em todos os filmes de Trinh. O processo cinematográfico torna-se visível através da revelação de uma mesa de montagem (2004), os já mencionados truques artificiais que reduzem a tela de saída do trem a um quadrado lúdico movendo-se em uma tela preta, expondo a manipulação de imagens inerentes ao processo fílmico (2001). O apelo de Trinh ao “imperfeito” cria fissuras nas narrativas ao revelar que há alguém controlando a história. No entanto, ela reluta em construir discursos de oposição. Ela argumenta que:

A questão não se trata de (...) ‘corrigir’ as imagens que os brancos têm dos não-brancos [“Cinema Imperfeito” / Espinosa], tampouco de reagir ao pensamento territorial colonial simplesmente invertendo a situação e estabelecendo uma oposição que, na melhor das hipóteses, será um espelho das atividades e preocupações do Mestre (...) A questão, antes, é se rastrear e se expor a Voz do Poder e da Censura, em qualquer momento ou lado que apareça. A diferença essencial permite aos que nela se apoiam perpetuarem-se tranquilamente em sua gama de noções fixas. Qualquer mutação na identidade, na essência, na regularidade e mesmo no lugar físico representa um problema, quando não uma ameaça, em termos de classificação e controle. Se você não consegue situar o outro, como você vai se situar? (TRINH 1991, p. 73)

Trinh não interpreta o Ocidente como um monolito, mas como um conjunto complexo e rizomático de relações de poder, onde o exterior e o interior se cruzam, tornando difícil se estabelecer um campo de batalha fílmico entre duas frentes: a nacional versus a imperialista/colonizadora, a do proletariado contra o burguês, a feminista contra a figura masculina sexista. Para entrar no universo de seus filmes, é preciso suspender fórmulas binárias e começar a pensar em termos de como as lutas são sentidas no íntimo. O cinema engajado na luta pela libertação nacional torna-se mais complicado, pois o Primeiro e o Terceiro Mundo se confundem com fluxos de migração. Ella Shohat enfatiza que “não há Terceiro Mundo na formulação vigorosa de Trinh T. Minh-ha, sem seu primeiro mundo, e nenhum primeiro mundo sem seu terceiro”. Esses novos cinemas, que podem surgir do Terceiro Cinema e rapidamente se distanciar dele e suas repercussões, selam uma ruptura com a ideia de emancipação nacional, na medida em que a nação permanece presa no entrecruzamento de múltiplas trajetórias.



Embora permaneçam anticolonialistas, esses filmes experimentais chamam atenção para a diversidade de experiências dentro e entre as nações. Uma vez que o colonialismo agregou simultaneamente comunidades fissuradas por diferenças culturais gritantes e comunidades separadas marcadas por semelhanças igualmente gritantes, esses filmes sugerem que muitos estados-nação do Terceiro Mundo eram entidades altamente contraditórias... Com a expulsão do intruso colonial completando totalmente o processo de tornar-se nacional, os filmes pós-nacionalistas chamam atenção para as falhas de gênero, classe, etnia, região, partição, migração e exílio. Muitos dos filmes exploram as identidades complexas geradas pelo exílio - de sua própria geografia, de sua própria história, de seu próprio corpo - dentro de estratégias narrativas inovadoras. (SHOHAT 2006, p. 48)

Trinh articula sua posição política não em uma linguagem fílmica clara e direta, mas por meio de uma poética sutil desses conflitos que não transmitem uma mensagem inequívoca. Com sua falta de conclusão e abstração, produz intervalos para interpretação aberta. Quando perguntei pessoalmente à cineasta sobre os significados de seus filmes e as lutas que teve para interpretá-los, ela respondeu que não existe interpretação certa ou errada de seus filmes. Ela deixa espaço para a abertura, por meio de fissuras pelas quais o significado flui e segue seu curso, revelando camadas de complexidade.

A reflexão de Homi K. Bhabha sobre o Terceiro Cinema se situa em um espaço de fronteira entre o nacional e o transnacional, na intersecção entre as relações sociais e interpessoais no cinema. Ele afirma que as categorias são mais híbridas e misturadas do que os compartimentos monolíticos usados para classificar os filmes. A concepção de Bhabha das categorias como sendo fluidas nos permite abordar a alteridade para além do lado oposto da fronteira. O Outro pode habitar terras nacionais, pode viver entre nós, ou mesmo dentro de nós. Os críticos de cinema devem ter cuidado para não serem tão rápidos a ponto de situar os conflitos do Terceiro Cinema como binarismos excessivamente simplistas dentro das categorias sociais. Ele questiona o papel do crítico de cinema, que ele acusa de ser preso a termos de oposição senhor-escravo, simplificando excessivamente o hibridismo inerente a esse espaço fronteiro de significação que “não é nem um nem o outro” (BHABHA 1989, p. 117). A mudança de um espaço de negociação de significado para uma simplificação excessiva deste último, caindo na armadilha do binarismo, joga fora as grandes esperanças de mudança política, ou, como ele coloca, “as próprias formas de nosso reconhecimento do ‘ momento’ da política” (BHABHA 1989, p. 17). Trata-se mais de um processo de articulação (de significados), em que a teoria se tece com fios que podem não parecer compatíveis a princípio, em um exercício contínuo de busca de pontos de proximidade e de alianças que confrontam fronteiras. Para ele “‘posição’ é sempre um processo de tradução e transferência de significado” (BHABHA 1989, p. 119). Ou seja:

Como construir uma política baseada em tal deslocamento de afeto ou elaboração estratégica (Foucault), onde o posicionamento político é ambivalentemente fundamentado em uma encenação de fantasias políticas que requerem travessias repetidas das fronteiras diferenciais entre um bloco simbólico e outro, e as posições disponíveis para cada um? (BHABHA 1989, p. 122)

A vontade não unitária de um povo complica a “agência de representação”, na qual imagens e símbolos se interpolam. A sincronicidade entre o que vemos e o que ouvimos é

quebrada, o próprio quadro do filme se quebra. Ele pergunta se deveríamos “consertar” essa fenda, desconstruindo estereótipos que são imediatamente assumidos como representativos de pessoas do Terceiro Mundo - por exemplo, a mulata hiperssexualizada, o aborígene ignorante, a mulher asiática submissa, o árabe terrorista - produzindo uma crise necessária para repensar a representação fílmica. Os estereótipos operam como mediadores: comunicam diferenças simplificando-as, tornando-as impotentes, impotentes. O poder de autorrepresentação é retirado das pessoas na tela. Um dos experimentos mais explícitos de desconstrução no cinema de Trinh está em *Reassemblage* (1982), quando ela mostra closes de seios femininos com ângulos peculiares de partes do corpo feminino e, eventualmente, desmistifica os seios de mulheres nativas, vistos frequentemente, mercantilizados ou exóticos, em revistas comerciais de etnografia visual, ao desviar o olhar para planos triviais e outros closes que dessexualizam os seios e acentuam a maternidade, com planos de mãos carregando filhos. O que parece peculiar aos olhos ocidentais torna-se nossa própria experiência de criar uma criança. Essa montagem de fotos de ângulos diferentes não permite que o observador se fixe em uma imagem por muito tempo, como se o ponto de vista estivesse mudando constantemente, diluindo os limites entre o Ocidente e o resto do mundo.

Hamid Naficy situa uma ideia de cinema com sotaque nos espaços intermediários, como um processo de articulação entre agenciamentos “locais” e “globais”. Ele explica: “Filmes com sotaque são interstício porque são criados aparte e nos intervalos de formações sociais e práticas cinematográficas” (NAFICY 2001, p. 4). No hibridismo dessas lacunas, as ideias de casa podem parecer distantes e, novamente, bastante presentes, como referência a que esses cinemas se relacionam. Ou seja, o cinema é exílico no tocante à noção de uma pátria de onde foi removido para vivenciar e/ou representar a ideia de exílio: uma origem à qual não se pode voltar. No cinema diaspórico, há uma dispersão da origem. Para Naficy, o bom cinema com sotaque é aquele que:

(...) Signifique, e signifique nos termos tanto do exílio e da diáspora, quanto do cinema. Eles significam e significam o exílio e a diáspora ao expressar, alegorizar, comentar e criticar as origens e as sociedades e culturas perdidas, bem como as condições desterritorializadas dos cineastas. Eles significam e significam as tradições cinematográficas por meio de seus modos de produção artesanal e coletivos, sua estética e política do pequeno e imperfeito, além das estratégias narrativas que cruzam fronteiras genéricas e minam o realismo cinematográfico (NAFICY 2001, p. 4-5)

Apesar dos discursos globais de um mundo sem fronteiras, redes, ciberespaços virtuais e a retórica da “viagem” como palavra da moda, o cinema com sotaque tende a “ênfatar a territorialidade, o enraizamento e a geografia” (NAFICY 2001). A própria ideia de desterritorialização inscrita nas cartografias nômades, como visto no último capítulo, pressupõe a consciência das noções de “território” e “territorialidade” (NAFICY 2001) que impactam nas representações “espaço-tempo aberto e fechado (cronotrópico)”. É fundamental ter em mente que a territorialização é um processo de apropriação e desprendimento de determinados espaços, em que a própria ideia de território é fundamental para o ato da travessia da fronteira. A representação de atos de incorporação, assimilação, integração; ou talvez segregação, não assimilação, a recusa em se participar de uma cultura, a formação de guetos, estão inscritos na geografia do deslocamento fílmico em espaços de encontro entre culturas, ou confrontos culturais.

Para Trinh, quando o significado tem que ser negociado entre locais diferentes, as fronteiras são deslocadas: “entre casa e exterior, cultura nativa e cultura adotada, e, em termos mais criativos, entre um aqui, um lá e um outro lugar” (TRINH 2011, p. 27). Essas negociações engendram a linguagem, produzem uma nova linguagem, a linguagem como ponte, um espaço de hibridismo; mas, acima de tudo, a linguagem em transição, como no cinema com sotaque de Naficy, buscando novas traduções, novos significados, formas de expressar ideias através das culturas. Viajar, para Trinh, é um “evento limite” (2011. pp. 41-47) em que se chega ao conhecimento de si mesmo por meio do outro. O ato de viajar exige, portanto, uma gama de rituais de deslocamento – se considerarmos o ato de cruzar fronteiras como um ritual – uma consciência de autoexpressão, de comunicação, de significados através das línguas, a jornada, o encontro, os movimentos para, de e entre o eu e o outro, o eu e o eu, o eu em deslocamento. Para Trinh, o evento de fronteira supõe um “movimento para frente e para trás entre se manter/criar fronteiras e se desfazer/ultrapassar fronteiras” (2011. p. 47)

Robert Stam e Ella Shohat demonstram como as fronteiras nacionais não servem como compensação pela presença de “emigrados internos” e de pessoas que não possuem a mesma identidade nacional de seu país, mas “compartilham o mesmo passaporte” (SHOHAT, STAM 1994, p. 287). As complexidades internas inerentes às identidades nacionais ou cinemas nacionais também devem levar em consideração os fluxos de migração que se espalham diasporicamente por um mundo globalizado. Segundo Shohat e Stam: “No contexto pós-colonial de fluxo constante de povos, a filiação ao Estado-nação torna-se altamente parcial e contingente” (SHOHAT, STAM 1994). Como vimos com Trinh, o Ocidente não pode ser essencializado ou assumido como unitário e fixo. O Ocidente está aqui e em outro lugar. É uma força, é um paradigma geopolítico de poder, o que torna as fronteiras mais complicadas no domínio do imperialismo.

A mudança para abordagens intimistas no cinema, no entanto, não significa que os filmes se “despolitizaram”, mas que o político entrou no espaço do lar. Um exemplo desse deslocamento doméstico pode ser encontrado em *Fire* (1996), dirigido por Deepa Mehta, em que a política de gênero e da sexualidade se evidencia no confinamento do lar, por duas mulheres que encontraram o amor no consolo mútuo, enquanto seus maridos viviam uma vida mais livre do lado de fora. Outra fronteira é diluída: as esferas privada e pública se sobrepõem. A câmera invade a política do cotidiano, alertando para as injustiças sociais que eram mantidas invisíveis, ou pelo menos fora dos holofotes, pela geração anterior. A falta de engajamento com um Norte político coeso fez com que o seu “Sul”, ou seus seus (axiomas) se multiplicassem, deslocando suas premissas para a ideia de crise: talvez não haja solução para os conflitos; não é uma solução comum.

O hibridismo está no cerne dos filmes diaspóricos que, para Jigna Desai, “ultrapassam e transgredem os cinemas e as fronteiras nacionais” (DESAI 2012, p. 210). Ela contesta e refuta a ideia de um cinema transnacional (EZRA, ROWDEN 2006), porque essa palavra da moda não explica a forma como o movimento transnacional se relaciona com a dimensão do nacional e os obstáculos e fronteiras que resultam desse deslocamento. Ela percebe como o termo pode sugerir “uma transcendência fácil do nacional” (DESAI 2012, p. 211). Assim, a ideia de um filme diaspórico não só evidencia a relação com a pátria da qual se distancia, mas inclui também rituais de travessia de fronteiras.

O diaspórico pode ser representado como um caminho de descoberta, como os gêmeos em *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, que voltam em busca dos segredos de sua mãe. Ela foge de sua cidade natal no Oriente Médio, situada em uma zona de guerra, para o Canadá, onde vivem confortavelmente, e os deixa com um mistério e uma missão: encontrar seu pai e seu irmão perdido. Tal como acontece com muitas histórias de migração, o exílio (de Nawal, a mãe) e a diáspora (dos gêmeos) se cruzam, uma vez que a diáspora é uma experiência coletiva que implica um contexto maior de narrativas heterogêneas de migração.

Para Naficy, “a diáspora, assim como o exílio, frequentemente começa com trauma, ruptura e coerção, e está relacionada à dispersão de populações para lugares fora de sua terra natal” (NAFICY 2001, p. 14). Enquanto os traumas exílicos podem ser vividos na singularidade, o trauma dos cinemas diaspóricos é vivido coletivamente. Naficy enfatiza a produção de identidades diaspóricas articuladas por meio de uma “memória coletiva” (2001, p. 14). Para ele, a diáspora é um espaço de “consciência” e “distinção” como resultado do processo de exclusão da cultura local/nacional à qual se pretende integrar, da comunidade/gueto do migrante, ou da pátria. A diáspora, portanto, é um evento político, e o filme diaspórico é um filme político por excelência. Segundo o autor, a jornada fílmica pode assumir diferentes tarefas, que ele organiza em três grandes grupos: “jornadas de fuga, busca de casa e fundação de casa” – descrevendo-as como: “jornadas de busca, desabrigo e desnorreamento, e jornadas de volta ao lar interior”, respectivamente (NAFICY, 2001, p. 33)

A diáspora se relaciona com as origens ou a pátria de várias maneiras. Desai afirma que essa relação inclui “uma diversidade de articulações transnacionais, lembranças e identificações que sugerem conexões multivalentes e contraditórias entre a diáspora e a pátria” (DESAI 2002, p. 82). A mudança diaspórica relacionada ao lar, no entanto, é uma jornada bastante turbulenta. Segundo Silvia Kratzer, “casa e exílio, partida e chegada, imaginação e nostalgia” não são mutuamente excludentes e, de fato, podem “se sobrepor e se cruzar” (KRATZER 2015, p. 109). Isso pode ser visto em *Turquoise* (2009), filme dirigido por Kadir Balci, sobre três irmãos que migraram da Turquia para Ghent, na Bélgica, e passam por uma crise de identidade exílica após a morte do pai. Na cena de abertura, a câmera contempla uma paisagem e, ao recuar, revela a artificialidade de uma pintura pendurada na parede de um museu na Bélgica, vista por um de seus funcionários, um migrante exilado da Turquia. Kratzer nos mostra como a diáspora e o exílio se cruzam quando o retorno para casa é voluntário. Os filmes de uma viagem para casa confundem as fronteiras entre as experiências de exílio e a ideia da representação diaspórica. Nas palavras de Kratzer:

Ao contrário dos cinemas imigrantes anteriores, que tendiam a atribuir uma identidade dividida ao imigrante, para quem a “totalidade” só pode ser encontrada na terra natal, os filmes mais recentes complicam as noções de “casa”, “retorno” e “identidade”. Já não mais presos a uma configuração nacional ou âncora geográfica, esses conceitos são, ao contrário, concebidos como um conjunto de experiências, tanto do país de origem quanto do país de exílio, selecionadas e costuradas uma à outra. Mais que isso, esses são pontos de partida e de chegada, esses filmes destacam os terrenos que os protagonistas percorrem (física, emocional e espiritualmente) e as identidades que constroem por meio de processos de transição (2015, p. 109-110)



É possível que os filmes sejam o meio mais contundente para se representar como as identidades são temporárias e moldadas ao longo da jornada. O assunto não é simplesmente dividido entre dois campos opostos (a pátria e a diáspora), mas transita a bordo de um trem maluco que pode ir para frente, para trás ou em uma tangente, desviando do trilho em uma série de chegadas e partidas que podem se estender até o infinito. Nesse processo transitivo, a “pátria” pode adquirir novos significados, como em no filme de Trinh *Night Passage* (2004), quando os narradores itinerantes referem-se ao trem como “indo e continuando até o fim”, em um série de desdobramentos herméticos. A transitividade é a reprodução de um não-espço, ou um espaço que, assim como as heterotopias de Foucault podem ser “simultaneamente representadas, contestadas e invertidas” (FOUCAULT 1984, p. 2) – a inversão ou desvio de caminhos para, de e além das fronteiras. Esse espaço do trem pode ser recriado em qualquer lugar, é um veículo em movimento, habitado por uma multiplicidade de passageiros que cruza fronteiras físicas e imaginárias. As histórias não são lineares e permanecem inconclusivas. Ao invés disso, as histórias se intercalam e se interrompem constantemente, de modo a introduzir intervalos e descontinuidades. Em *Cinema Intervals*, Trinh define:

À medida que a imagem surge, ela desaparece, fadada a desaparecer para o filme que virá. Mas se a lâmpada for girada, a natureza desse nexo gerador, contido em recipiente, se mostrará inequivocamente: o intervalo do cinema, que determina as fissuras através das quais a luz penetra sub-repticiamente no tecido das relações tecidas na máquina visual, é também o que faz um filme exclusivamente um filme.... Os intervalos permitem uma ruptura com meros reflexos e apresentam uma percepção de quebras de espaço. Eles constituem interrupções em uma série uniforme de superfícies. Eles designam um hiato temporal, um intervalo, uma distância, uma pausa, um lapso ou lacuna entre diferentes estados; e são o que surge no limiar da representação e da comunicação – o que muitas vezes aparece na porta... onde a abertura é também o espaçamento do desaparecimento (TRINH 1999, pp. Xii-xiii)

Essas fissuras na narrativa são retomadas por outras histórias, como interrupções sucessivas que se desmancham e cortam o fluxo de continuidade uma da outra. A história é contada como uma história dentro de uma história. Para Teshome Gabriel, a estética do filme nômade apresenta rupturas com a “estrutura linear” da narrativa, recorrendo a linhas elípticas, curvas e espirais, desdobradas por descontinuidades, novas articulações, linhas de fuga rizomáticas (GABRIEL 1992). A quebra nômade da linearidade supõe a descontinuidade por meio de múltiplos intervalos, que pululam de uma história para outra de modo que os significados se tornam confusos e, portanto, mais fluidos e abertos a diferentes interpretações. Para Gabriel, cinema nômade é aquele que “flutua sobre a realidade” (GABRIEL, 1992) e sobre categorias fixas de pensamento, lógica e racionalidade. O irracional, o misterioso, o transcendental e o espiritual fazem parte da cosmogonia do cinema nômade. A conclusão é uma convenção cinematográfica que o cinema nômade contesta, abrindo e fechando espaços de reflexividade e transitividade.

Trinh define o intervalo do cinema como uma “passagem de um espaço (visual, musical, verbal, mental, físico) para outro”. (TRINH 1999, p. xi) Essa passagem é marcada por uma intermitência, uma ruptura na narrativa fílmica, que abre espaço para uma “relação direta”, que ela define como “uma relação direta de infinito assumida em obras que aceitam os riscos de espaçamento e abarcam o campo das ressonâncias livres – ou das substituições indefinidas dentro da conclusão de uma obra finita”. Ela toma de

empréstimo de Dziga Vertov seu tratamento das montagens, ao enfatizar os hiatos entre as imagens. A verdade é extraída pelos fragmentos, formas não narrativas não relacionadas a outras: “tudo é uma questão de relações: relações temporais, espaciais, rítmicas,... de planos, de velocidade de registro, de luz e sombra, ou de movimento dentro do quadro” (Id., p. xii). A imagem não é tomada isoladamente, e sim integra este complexo tecido de relações ligadas aos acontecimentos da vida no filme. Ela define:

O intervalo do cinema... determina as fissuras pelas quais a luz penetra sub-repticiamente no tecido das relações tecidas na máquina da visão... Os intervalos permitem uma ruptura com meros reflexos e apresentam uma percepção de quebras de espaço. Eles constituem interrupções em uma série uniforme de superfícies. Eles designam um hiato temporal, um intervalo, uma distância, uma pausa, um lapso ou lacuna entre diferentes estados; e são o que surge no limiar da representação e da comunicação – o que muitas vezes aparece na porta... onde a abertura é também o espaçamento do desaparecimento. (TRINH 1999, p. xiii)

Os intervalos têm um papel no filme: eles diluem as fronteiras, deixando em aberto o significado, em uma ampla gama de possibilidades, onde se chama atenção para vozes silenciadas, para subalternidades invisibilidade, ou, para retomarmos a velha problemática do cinema político latino-americano: os povos que primam como falta. Esses povos que “estão faltando” do Terceiro Cinema aparecem tanto na teoria, como no cinema de Trinh por meio de um pivô de gênero, da teorização e representação fílmica de mulheres insubmissas do Terceiro Mundo. Ao deslocar os sujeitos de uma pátria, uma nação (ou da questão nacional do Terceiro Cinema), para uma nova nação exílica ou não identificável no mapa, ela complica a compreensão do que está aqui e do que está em outro lugar. As lutas de poder acontecem dentro das fronteiras nacionais: compartilhando o mesmo espaço urbano, na casa ao lado. O desvio histórico que tira o foco das libertações nacionais, tão caras a este cinema, muda a ênfase para o transnacional e o “hibridismo cultural” de Homi Bhabha (1989). A fronteira de Trinh é o lugar do choque de vozes, a zona de conflito e também o espaço dos encontros, o “evento limite” de Trinh (2011). Ao constantemente desafiar, complicar burlar e deslocar fronteiras, elas adquirem uma elasticidade e maleabilidade que permite maior capilaridade, tanto em tatear as múltiplas vozes e posições que permeiam o fulcro conflitivo, como na representação fílmica do conflito transnacional entre personagens, ou conflitos internos que atravessam o imaginário da forasteira, da refugiada ou da viajante. Em Trinh esse conflito se dá no feminino.

## Referências

BHABHA, Homi .K. ‘The Commitment to Theory’, In: Pines, J. and Willemsen, P. **Questions of Third Cinema**, London: BFI Pub, 1989

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory**, Second Edition. New York: Columbia University Press, 2011

DELEUZE, Gilles. **Cinema Vol. 2 – The Time-Image**, Minneapolis: University of Minnesota, 2013. Press

DESAI, Jigna. **The Scale of Diasporic Cinema**: Negotiating National and Transnational, 2012. Cultural Citizenship, Available in: Academia.edu, submitted June 2, 2008

ESPINOSA, Julio García 'For An Imperfect Cinema', In: Martin, M.T. (Ed.) **New Latin American Cinema Vol.1**: Theory, Practices and Transcontinental Articulations. Detroit: Wayne State University Press, 1997

EZRA, Elizabeth and ROWDEN, Terry. **Transnational Cinema**: The Film Reader. New York: Routledge, 2006

GABRIEL, Teshome. **Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema**: Traces of a Journey, Available at teshomegabriel.net, 1992

MIMURA, Glen M. **The Ghostlife of Third Cinema, Asian American Film and Video**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009

NAFICY, Hamid. **Accented Cinema**: Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton: University Press, 2001

SHOHAT, Ella. 'Post Third-Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema', In: Ezra, Elizabeth e Rowden, Terry. (orgs) **Transnational Cinema**: The Film Reader. London: Routledge, 2006

SHOHAT, Ella e Stam, Robert: 'The Third Worldist Film', In: **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. London: Routledge, 1994

SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. 'Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World'. In: Martin, M. T. (ed.) **New Latin American Cinema Vol. I**, Detroit: Wayne State University Press, 1997, pp. 33-58

TRINH, Minh-ha T. **D-Passage**: The Digital Way, London: Duke University Press, 2012

\_\_\_\_\_ **Elsewhere, Within Here**: Immigration, Refugeism and the Boundary Event, New York: Routledge, 2011

\_\_\_\_\_ **The Digital Film Event**, New York: Routledge, 2005

\_\_\_\_\_ **Cinema Interval**, London: Routledge, 1999

\_\_\_\_\_ **Woman, Native, Other**, Indianapolis: Indiana University Press, 1989

## Obras Audiovisuais

HORA de los Hornos, La. Dir. Getino, O. e Solanas, F. [DVD] Argentina: Solanas Productions, 1968  
4h 20 min

MEMORIAS del Desarrollo, Dir. Alea, T. G. [DVD] Cuba: ICAIC, Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry, 1968, 97 min

SANGRE del Condór, Dir. by Sanjinés, J. [DVD] Bolivia and USA: Tricontinental Film Center, 1969, 1h 10min

---

FIRE, Dir. Mehta, D. [DVD] India and Canada: Kaleidoscope Entertainment Pvt. Ltd., 1996, 1h 44 mins

TURQUOISE, Dir. Balci, K. F. [DVD] Belgium and Turkey: MMG Film and TV Production, 2009, 1h 40 mins

NIGHT Passage Dir. Trinh, T. M. [DVD]USA: Women Make Movies, 2004, 1h 38 mins.

FOURTH Dimension, The, Dir. Trinh T. M. [DVD] USA: Women Make Movies, 2001, 1h 27 mins

TALE of Love Dir. Trinh, T. M. USA: Women Make Movies, 1995, 1h 48 mins

REASSEMBLAGE, Dir. Trinh, T. M. USA: Women Make Movies, 1982, 40 mins

INCENDIES. Dir. Villeneuve, D. [DVD] Canada: T.S. Productions, 2010, 2h 10 mins





## Da vulva de Héloïse surge Marianne: cinema, pintura e gênero no gesto de olhar em *Retrato de uma jovem em chamas*

## From Héloïse's vulva emerges Marianne: cinema, painting and genre in the gesture of looking in *Portrait of a Lady on Fire*

Roberta Veiga<sup>1</sup>

### Resumo

Discutimos, neste artigo, o modo como o amor lésbico no filme *Retrato de uma jovem em chamas* (2019), de Céline Sciamma, é instituído por um jogo de olhares entre as protagonistas, que se constrói e se revela na medida em que pintura e cinema, colocados em relação no interior do próprio filme, se configuram e se revelam, eles mesmos, dispositivos produtores de olhar. Interrogamos em que medida o *erotismo* construído nos olhares trocados entre a pintora e a modelo ao se encarnar, pouco a pouco, na intimidade, conduz a um equilíbrio da relação entre as mulheres que subverte lógicas binárias e assimétricas - como a de quem pinta e quem é a modelo, de quem olha e quem é olhado, de quem é passivo e ativo. Trata-se de pensar, através dessas passagens, o campo das artes atravessado pela política e do feminismo concebido em sua dimensão estética.

**Palavras-chave:** *Retrato de uma jovem em chamas*. Amor lésbico. Cinema e pintura.

### Abstract

In this article, we discuss the way in which lesbian love in Céline Sciamma's film *Portrait of a lady on fire* (2019) is instituted by a game of gazes between the protagonists, which is constructed and revealed as painting and cinema, placed in relation within the film itself, configure and reveal themselves as producing devices of gaze. We question to what extent the eroticism, constructed in the gazes exchanged between the painter and the model, leads to a balance in the relationship between women that subverts binary and asymmetrical logics - such as who paints and who is the model, of those who look and who are looked at, of those who are passive and active. It is about thinking, through these passages, the field of the arts crossed by politics and feminism conceived in its aesthetic dimension.

**1.** Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora adjunta do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação (PPGCOM-UFMG). Editora da *Revista Devires – Cinema e Humanidades*; integra o comitê científico do Forumdoc.bh. É coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feminista (UFMG-Cnpq); Coordenadora do GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação); e co-coordenadora do ST Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Introduziu e leciona a disciplina Cinema e Feminismo na graduação, e Estéticas Feministas no PPGCOM-UFMG. Tradutora do livro *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, de Ivone Margulies; autora de capítulos nos livros: *Feminismo e Plural: mulheres no cinema brasileiro*; *Corpo e Cultura Digital: diálogos interdisciplinares*; *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación (in)disciplinada*; e *Mulheres de Cinema*. E-mail: roveigadevolta@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-8538-1185>.

**Keywords:** *Portrait of a lady on fire*; lesbian love; cinema and painting.

## Introdução

Primeiramente, é importante assinalar que para este texto não pretendemos abarcar os vários aspectos que o filme *Retrato de uma jovem em chamas* propõe, principalmente no que concerne ao feminismo (como por exemplo a temática do aborto) e sua dimensão interseccional (especificamente, a diferença de classes), não apenas em função do limitado espaço de um artigo, mas também pelo recorte escolhido, que busca investir em uma perspectiva específica, ou seja, formular de modo mais detido uma abordagem que nos parece já complexa e inesgotável. Focaremos, pois, na forma como a relação entre Marianne (Noémie Merlant) e Héloïse (Adèle Haenel) se constrói através da troca de olhares, levando em conta os desdobramentos que tal dinâmica produz nas noções de arte, cinema e gênero. Nesse sentido, pretendemos que essa elaboração não seja uma análise fílmica *strictu senso*, mas uma possibilidade de produção de reversibilidade entre o filme e o pensamento sobre a lida com as imagens e com o amor lésbico, na interseção entre ambos.

A proposta é, então, refletir acerca do filme *Retrato de uma jovem em chamas*, realizado em 2019, pela diretora Céline Sciamma, a partir de dois pontos que se complementam: 1) como se passa de uma relação formal entre os olhares do cinema e da pintura para uma relação erótica –, ou seja, de que modo o olhar institucionalizado e pragmático da pintura e do cinema (com suas convenções artísticas e de linguagem), proposto na escritura fílmica e na inscrição histórica da narrativa no século XVIII, se converte, a partir do gesto, em um olhar erótico (com sua abertura para a potência dos sentidos e pregnância do desejo); e 2) o que essa passagem traz para ambos os domínios: o das artes (como campo atravessado pela política) e o do feminismo (também concebido em sua dimensão estética).

Nessa perspectiva, nos interessa interrogar em que medida o *erotismo* construído nos olhares trocados por essas mulheres (o olhar aqui entendido como *gesto*), ao se encarnar, pouco a pouco, corporalmente pela intimidade e o amor, conduz a um equilíbrio da relação entre as protagonistas, que subverte lógicas binárias e assimétricas - como a dimensão de quem pinta e quem é a modelo, de quem olha e quem é olhado, de quem é passivo e quem é ativo. Portanto, lançamos a hipótese de um desmonte de quem ocuparia lugares – previamente designados como masculino e feminino, numa divisão própria ao dispositivo patriarcal de hierarquia de gênero – para oportunizar, mesmo que como horizonte (topos), o que chamaremos de um *grau zero* do gênero, na esteira do pensador francês Roland Barthes.

Na narrativa, Marianne, a pintora contratada pela mãe de Héloïse, deve pintar o retrato da jovem aristocrata para que seja dado como um presente ao seu futuro marido, no sentido de selar a união por vir. O retrato deve ser feito às escondidas (ou seja, sem o consentimento da modelo) pois a jovem se nega – e já se negara em outra feita - a posar, como forma de recusa ao casamento forçado, portanto, indesejado. Logo, de saída, há uma dupla tensão entre as duas jovens: uma que diz respeito às funções pintora e modelo - portanto a uma definição de papéis não acordada entre ambas -, e outra que se refere à condição tanto da segunda, que se vê obrigada ao casamento, quanto da primeira que, ao executar sua tarefa artística, vai dar o passaporte para que a outra se case. Enfim, para que uma trabalhe e receba por seu trabalho, emancipando-se em meio a um ambiente machista da produção artística da época, a outra cumprirá a norma patriarcal se subordinando a um homem que

não ama. Nessa perspectiva, o que o filme oferece - em seu rigor cinematográfico, não só diegético, mas no controle da posta em cena dos olhares e dos corpos -, é que Marianne, como detentora do olhar e dos meios de produção para executar a encomenda, precisa olhar Héloïse, ao mesmo tempo em que deve esconder que a olha, portanto, enganá-la (já que a “modelo” não sabe que está sendo vista para ser pintada). O olhar para pintar é o olhar que conduzirá Héloïse ao casamento compulsório, portanto aquele que a trai em seu desejo.

## O olhar como gesto

Essa oscilação entre o olhar e o não ser vista olhando (o não-olhar) – fortemente expressa na direção da *mise-en-scène* e no uso austero dos enquadramentos de Sciamma - faz a passagem de uma tensão própria à dissimulação (de pintar sem ser descoberta), à tensão própria do desejo que, junto a esse olhar contínuo, passará a ser, na medida de sua constância, esperada e, na medida de sua meticulosidade, tomada como convite à relação amorosa. Isso quer dizer que o olhar pragmático, que objetiva o retrato da moça e se destina a um fim específico, ganhará uma potência nele mesmo. Menos que produto, a arte de pintar um retrato de mulher em seu processo se reverterá, nos termos de Giorgio Agamben, em um “meio sem fim” (2015).

Ao se referir à força dos gestos que um cinema, digamos, mais inocente (pois menos corrompido pela indústria cinematográfica em seu padrão comercial) perdeu ao longo de sua existência, Agamben reivindica que “o elemento do cinema é o gesto e não a imagem” (2015, p. 56). Contudo, enquanto imagem em movimento, filho que é da modernidade, o cinema, ao mesmo tempo em que registra o gestual, registra também sua perda (no mecanismo próprio da reprodução), e seu apagamento (no tempo que varre a duração para dar lugar à sequência narrativa). Por outro lado, se o cinema é reificação e apagamento do gesto é também exibição de sua existência. Para apagá-lo é preciso evocá-lo: no primeiro caso temos o movimento, no segundo a epifania, o lampejo, o gesto como duração sem fim.

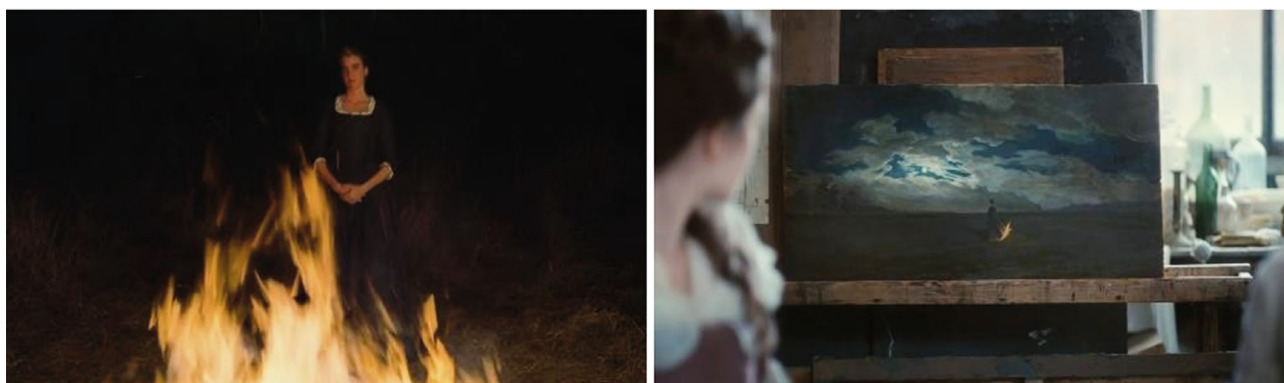
Tal qual o cinema, a pintura pode ser vista não como uma imagem fixa, “formas imóveis e eternas” (AGAMBEN, 2015, p. 58), mas como fragmento de um gestual que resiste em seu lampejo, “pois em cada imagem está sempre em obra numa espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é necessário desencantar, e é como se toda a história da arte se erguesse numa invocação muda rumo à liberação da imagem no gesto” (idem, 2015, p. 57). Nesse sentido, para Agamben, o que caracteriza o gesto é que ele rompe com o fazer (meio em vista de um fim) e com a *práxis* (um fim sem meios), tal como definidos por Aristóteles, pois faz transbordar a “falsa” alternativa entre meios e fins, e se apresenta como um meio que se sustenta no âmbito da medialidade sem se tornar fim. O gesto se definiria, portanto, por não se produzir nem agir, mas por se assumir e se suportar, abrindo a esfera do *ethos*, portanto da política, como esfera mais peculiar do humano. No caso do filme, o olhar pensado como um meio não mais para um fim, remete a um estar entre as mulheres, paralisando e qualificando o escrutínio de Héloïse por Marianne que, a princípio, visaria à pintura do quadro. Assim como a dança, o olhar seria enquanto se executa.

Uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. Se dança é gesto, e porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a

sustentação e exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Ele faz aparecer o ser-em-um-meio do homem e desse modo, abre-lhe a dimensão ética (AGAMBEN, 2015, p. 59).

Tanto o cinema como a pintura podem tornar visível o meio como tal, desde que mostre o gesto ao mesmo tempo em que seu apagamento: o estar lá e o não estar lá. A impossibilidade de permanecer lá sem reificar-se, sublinha seu caráter fugidivo e ao mesmo tempo o valor de sua medialidade, que sem um fim - sem um futuro que o conforme, sem lugar algum a chegar senão permanecer ali -, revela-se pleno de vida, de pulsão e *pathos*, sem a nada poder se reduzir senão a si mesmo. Assim parecem as cenas em que Marianne olha Héloïse, que desvia o olhar e depois olha Marianne, como aquela em que ambas estão em lados opostos da fogueira a se entreolharem. Essa cena será figurada em um outro quadro, fruto do olhar em meio ao fogo, do momento em que Marianne vê a outra com o vestido em chamas. Trata-se da pintura que aparece no início do filme e que, descortinada por uma aluna, fará lembrar a professora de artes (a própria Marianne) o passado vivido na casa da praia onde o fogo visto não era para queimar, seu fim, mas sim para arder como meio entre elas: o amor que ali terá lugar.

### Imagens de 1 e 2 – O acontecimento presente na fogueira, e o futuro quadro, em *Retratos de uma jovem em chamas* (2019)



**Fonte:** Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

Vemos esse quadro (2) antes do acontecimento presente que retrata, portanto ele nos indica tanto o futuro do amor que a narrativa do filme nos conduzirá, quanto o passado do acontecimento amoroso que não poderá perdurar. Ou seja, ele está ali como arresto desse gesto que não pode ser revivido, porém, jamais esgotado numa imagem.

É nesse sentido que o filme nos permite pensar, com Agamben, o gesto como o epicentro do cinema antes mesmo da imagem, pois aqui o gesto, do qual o cinema se ocupa é o olhar, o mesmo do qual nos ocupamos para ver o filme, para que ele se transforme em imagem, o mesmo que conduz as mulheres ao amor. Não à toa, *Retrato de uma jovem em chamas* é um metacinema, que recoloca o aparato cinematográfico como dispositivo de visão. Olhar para ver o filme é se ver olhando vários olhares: o olhar para pintar, o olhar para filmar, mas, principalmente, o olhar para se amar. Percebam como nesse último olhar, meio e fim não se separam, pois se ama olhando e se olha amando, de forma que ambos fulguram e cessam na mesma chama.



Não por acaso, no filme se proliferam as chamas. Em uma das sequências, Marianne, Héloïse e Sophie (a criada) leem e discutem à luz das velas que crepitam no entorno escuro, o mito de Orfeu: Eurídice foi morta por uma cobra e levada ao mundo inferior; seu marido, Orfeu, louco de paixão, convence os deuses a permitirem que sua amada volte para ele, para o mundo dos vivos. A condição é de que ele não olhe para trás, não tente vê-la até sua chegada. Orfeu, impaciente por vê-la, desobedece a norma, vê sua esposa que, no último lampejo, lhe devolve o olhar e se vai para sempre. Nas discussões que se seguem à leitura, Héloïse concorda com Sophie que tal final é “horrrível” e que Orfeu deveria ter resistido. Marianne percebe ali uma escolha contrária ao amor romântico, a dos poetas. Nesse contexto, o mito parece nos dizer muito, não só porque antecipa o amor entre as duas protagonistas, que também será interrompido, mas por, ao negar a concretização do amor no *felizes para sempre*, escolher a lembrança de um gesto. Tal gesto é o olhar, que como último entre os amantes, carrega toda a força de sua medialidade e toda potência do erótico.

### A potência do erótico

Seguindo o filme, ocorre que se Marianne é a pintora que precisa olhar a modelo, essa, ao sentir o olhar que nela repousa calma e reincidentemente, também passa a olhá-la. Enquanto ainda não sabe o propósito, portanto não se reconhece objetiva e conscientemente objeto de um olhar previamente interessado e dirigido, Héloïse a olha de forma discreta, indireta, titubeante. Nas cenas iniciais, há sempre algum rodeio, desvio, entre os olhares das duas, impedindo que se toquem de frente (em vários momentos uma está mais à frente da outra, ou em diagonal, ou Marianne extravai o olhar quando nota que Héloïse a vê olhando).

#### Imagens de 3 - 6 – Desvios dos olhares em *Retratos de uma jovem em chamas* (2019)



**Fonte:** Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

Com a confissão da moça de que sua função naquela casa à beira da praia é a de pintora, Héloïse se sente traída, pois entende que o olhar da outra tinha uma finalidade bem concreta, justamente, a que ela queria evitar: o casamento compulsório. Contudo, já envolvida nesse jogo de olhares que se tornara afetivo e sedutor, permite que Marianne prossiga e faça a tela, aceitando o lugar de modelo. O jogo de olhares desviantes, tateantes, exploradores (sem regras prévias) passa agora, a princípio, ao jogo convencional, entre modelo e pintora, entre aquela para quem o olhar se destina a tarefa artística e aquela que ali está para ser olhada. Se antes, a cada olhar, um desvio, a cada desvio, uma busca pela outra: pele, mãos, cabelos, sorriso; no protocolo da pose, uma está na mira da outra, deliberada, finalística e conscientemente.

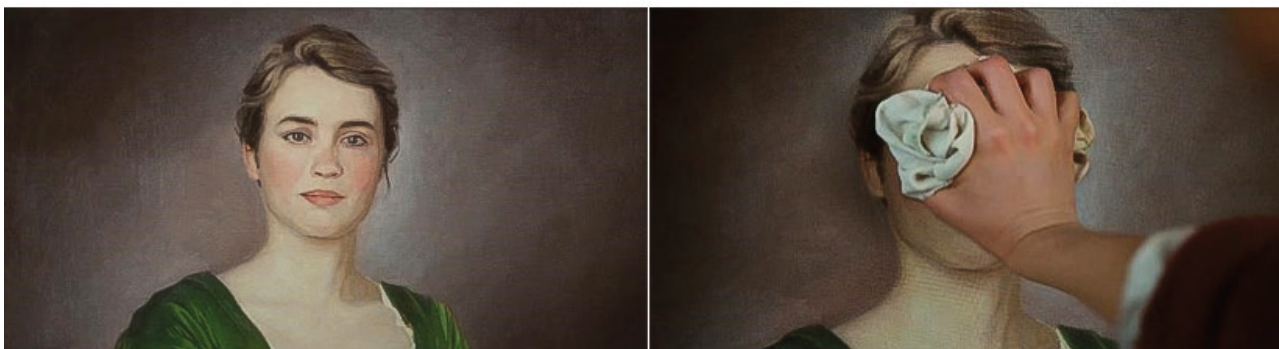
No entanto, no jogo que agora abarca a performance como modelo para o quadro pictórico no interior do cinematográfico – portanto, o de permitir-se declaradamente ser olhada para fins de captura de sua imagem - o que vemos é que parece tarde demais para que o gesto em si se transforme em meio para um objetivo previamente dado. O óbvio transbordamento do que move uma instituição formal do olhar vem selar uma energia erótica que já vinha emantando seu campo entre as moças e que fará da arte não mais um meio para pintura, mas um meio de afirmação de um desejo lésbico. Ao contrário do que se esperaria, com os lugares hierárquicos pré-determinados de quem pinta e quem posa, a dimensão erótica da troca de olhares fica ainda mais evidente agora que o cinema enquadra o ato de olhar como aquele que visa o quadro pictórico. Lembremos com Audre Lorde que “o erótico não diz apenas do que fazemos, mas da intensidade e da completude do que sentimos no fazer” (2019, p. 69). Nesse sentido, tanto a arte da pintura como a do cinema – que mediam e, também, performam esses olhares – faz expandir duplamente, na *mise-en-scène* rigorosa de enquadrar a relação erótica entre as duas personagens. Parece que o jogo manifesto e autorizado do olhar, que ocorre no processo artístico, permite às mulheres se interpelarem sobre os termos da relação entre quem vê e quem é vista (ativo-passivo) e, nessa medida, sobre si mesmas e sobre um *entre* elas.

Em dado momento, Marianne diz que as mulheres pintoras não podem pintar homens. Questionada por Héloïse se a causa seria o pudor, responde denotando que é a causa e o poder sexista: *é para impedir as mulheres de pintarem grande temas*, já que, sem conhecer a anatomia masculina, elas não podem se dedicar à mesma gama ampla de temas como os homens. A resposta deixa explícita a desigualdade entre os gêneros no campo das artes na Europa do século XVIII, a desvalorização da mulher como artista, bem como a hierarquia entre pintor e modelo, uma vez que homens pintam mulheres e mulheres não pintam homens, mas modelam para homens<sup>2</sup>. Nesse momento em que a opressão feminina vem à tona, o filme recoloca em questão a sedução, presente de forma geral na relação entre pintora e modelo. Estimulada, Héloïse pergunta sobre como a pintora se porta com duas modelos, e o que diz a elas. *Hoje você está com um tom incrível. Está muito elegante. Posando maravilhosamente. Você é linda!* Enquanto pronuncia essas palavras, o olhar de Marianne se torna mais voluptuoso e a outra fica ruborizada, sem jeito, como se sentindo aqueles elogios para si mesma.

**2.** Interessante notar que a atriz Noémie Merlant (Marianne) no filme *Curiosa* (2019), de uma cineasta também mulher, Lou Jeunet, interpreta uma jovem que se casa a contragosto para resolver problemas financeiros do pai e apaixonou-se por um fotógrafo de mulheres em performance e situações lascivas, de roupas íntimas, sedutoras, seminuas, para quem passa a modelar, também passado na França, no século XIX.

Quando Marianne revela a Héloïse o primeiro retrato feito as escondidas, incrédula ela pergunta: *sou eu? É assim que me vê?* Dura, enfática, e convicta de que a pintura não poderia ser o resultado daquelas trocas de olhares, ela diz: *que esse retrato não se aproxime de mim é algo que posso entender. Mas que não se aproxime de você, isso sim é triste.* Interpelada sobre essa discrepância de olhares – o que dirigia a outra e o que se vê no quadro – Marianne replica usando um discurso institucionalizado, legitimado por seu saber sobre o campo artístico: *existem regras, convenções, ideias (...)* Sua presença é constituída de estados passageiros, aspectos momentâneos que se aproximam da verdade. Ao que a outra devolve retomando os sentimentos: *está querendo dizer que não há vida? Presença? Nem tudo é passageiro. Alguns sentimentos são profundos.* Ao final, Marianne só pode novamente recorrer ao discurso de autoridade questionando o lugar de crítica de arte que a outra assumira, mas Héloïse o desmonta reenviando a discussão para a relação até então existente entre as duas: *eu também não sabia que você era pintora.* O abalo é tão forte que nesse momento é a mão de Marianne que invade a tela e rasura o quadro duplamente – o pictórico e o cinematográfico.

### Imagens de 7 e 8 – A primeira pintura e a rasura, em *Retratos de uma jovem em chamas* (2019)



**Fonte:** Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

A distância de olhares – do erótico e da arte - que a modelo aponta nessa interpelação, está presente também na forma em que ela questiona os lugares de ambas, daquela que olha e daquela que é olhada. Na segunda sequência em que vemos Héloïse assentada austera em seu vestido verde, posando para Marianne, a pintora demonstra seu saber sobre os gestos habituais da modelo como que enfatizado seu olhar treinado de artista, ela os elenca dizendo cada emoção aos quais correspondem (o gesto que faz quando está embaraçada, chateada, magoada), e finaliza desculpando-se: *perdoe-me, eu não gostaria de estar no seu lugar.* Tal frase remete, a princípio, aquela que está presa no lugar de objeto de sua visão, mas também de objeto feminino para um casamento sem amor, o lugar que o machismo reserva às mulheres: o da passividade, o da objetificação. Porém, esse “saber tudo”, o ter a propriedade do olhar, é quebrado quando Héloïse convida Marianne a ir até o seu lugar, o de quem posa para o quadro, e olhar para frente, para onde ela mesma olha quando está posando: *nós duas estamos exatamente no mesmo lugar. Se olhar para mim, para quem estou olhando?* Nesse momento, a modelo também elenca vários gestos e sentimentos que já conhece da pintora: quando ela não sabe, quando perde, quando está perturbada. A ruptura da hierarquia se dá quando só resta na



tela a imagem das duas vistas pelo enquadramento do cinema, a câmera de Sciamma, do mesmo ponto: ambas estão no mesmo lugar, olhando uma para outra, e a pintora respira com dificuldade, materializando a energia erótica que ali se concentra.

**Imagens de 9 - 12 – Inversão do olhar hierárquico,  
em Retratos de uma jovem em chamas (2019)**



**Fonte:** Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

Nesse sentido, vale reafirmar que a construção da relação entre as duas mulheres pela pintura – que acontece do olhar pragmático ao gesto erótico, e desse ao amor - se dá também sob um segundo olhar maquínico, que é o próprio cinema que enquadra o quadro pictórico, e o exercício de construção da imagem que está sempre em processo. Mesmo quando não está a esboçar o retrato de Héloïse, Marianne ainda a vê como numa tela (por exemplo, quando a olha através da fogueira, fotograma 1) e nós, espectadoras, também vemos as personagens sempre como num quadro renascentista. Isso se dá na composição de luzes e sombras, e corpos, da própria diretora, cujo olhar envelopa todos os outros. Contudo, esse mecanismo maquínico do olhar (no processo da pintura) abriga dois olhares titubeantes aos *tableaux vivants*, mas deles transborda, para que a troca de olhares se torne cada vez mais intensa, permitida, duradoura, enfim, uma pura medialidade onde o amor acontece. Nesse transbordamento, na medida em que a instituição formal do olhar se torna pouco, cinema e pintura se impregnam de energia erótica a contaminar os corpos das personagens, se encarnando na entrega intensa de uma à outra de modo a equipará-las. Quanto mais os enquadramentos as equilibram, mais nos enlevamos naquela relação.

Na segunda pintura feita por Marianne (13), no tempo em que o desejo entre elas se consumou em ato, quando a experiência artística já está totalmente atravessada pela experiência do amor, portanto, pela troca e cumplicidade que foi se construindo



entre ambas, os lugares de uma e outra – de quem detém o olhar e quem é olhada; de quem detém o saber da pintura e quem modela; de quem seduz e quem é seduzido – se equilibrarão entre elas numa relação não hierárquica.

### **Imagens 13 – A segunda pintura, em *Retratos de uma jovem em chamas* (2019)**



**Fonte:** Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

O resultado dessa pintura (13) feita em comum será, portanto, fruto de uma relação não funcional entre pintor e modelo, que remontaria (tanto em função do machismo reinante na atividade de pintar, quanto na divisão entre passivo e ativo) a polarização dos gêneros (homem e mulher), mas da experiência erótica entre amantes.

O erótico para mim opera de várias formas e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo seja emocional, físico, psíquico ou intelectual cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum (LORDE, 2019, p. 71).

Tal entrega carnal lésbica, por sua vez, ressoa e retroalimenta a importância do corpo na arte, próprio também da entrega erótica. Não à toa, quando vistos lado a lado o primeiro retrato antes de o amor se concretizar parece burocrático e sem alma, já o segundo captura algo visceral, sensorial, tanto no olhar altivo de Héloïse, como no corpo pleno de presença. É só ao encarnar o corpo da outra nela mesma que Marianne consegue que a imagem diga, por si, o quanto se comporta como uma presença ausente, e não como a pura ausência do primeiro quadro. Isso quer dizer que a tensão presença-ausência da imagem na arte não é inerente a qualquer imagem, (algumas delas podem ser pura ausência, independentemente do suporte - fotográfico, pictórico, digital). A tensão fundamental se dá quando uma corporeidade, a inflexão do corpo do artista em sua relação com o sujeito ou o mundo filmado, se concretiza.

Nesse sentido, no filme, o modo como a imagem opera no entre, presença-ausência, diz respeito a um processo que não mais se dá no exercício do poder de uma sobre outra – herdeiro da sociedade patriarcal – mas na formação de um *entre* essas mulheres, que ressalta o olhar como gesto e a relação artística em sua energia erótica. Tal *entre* se expande na chegada e concretização do amor que, aos poucos, reduz as mediações

que complexificam a relação entre ambas, para dar lugar ao sentimento que parece puro, primevo, *naif* e, por isso, parece igualar essas mulheres, criar uma equivalência entre elas que se afigura livre e forte o suficiente para apagar toda a opressão contra a mulher e a lesbianidade. Ainda com Lorde, lembremos:

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados... para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes e poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança, no caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (LORDE, 2019, p.67).

### Imagens de 14 - 16 – Os olhares se igualam, em Retratos de uma jovem em chamas (2019)



Fonte: Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

### O grau zero do gênero

Poderia, nesse processo que vai da máxima mediação, dos anteparos e enquadramentos, à medialidade, o cinema atingir algo como um *grau zero do gênero*? Se chegamos a uma dimensão onde só resta olhares e afetos no filme, onde o fato de serem ambas mulheres não chama mais as convenções heteronormativas (já que sozinhas, naquele espaço da casa e da praia, emantado apenas pelo erotismo entre elas, parecem blindadas contra a sociedade), a construção de gênero como diferença, normas prévias, parece dar lugar a uma tábula rasa onde tudo é potência, pois tudo é início. Também as convenções artísticas que chegaram não resistiram, basta retomar as cenas aqui descritas em que Marianne tenta sustentar tais normas para impor sua primeira versão do retrato, ou em que argumenta que ela e a modelo estão em lugares diferentes, e uma inversão das perspectivas por parte de quem é, a princípio, objeto do olhar, as iguala. Ainda que a pintora se arrogue em conhecer cada expressão de Héloïse, por seu olhar acurado pelas artes, essa devolve o conhecimento na mesma altura, como se ela também pintasse mentalmente aquela que pinta.

Os domínios da representação política e linguística estabeleceram a priori o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito. Em outras palavras, as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida (BUTLER, 2012, p.18).

Essa afirmação nos interessa porque Judith Butler, foucaultiana que é, diz como a construção do binarismo homem-mulher, da hierarquia entre gêneros, do próprio

gênero, passam por sistemas de representação (instituições simbólicas, culturais, sociais e políticas), se afirmam e se legitimam na performatividade linguística. Foi, portanto, através da linguagem, entendida como forma de se apresentar ao outro, de se relacionar e se comunicar no mundo, que os dispositivos de controle patriarcais-reacionários de uma heterossexualidade compulsória se mantiveram historicamente regulando às sociedades em sua divisão sexual, de modo a atender seus próprios interesses.

Ainda que Marianne, inicialmente, pareça mais masculina – enfrenta o alto mar para salvar seus instrumentos de trabalho, encara uma escalada para chegar à casa da praia, é conhecedora das artes, autônoma em seu modo de viver e solteira por opção (questão avançada para a época) – e, que Héloïse seja menos exposta a vida pública, vinda de um convento e com pouco conhecimento, aos poucos ela, e a energia erótica entre elas, vai desafiando tudo que a pintora poderia trazer de mais racional e intelectualizado na bagagem, tornando a experiência da relação ali construída um equalizador dos poderes entre elas. Até mesmo os componentes que já pareciam as igualar (como a altura, os corpos parecidos, e as vestes e adereços iguais) se sobressaem mais, contribuindo para equiparar essas duas mulheres. É como se pudéssemos – pelo tempo distendido do amor, pelo espaço da casa – ter um mundo suspenso e idílico só para elas, *de e entre* mulheres. Um mundo que tragado por esse amor parece anterior a qualquer contrato sexual heteronormativo. Um mundo fílmico que, como diz Audre Lorde, “não apenas nos permite acessar nossa mais intensa criatividade, como também o que é feminino e auto afirmativo diante de uma sociedade racista, patriarcal e ante erótica” (2019, p. 74). Somado a esse espaço e tempo narrativo único, a redução aos aparatos de visão - a pintura tomada em sua dimensão de partilha, e o cinema em seu rigor e minimalismo nas tomadas - ao puro estar desse amor, do entre mulheres, nos permite apontar para o que chamamos, na esteira de Roland Barthes, o *grau zero* do gênero, como um topos, em que os binarismos e a heteronormatividade não podem se impor.

Barthes chama de “grau zero da escritura” justamente um “ser” neutro da linguagem, algo anterior ou fora dos domínios cristalizados, já dados e normatizados, da língua que, segundo ele, assim como os dispositivos falocêntricos, é opressora. “A língua, como desempenho de toda linguagem, é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder” (BARTHES, 1996, p. 13). Para o autor, o *grau zero* ou o neutro apanha noções que fazem referência a fenômenos linguísticos que rompem com a estrutura paradigmática e binária da língua, em busca de uma expressão enunciativa vinculada a formas capazes de libertar a linguagem de sua estrutura intrinsecamente opressiva. A língua é fascista porque obriga a falar, a ideologia de gênero obriga a definir-se sexualmente, portanto, quebrá-la não seria não falar, mas falar no neutro. Livre estaria o que é dito fora das relações de poder cristalizadas na estrutura da língua. Como estar totalmente fora da linguagem é impossível, o grau zero estaria em uma condição de existência ao mesmo tempo dentro e fora dela, justamente no espaço *entre* o gesto que ainda existe e resiste, antes que o cinema, a reproduzibilidade técnica e os padrões institucionais da arte o torne convenção e coerção. Sendo assim, percebemos que não se alcança integralmente o grau zero, ele é uma utopia. Porém, esses topos parecem ainda mais importantes se pensarmos, como Nagem e Gama (2020), que tal noção barthesiana vai além da linguagem e convoca figuras que buscam uma existência

neutra que não nos obrigue a existir em um sistema de elementos excludentes. Assim, é uma operação intelectual que transforma o neutro em conceito e uma operação filosófica de ordem fenomenológica que distingue fenômenos que têm em comum a característica de subversão do binarismo, bem como uma forma política que se abriga nas diferenças como um ser em comum. É, portanto, enquanto busca horizonte que esse neutro se faz político.

No filme, esse grau zero do gênero tratar-se-ia de um desfazimento contínuo das hierarquias do olhar, que ao reduzi-lo a sua medialidade desfaria também os padrões da heteronormatividade compulsória, até o ponto em que ver Marianne refletida na vagina de Héloïse é ver o amor entre duas mulheres, como vagina e rosto, pensamento e sexo, ocupando o mesmo lugar do corpo feminino.

**Imagem 17 – Na vulva de Marianne surge Héloïse, em Retratos de uma jovem em chamas (2019)**



**Fonte:** Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

Se o cinema de Sciamma se aproximou, e nos permitiu falar, dessa zona utópica do grau zero do gênero, a sequência em que a pintora posiciona o espelho na vulva da modelo (agora amantes), de forma a pintar a si mesma no corpo da outra, para a outra, nos parece chegar a uma imagem síntese (17), onde todos os olhares – cinema, pintura, espelho, retrato e autorretrato - convergem para o ser mulher *com*, *junto* e *entre* mulheres. Marianne se vê onde quer estar, colada ao corpo da outra, ali onde sua cabeça esteve antes e estará talvez depois do ato de pintar (como se esse não fosse um interlúdio do ato sexual, mas uma continuidade). O pintar é então um gesto erótico que, como nos lembra, novamente, Lorde (2019), se produz na comunhão completa, que reconduz toda ação à pátria do amor. Aquela que pinta, pinta a si mesma no corpo da outra. A outra que a abriga, abriga também todo ato de pintar que dali vem, o autorretrato de Marianne é o auto para a outra, de dentro da outra, junto com a outra, não é uma pintura em si, mas um movimento relacional, um acontecimento inteiro, inscrito na imagem. Ao vermos quase frontalmente e quase o corpo inteiro, seminudo, de Héloïse na cama, e o reflexo do rosto de Marianne como parte desse corpo, nos devolvendo o olhar que a elas devotamos, estamos no lugar da pintora que agora não mais pode se ver separada da



modelo. É como se retrato e retratada se unissem no gesto que dura no quadro, pois ao ver a outra, a que pinta também se vê, e ao vermos a pintora, vemos também aquela que é pintada. Nós, espectadoras, não temos poder algum de pintar e, portanto, de refazer essa imagem. Porém, se, a princípio, desempoderadas, nos resta apenas olhar, é desse gesto que surge todo o poder feminino do filme: a imagem única de uma mulher de duas cabeças, ou de duas mulheres de um só sexo.

## Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica. 2015.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2017.
- BARTHES, R. **Aula**. L. Perrone-Moyses (Trad.). Campinas: Cultrix. 1996.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal. 1977.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Editora Vozes. 1987.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2019.
- NAGEM, Samanta Esteves; GAMA, Mônica Rodrigues. Entre o neutro e o Grau zero da Escritura: A utopia da linguagem em Roland Barthes. **Revista Letras Raras**, [S.l.], v. 9, n. 1, mar. 2020. p. Port. 9-31 / Eng. 8-30. ISSN 2317-2347, UFCG: Campina Grande. 2020.



## Diversidade na produção e na docência audiovisual no Brasil

### Diversity in audiovisual production and teaching in Brazil

Alessandra Meleiro<sup>1</sup>

Paula Alves<sup>2</sup>

Tainá Xavier<sup>3</sup>

#### Resumo

A partir da elaboração de uma base de dados de longas-metragens brasileiros contemporâneos e de uma pesquisa sobre docentes de cursos de audiovisual no país, este artigo apresenta a distribuição por gênero e cor/raça de diretores, roteiristas e protagonistas dos longas-metragens brasileiros de maior público e bilheteria em salas comerciais entre 1995 e 2016, e a distribuição de gênero, cor/raça e deficiência de docentes e técnicos de cursos de audiovisual. Os resultados demonstram que as desigualdades de gênero e cor/raça estão presentes tanto na produção quanto na docência no audiovisual brasileiro.

**Palavras-chave:** Audiovisual. Filme. Relações de gênero. Relações raciais.

#### Abstract

Based on the elaboration of a database of contemporary Brazilian feature films and a survey of professors of audiovisual courses in the country, this work presents the distribution by gender and color/race of directors, screenwriters and protagonists of Brazilian feature films. with the largest audience and box office in commercial

**1.** Pós-doutoranda d University of London e Professora do Bacharelado em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos e do Mestrado Profissional em Mídias Criativas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadora do Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual (CENA/UFSCar) e Presidente do IC – Instituto das Indústrias Criativas, membro da UNCTAD/ONU. Foi Presidente do FORCINE (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual) entre 2016-2020, Autora de 9 livros sobre cinema mundial, políticas e indústria audiovisual. Atuou como Research Fellow na Dinamarca junto à Aarhus University e VIA University/ School of Business, Technology and Creative Industries e como Consultora de empresas como Netflix Brasil, Anima Mundi, JLeiva, Itaú Cultural, Spcine, dentre outras. E-mail: ameleiro@ufscar.br. <https://orcid.org/0000-0001-6746-1408>.

**2.** Diretora do Instituto de Cultura e Cidadania Femina e do Femina - Festival Internacional de Cinema Feminino. Doutora em População, Território e Estatísticas Públicas pela Escola Nacional de Ciências Estatísticas - ENCE/IBGE. Mestre em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais também pela ENCE/IBGE. Formada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Membro do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais – GRUA e do Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual (CENA)/UFSCar. E-mail: paula@feminafest.com.br. <https://orcid.org/0000-0001-7319-6882>.

**3.** Tainá Xavier é doutoranda no PPGCine da UFF, mestre em Artes Visuais pela EBA/UFRJ e graduada em Comunicação Social - Cinema pela UFF. Atua na direção e produção de arte desde 1997 e no ensino de cinema e audiovisual desde 2014, lecionando atualmente na ESPM Rio. Integra o grupo de pesquisa CNPq NIDAA - Núcleo de investigação em direção de arte audiovisual. Autora de artigos acadêmicos e coautora do capítulo *A presença do "feminino" na direção de arte no cinema brasileiro* no livro *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro*. E-mail: tainaxp@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7708-4244>.

theaters between 1995 and 2016, and the distribution of gender, color/race and disability of teachers and technicians of audiovisual courses. The results demonstrate that gender and color/race inequalities are present both in production and in teaching in Brazilian audiovisual.

**Keywords:** Audiovisual. Film. Gender relations. Race relations.

## Introdução

Apesar das mudanças culturais que aconteceram nas últimas décadas no país, desigualdades de gênero, raciais e outras formas de discriminação ainda persistem na vida social, política, econômica e no mercado de trabalho. A divisão social no trabalho apresenta dois níveis de segmentação: um relacionado ao setor de atividade – que determina por tradições culturais, por exemplo, que mulheres e negros atuem em determinadas atividades culturalmente atribuídas à identidade feminina e negra – e outro relacionado à hierarquia dos cargos – mulheres e negros ainda possuem baixa representação nas ocupações de chefia e gerenciais. No audiovisual, a diferença nas funções de tomada de decisão se reproduz da mesma forma. Embora um produto – filme, série – precise de uma equipe de dezenas de profissionais envolvidos em sua realização, a concepção artística, a representação dos grupos sociais, a escolha das temáticas e da forma como serão abordadas são decisões tomadas principalmente por diretores, roteiristas e produtores, funções em que a predominância de homens e brancos é apontada por todas as pesquisas já realizadas. Se as funções de comando no audiovisual são predominantemente ocupadas por homens brancos, a gerência do imaginário, da representação de gêneros, raças e sexualidades, a disseminação de valores, modismos e ideais políticos estão sob domínio de uma perspectiva majoritariamente masculina e branca.

Quando começou a ser realizado o Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino, em 2004, pouco se falava em diversidade no cinema, seja nas equipes ou nas telas. E a cada edição, as mesmas perguntas precisavam ser respondidas sobre a importância e os motivos pelos quais realizava-se um festival dedicado a exibir a produção audiovisual dirigida e protagonizada por mulheres. A resposta era sempre a mesma: porque as mulheres estão sub-representadas na produção cinematográfica no Brasil e no mundo. Mas o quanto são sub-representadas? Faltavam os números. Mensurar a presença das mulheres nas equipes e nas telas passou a ser fundamental. Com o passar do tempo, alguns pesquisadores dedicaram-se a quantificar a presença feminina na produção audiovisual. Anos mais tarde, além da perspectiva de gênero, os pesquisadores dedicaram-se também à inclusão da categoria cor/raça em suas pesquisas. E assim, cada vez mais quantificar a diversidade, ou a falta dela, se faz urgente e necessário para escancarar as desigualdades, seja na produção audiovisual, ou em outras áreas como o mercado de trabalho como um todo, as esferas políticas, o acesso à educação formal ou a postos de trabalho específicos.

As discriminações contra os indivíduos e grupos que possuem marcadores sociais da diferença (de gênero, raciais, de sexualidade, religiosos, entre outros) persistem na vida social, política e econômica no Brasil, e é crescente o interesse da sociedade pela obtenção de dados, a fim de conhecer e criar mecanismos para superar as desigualdades nas diversas áreas (mercado de trabalho, violência, representação na mídia, representatividade política etc.). Para enfrentar as desigualdades apontadas por diversas pesquisas na produção audiovisual brasileira é fundamental o levantamento de dados sobre a composição das populações envolvidas em toda a cadeia, que inclui não só a produção, mas também a formação.

A presença de mulheres e negros na direção cinematográfica e em outras posições-chave na produção de filmes – como roteiro, produção executiva, direção de fotografia, direção de arte, montagem/edição –, bem como os papéis destinados às atrizes e aos não-brancos, assim como as construções de protagonistas femininas e não-brancas, são questões que vêm, nos últimos anos, sendo repetidas em eventos como festivais e premiações de cinema, e ganhando notoriedade. Festivais de cinema foram alvos de protestos pela ausência de filmes dirigidos por mulheres e negros nas principais competições. Atrizes reclamam da ausência de bons papéis para mulheres maduras (ALVES, 2019).

Se mulheres e negros estão sub-representados na vida pública, econômica e política do país, não é de se estranhar que sejam minoria nos principais cargos da indústria audiovisual, seja como protagonistas diante das câmeras, ou desempenhando funções-chave nas equipes de produção.

Rodrigo Martins (2020) mostrou, a partir de dados da PNAD Contínua, que as populações com marcadores sociais da diferença, especificamente de gênero e cor/raça, são as que possuem maior probabilidade de pertencerem ao grupo das pessoas desocupadas, desalentadas ou subutilizadas. Segundo este autor, outros problemas enfrentados pelas mulheres no mercado de trabalho são, por exemplo, salários desiguais e assédio, enquanto que a cor/raça tem influência inequívoca nas inserções ocupacionais de negros (pretos e pardos), e conseqüentemente, sobre seu rendimento.

Na função educacional, quanto mais novos são os alunos, maior a participação feminina nesse mercado de trabalho. As mulheres representavam 96,4% do total de educadores infantis, 88,1% dos docentes nos anos iniciais do ensino fundamental, 66,8% dos docentes nos anos finais do ensino fundamental e 57,8% dos docentes no ensino médio em 2020 (INEP, 2021), e 46,8% dos docentes no ensino superior em 2019 (INEP, 2020). Os resumos e sinopses dos resultados do Censo Escolar 2020 e do Censo da Educação Superior 2019 não mencionam a cor/raça dos docentes.

Podemos dizer que o mercado de trabalho audiovisual se comporta de forma análoga e reproduz as discriminações encontradas no mundo laboral de forma geral. Se, por um lado, cada vez mais mulheres e negros encontram espaço nas equipes, estes ainda enfrentam obstáculos para ocuparem cargos de chefia, direção de equipes, e protagonismo.

Assim como acontece em outras áreas do mercado de trabalho, onde a presença feminina em cargos de direção e gerência ainda é limitada, Alves (2011) mostrou que também no cinema a participação da mulher desempenhando funções-chave (direção, roteiro, produção, direção de fotografia) ainda está significativamente abaixo da presença masculina. Rodrigues (2011) afirma que a presença de negros na direção, roteiro e protagonismo no cinema brasileiro é muito reduzida e recente. João Luiz Vieira (2011 apud ALVES, 2019) também observou o surgimento de novos nomes de profissionais negros no cinema brasileiro nos primeiros anos do novo século, sendo a maioria deles de atores e atrizes atuando em narrativas em contextos de violência. Joel Zito Araújo (apud RISTOW, 2016) acredita ser mais difícil para um diretor negro conseguir financiamento para seus filmes, especialmente se os filmes tiverem elenco também negro. Ele considera que a origem da falta de diversidade no cinema nacional está no processo de colonização



do país, e no posterior projeto de branqueamento da população, cuja mentalidade se refletiu em romances, livros didáticos, na televisão e na produção audiovisual.

Segundo Noel Carvalho (2018), a representação do negro no cinema brasileiro não evoluiu contínua e positivamente, assim como persistem em nossa sociedade discriminações e desigualdades no acesso aos direitos políticos entre os indivíduos de diferentes grupos sociais e raciais. Segundo o autor, a grande quantidade de pretos representados como pano de fundo no cinema reflete a sociedade brasileira ainda influenciada pelo passado escravocrata e pelo racismo institucional. Apesar de alguma evolução - filmes mais recentes começaram a dar maior destaque a personagens negros - há também uma permanência, pois as personagens negras ainda estão, no geral, numa posição secundária, notadamente na situação de favela e de pobreza.

Para Carvalho (2018), é imprescindível uma mudança nos grupos sociais que dominam a produção audiovisual para uma mudança nas representações. No entanto, nem todos os filmes de diretores negros abordam o negro de forma diferente dos arquétipos tradicionais e nem todos os filmes de diretores brancos abordam os negros de maneira estereotipada. Segundo Stam (2008, apud FERREIRA e MONTORO, 2014), ter um diretor negro não significou uma maior participação da mulher negra no cinema brasileiro. Ferreira e Montoro (2014) salientam a dupla ausência do feminino negro no cinema e nos estudos acadêmicos no Brasil.

Segundo estudo realizado pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE, 2019), a partir das informações preenchidas e fornecidas pelos produtores responsáveis pelas obras audiovisuais com emissão de Certificado de Produto Brasileiro (CPB) nos anos de 2017 e 2018 – essa base de dados contém longas-metragens lançados, comercialmente ou não, obras produzidas para televisão, curtas e médias-metragens –, de um total de 2.636 obras (foram consideradas apenas as obras de ficção), 20% tinham diretoras mulheres, 72% diretores homens e 8% foram dirigidos por homens e mulheres conjuntamente. Dessa mesma base de dados, também a partir das informações constantes nos CPBs, 25% das obras tiveram roteiros assinados por mulheres, 60% por homens e 15% dos roteiros foram escritos conjuntamente por mulheres e homens (de um total de 1.925 obras consideradas). Para a função produção executiva foram consideradas 1.714 obras, das quais 41% ocupadas por mulheres, 42% por homens e 17% por ambos. Entre 1.629 obras, a direção de fotografia foi desempenhada em 12% dessas por mulheres, em 83% por homens, e em 5% por ambos. Já na direção de arte, em 57% das obras, considerando um total de 514, essa função foi desempenhada somente por mulheres, em 37% das obras por homens e em 6% por homens e mulheres conjuntamente.

Com metodologia diferente, elaboramos uma base de dados a partir de diferentes fontes, como a própria ANCINE, o portal de pesquisa sobre o mercado exibidor brasileiro Filme B, o *Dicionário de Filmes Brasileiros - Longa Metragem*, de Antônio Leão da Silva Neto (2009), o *Dicionário de Cinema Brasileiro*, de Mauro Baladi (2013), catálogos (físicos e online) e sites de festivais de cinema (como Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino, Festival do Rio, Mostra Internacional de Cinema, Mostra do Filme Livre, Semana dos Realizadores), sites dos filmes, das empresas produtoras e distribuidoras, outros portais especializados em cinema (como AdoroCinema, Academia Brasileira de Cinema, Cineclick, Cinemateca Brasileira, Cineplayers, Estadão, Filmow, Folha de S.Paulo, Globo

Filmes, IMDB, Interfilmes, Papo de Cinema, Revista de Cinema, Revista Cinética, Vídeo nas Aldeias), cartazes, *press kits*, *trailers* e outros materiais de divulgação dos filmes e os próprios filmes (foi preciso assistir a trechos de filmes, especialmente para classificar as temáticas abordadas, as características das protagonistas, e aos créditos dos filmes para classificar as equipes), além de plataformas como Vimeo, YouTube, e da rede social Facebook (para elaborar a base de fotos construída para a classificação de cor/raça).

Diante da crescente discussão sobre a representação de não brancos pelo cinema no mundo, é fundamental a inclusão dessa dimensão nos estudos. As informações sobre cor/raça de profissionais da produção cinematográfica brasileira não estão disponíveis em nenhuma fonte de dados, por isso usou-se a metodologia da heteroclassificação para a variável cor/raça, quando terceiros classificam o pertencimento racial de alguém, e não o próprio indivíduo. A heteroatribuição é mais comum do que se imagina, reflete as raízes do surgimento da ideia de raça e o desenvolvimento do racismo – que está relacionada a como terceiros veem os indivíduos e não como os próprios indivíduos se veem – e se faz, portanto, uma alternativa nem inferior, nem superior, mas diferenciada da autodeclaração (PETRUCELLI, 2013). Diversos estudos apontam uma enorme concordância entre a autoclassificação – quando o próprio indivíduo se classifica – e a heteroclassificação – quando terceiros declaram a cor/raça de alguém, como a Pesquisa das Características Étnico-Raciais da População – PCERP<sup>4</sup>, realizada em 2008, pelo IBGE (2011).

Segundo resultados da pesquisa, quando consideramos os filmes de longa-metragem de maior público e bilheteria lançados entre 1995 e 2016, encontramos que 79,5% dos diretores são homens brancos, 13,6% mulheres brancas, 4,1% homens pardos, 0,9% homens pretos, 0,7% mulheres pardas, 0,2% homens amarelos, 0,2% mulheres amarelas, nenhuma mulher preta e nenhuma pessoa indígena. Em primeiro lugar, observamos como a direção cinematográfica das últimas décadas foi dominada por homens brancos, e como os homens pardos e pretos vêm em terceiro e quarto lugares, bastante distantes das mulheres brancas, que estão em segunda posição nessa hierarquia. Em segundo lugar, percebemos o quão ainda mais distantes estão as mulheres pretas, atrás inclusive dos homens amarelos e indígenas, que representam uma parcela muito menor da população brasileira. Quando somamos as categorias pretos e pardos, formando a categoria negros, encontramos 5,0% de homens negros e 0,7% de mulheres negras, da mesma forma uma distribuição absolutamente desigual. Para efeito de comparação, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios - PNAD 2019 (IBGE, 2020), 42,7% dos brasileiros se declararam brancos, 46,8% se identificaram como pardos, 9,4% como pretos e 1,1% como amarelos ou indígenas. Ou seja, podemos afirmar que a função de direção no cinema de longas-metragens no Brasil não representa a diversidade da população brasileira.

A outra pesquisa apresentada neste artigo se dedica a examinar a diversidade na formação audiovisual, apresentando a distribuição de docentes e corpo técnico em cursos de cinema em todo o país por sexo, cor/raça e portabilidade de deficiência. Foram mapeados 169 cursos entre universitários, tecnólogos e livres – públicos e privados – que receberam um questionário e o convite para participar da pesquisa por *e-mail*. Desses, 55 cursos responderam à pesquisa, o que representa 32,5% dos contatados, um número

4. Para saber mais sobre a Pesquisa das Características Étnico-raciais da População (PCERP): <[ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/populacao/9372-caracteristicas-etnico-raciais-da-populacao.html?=&t=o-que-e-](http://ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/populacao/9372-caracteristicas-etnico-raciais-da-populacao.html?=&t=o-que-e-)>.

bastante alto tomando-se como referência a média comum de respostas a pesquisas nesse formato (que varia entre 10% e 15%). Os resultados infelizmente não trazem nenhuma surpresa, porém são fundamentais para evidenciar com números as desigualdades em mais essa etapa da cadeia audiovisual.

Entre os docentes do total de cursos respondentes, 40,3% são mulheres cisgênero, 0,8% se declararam não binários, 0,1% mulheres transgênero e 57,8% homens cisgênero. Os homens cisgênero representam não só a maioria dos docentes, como mais do que a soma de todas as outras categorias.

Levando-se em consideração a cor/raça, 8,6% dos docentes foram considerados negros, 0,1% indígenas, e 91,3% nem negros nem indígenas. Vale ressaltar que a pesquisa foi, na maioria das instituições, respondida por um representante que classificou tanto o gênero quanto o pertencimento racial dos docentes e técnicos. No entanto, podemos afirmar que apesar dos vieses de subjetividade que podem ter ocorrido na heteroclassificação realizada pelos representantes dos cursos respondentes da pesquisa, fica muito evidente a imensa desigualdade étnico-racial existente entre o corpo docente dos cursos de audiovisual no país.

Do total de docentes dos cursos respondentes (824 pessoas), havia uma pessoa portadora de deficiência, o que representa 0,1%. Enquanto que, de acordo com o Censo 2010, mais de **12,5 milhões** de brasileiros, cerca de **6,7% da população**, declarou ter grande ou total **dificuldade** (ou seja, **pessoas consideradas com deficiência**) em pelo menos uma das habilidades investigadas (enxergar, ouvir, caminhar ou subir degraus), **ou possuir deficiência mental/intelectual**.

Também entre o corpo técnico dos cursos de audiovisual respondentes no país, as mulheres cisgênero representam 40,3%, 0,5% das pessoas foram classificadas ou se classificaram como não binárias, 2,1% como mulheres transgênero, 1,9% como homens transgênero e 55,2% como homens cisgênero. Da mesma forma que na distribuição por gênero dos docentes, também entre o corpo técnico, os homens cisgênero representam a ampla maioria.

Em relação à pertença racial, 16,8% do corpo técnico foi classificado ou se classificou como negros, 0,5% como indígenas, e 82,7% como não negros e não indígenas. Percebemos que há uma desigualdade racial menor entre o corpo técnico dos cursos de audiovisual respondentes à pesquisa do que entre os docentes. É importante lembrar que o corpo técnico é formado por cargos de nível médio e superior, enquanto que o corpo docente por cargos de nível superior, o que condiz com os resultados de todos os estudos sobre diversidade no mercado de trabalho e/ou na educação que reforçam que quanto maior os anos de estudo dos níveis educacionais ou dos cargos de trabalho, maiores as desigualdades entre brancos e negros.

E, por fim, foram classificadas 3 pessoas portadoras de deficiência entre os 422 profissionais componentes dos corpos técnicos dos cursos respondentes, dado que representa 0,7% do total de pessoas.

Na contramão da desigualdade, foram identificados cursos com maioria de docentes femininas ou negras, coletivos ligados aos cursos com foco na diversidade, conscientização dos cursos sobre as iniquidades encontradas e iniciativas dos cursos para

reverter esse quadro. Por exemplo, dos 20 coletivos existentes com foco em diversidade, 38,9% se inserem na área dos estudos feministas, 24,1% abordam as relações étnico-raciais, também 24,1% as identidades de gênero e 13% se dedicam à acessibilidade. Essas iniciativas nos encham de esperança sobre o futuro dos cursos de audiovisual no país, bem como a ampliação dos estudos quantitativos ou qualitativos sobre a diversidade no audiovisual brasileiro, como este.

Os números nos possibilitam uma reflexão acerca das hierarquias, posições e ausências dos grupos sociais nas representações cinematográficas (nas telas, nos sets de filmagem e nas salas de aula). Essas análises nos ajudam a não deixar dúvidas sobre a dimensão da desigualdade e fornecem subsídios para a construção de ações efetivas no combate a esse problema que afeta toda a cadeia audiovisual, da formação, passando pela produção, até a exibição das obras.

## **Metodologia**

Foi elaborada uma base de dados a partir da compatibilização de diferentes fontes (como Ancine, Filme B, Dicionários de filmes de longa-metragem, sites de distribuidoras e produtoras, portais especializados em cinema, catálogos e sites de festivais, créditos dos filmes, entre outras) com informações sobre os filmes brasileiros de longa-metragem (foram considerados filmes com 60 minutos ou mais), produzidos a partir dos anos 1960 até 2016. Essa base conta com informações sobre quase 5 mil títulos.

Para este trabalho apresentamos os resultados de uma amostra escolhida, (não aleatória) cujos critérios de seleção foram a renda de bilheteria e o público em salas comerciais. Foram selecionados os 30 filmes que obtiveram maior renda de bilheteria por ano em salas de exibição comercial no país de 1995 a 2016, os 30 filmes que atingiram maior público por ano, os 600 filmes com maior renda de bilheteria corrigida (segundo o Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo – IPCA) no total do período, e os 600 filmes com maior público em exibições comerciais no total do período. Considerando que muitos filmes atenderam aos quatro requisitos, tivemos um número grande de filmes que foram selecionados pelos vários critérios, resultando numa amostra composta por 688 filmes. Para esse conjunto de filmes foram atribuídas as variáveis cor/raça dos diretores, dos protagonistas e dos roteiristas por heteroclassificação. Lembrando que protagonistas podem ser as personagens ou os atores/atrizes que as interpretam. Consideramos sempre que possível, ou explícito, a cor/raça das personagens, e quando não explícito, a cor/raça de quem as interpreta, ou seja, do elenco.

Para realizar a heteroclassificação racial, preparamos uma massa de teste para avaliar e realizar ajustes em nossa atribuição a partir de uma população de controle de 463 indivíduos. Tivemos acesso, num primeiro momento, somente a fotos digitalizadas, numeradas sequencialmente – sem nenhuma outra informação como nome ou sexo – a partir das quais definimos a heteroclassificação de cor/raça. Posteriormente, tivemos acesso às autodeclarações de pertencimento racial desses mesmos indivíduos, também numeradas sequencialmente. Comparou-se, então, a heteroclassificação realizada com a autoatribuição para mensurar e analisar as concordâncias e discrepâncias e,



principalmente, realizar ajustes no nosso processo de heteroclassificação. A concordância observada entre a heteroclassificação e a autoclassificação foi de 95,6%. Para avaliar estatisticamente o grau de concordância entre as duas diferentes medidas, utilizamos o coeficiente de concordância *Kappa*, também conhecido como “índice de Kappa”. A estatística *K* fornece evidências para indicar se a concordância existe (é legítima), ou se pode ser considerada aleatória (ao acaso), a partir do cálculo da concordância observada e da concordância esperada sob a hipótese de independência entre as duas medidas (PAES; SILVA, 2012). A estatística *K* varia de valores menores que 0 a 1, sendo que valores abaixo de 0,20 indicam não haver concordância além do puro acaso, e valores mais próximos de 1 representam a concordância perfeita. Vários autores classificam valores acima de 0,80 como concordância quase perfeita ou excelente. Registra-se que o resultado encontrado para o índice de *Kappa* no experimento realizado foi de 0,89, concluindo-se em favor da existência de concordância entre a heteroclassificação e a autodeclaração de cor/raça no caso em questão.

Após os testes com a população controle, fizemos ajustes na nossa forma de classificação, e elaboramos uma base de fotos dos diretores e roteiristas dos filmes estudados. Após seleção e organização das fotos, realizou-se a heteroclassificação das mesmas. Convidamos outros pesquisadores a fazer também a atribuição de cor/raça das/os diretores, a partir das mesmas fotos. O intuito era não apenas comparar a classificação realizada pela autora com a dos demais pesquisadores que colaboraram com a classificação, mas permitir encontrar uma heteroatribuição modal<sup>5</sup> a fim de reduzir vieses de classificação (baseados em subjetividades). O grupo de colaboradores, formado por 13 pessoas, foi composto por estudantes de graduação e pós-graduação, mestres, doutores e pesquisadores de diferentes áreas, dentre os quais 8 homens e 5 mulheres, que se autodeclararam amarelos (2), brancos (3), indígena (1), pardos (3) e pretos (4), residentes nos seguintes estados: Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Sergipe. Essa escolha levou em consideração que nas diferentes regiões do país pode haver interpretações diferenciadas acerca das categorias de classificação de pertença racial utilizadas. Além disso, procurou-se formar um grupo de colaboradores que contemplasse todas as categorias de cor/raça. Para a classificação, foram consideradas as cinco categorias de cor/raça utilizadas pelo IBGE: cor amarela, cor branca, etnia indígena, cor parda e cor preta.

Os 688 filmes da amostra foram dirigidos por 419 diretores, considerando que alguns filmes foram codirigidos (possuem mais de um diretor), e um mesmo diretor pode ter dirigido mais de um filme nas décadas estudadas. Para essa seleção comparamos os resultados das classificações de cor/raça realizadas pela autora e pelo grupo de colaboradores e a concordância observada foi de 99,5% e o valor da estatística *K* foi 0,96, indicando uma concordância excelente, com muito baixo viés de subjetividade.

Em outra frente, o Forcine (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual), que congrega 34 instituições de ensino em cinema e audiovisual no país, realizou em 2020, em parceria com a Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), um

**5.** Moda é uma estatística descritiva de um conjunto de dados, assim como a média e a mediana. Ela pode ser definida para variáveis nominais. A moda se refere ao valor que ocorre com maior frequência ou ao valor mais comum em um conjunto de dados.

levantamento de dados de forma a elaborar o documento *Diretrizes para implementação de políticas para a diversidade nas escolas de cinema e audiovisual brasileiras*. Desta forma, foi realizado um mapeamento de corpos docentes e técnicos das escolas de audiovisual brasileiras (bacharelados, tecnólogos, licenciaturas, especializações e cursos livres), identificando políticas, iniciativas, projetos e coletivos que trabalham com diversidade e acessibilidade nas escolas, além de coleta de demandas e sugestões para as Diretrizes.

Foram mapeados 169 cursos entre universitários, tecnólogos e livres – públicos e privados – que receberam um questionário e o convite para participar da pesquisa por *e-mail*. Desses, 55 cursos responderam à pesquisa, o que representa 32,5% dos contatados, um número bastante alto tomando-se como referência a média comum de respostas a pesquisas nesse formato (que varia entre 10% e 15%).

## Resultados

Apresentamos a seguir os resultados da amostra de 688 filmes de maior público e bilheteria entre 1995 e 2016, retirada da base de dados de longas-metragens elaborada a partir de diferentes fontes.

Na tabela 1, verificamos o sexo e a cor/raça das/os diretores atribuída por heteroclassificação. Os resultados apontam uma enorme desigualdade tanto de sexo quanto de cor/raça entre os diretores de longas-metragens brasileiros que realizaram filmes nas últimas décadas. Cerca de 93% dos filmes foram dirigidos somente por pessoas classificadas como brancas, e 85% somente por homens, sendo quase 80% deles homens brancos. Em seguida, as mulheres brancas representam quase 14% dos diretores, e os homens pardos 4%. Todos os demais grupos representam menos de 1%, sendo que nenhum indígena ou mulher preta dirigiram filmes dessa amostra.

**Tabela 1: Distribuição dos diretores dos longas-metragens brasileiros de maiores rendas e público por sexo e cor/raça – Brasil, 1995-2016**

Cor	sexo	Número absoluto			Porcentagem		
		homem	mulher	total	homem	mulher	total
<b>Amarela</b>		1	1	2	0,2	0,2	0,5
<b>Branca</b>		333	57	390	79,5	13,6	93,1
<b>Indígena</b>		0	0	0	0,0	0,0	0,0
<b>Parda</b>		17	3	20	4,1	0,7	4,8
<b>Preta</b>		4	0	4	0,9	0,0	0,9
<b>Sem atribuição</b>		2	1	3	0,5	0,2	0,7
<b>Total</b>		357	62	419	85,2	14,8	100,00

**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

Também calculamos o sexo e a cor/raça dos roteiristas dessa mesma amostra de 688 filmes com maior bilheteria e público no circuito comercial no país de 1995 a 2016, cujos resultados estão apresentados na tabela 2. Os homens representaram 76% dos roteiristas desse conjunto de filmes, sendo quase 70% deles classificados como brancos. Identificamos uma pessoa transgênero assinando um dos roteiros dessa seleção de filmes (uma mulher trans). Não foi encontrada nenhuma mulher preta e nenhuma pessoa classificada como indígena entre esses roteiristas.

**Tabela 2: Distribuição dos roteiristas dos longas-metragens brasileiros de maiores rendas e público por sexo e cor/raça – Brasil, 1995-2016**

Cor	sexo	Número Absoluto				Porcentagem			
		homem	mulher	trans	total	homem	mulher	trans	total
<b>Amarela</b>		2	1	0	3	0,3	0,1	0,0	0,4
<b>Branca</b>		525	166	1	692	69,7	22,1	0,1	91,9
<b>Indígena</b>		0	0	0	0	0,0	0,0	0,0	0,0
<b>Parda</b>		21	7	0	28	2,9	0,9	0,0	3,8
<b>Preta</b>		9	0	0	9	1,2	0,0	0,0	1,2
<b>Sem atribuição</b>		14	6	0	20	1,9	0,8	0,0	2,7
<b>Total</b>		571	180	1	752	76,0	23,9	0,1	100,0

**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

As tabelas acima contêm os dados de direção e roteiro tendo como unidade o número de indivíduos nessas funções. Nas tabelas a seguir apresentaremos o número de filmes por sexo e cor/raça de diretores, roteiristas e protagonistas, e por sexo dos produtores, fotógrafos, montadores e diretores de arte. Além das categorias homem e mulher, temos a categoria “ambos” para quando a função é desempenhada por homens e mulheres conjuntamente. Para a variável cor/raça, além das categorias apresentadas acima (amarela, branca, indígena, parda e preta), outras categorias ocorrem quando as funções nos filmes são desempenhadas conjuntamente por pessoas classificadas quanto ao pertencimento racial diferentemente.

A tabela 3 mostra a distribuição dos filmes de maior bilheteria e público em salas comerciais por sexo e cor/raça de seus diretores. A disparidade entre a direção de filmes por brancos em relação às demais categorias é enorme. Quase 96% dos filmes foram dirigidos somente por pessoas heteroclassificadas como brancas, e diretores brancos estão presentes em todas as codireções com pertença racial diferente. Por outro lado, a categoria negra (pardos + pretos) representou cerca de 2%.

**Tabela 3: Distribuição percentual dos longas-metragens brasileiros de maiores rendas e público por sexo e cor/raça dos diretores – Brasil, 1995-2016**

Cor/raça	Sexo	Porcentagem			
		homem	mulher	ambos	total
<b>Amarela</b>		0,0	0,9	0,0	0,9
<b>Branca</b>		81,0	12,3	2,5	95,8
<b>Indígena</b>		0,0	0,0	0,0	0,0
<b>Parda</b>		1,3	0,3	0,0	1,6
<b>Preta</b>		0,5	0,0	0,0	0,5
<b>Branca + Amarela</b>		0,0	0,0	0,2	0,2
<b>Branca + Parda</b>		0,6	0,0	0,1	0,7
<b>Branca + Preta</b>		0,0	0,0	0,0	0,0
<b>Branca + Amarela + Parda</b>		0,0	0,0	0,0	0,0
<b>Branca + Parda + Preta</b>		0,0	0,0	0,1	0,1
<b>Sem atribuição</b>		0,1	0,1	0,0	0,2
<b>Total</b>		<b>83,5</b>	<b>13,6</b>	<b>2,9</b>	<b>100,0</b>

**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

A tabela 4 mostra a distribuição dos filmes de maior bilheteria e público em salas comerciais por sexo e cor/raça de seus roteiristas. Acrescentamos a categoria homem + trans, que significa que o roteiro de um filme foi assinado por um homem cisgênero e uma mulher transgênero. Da mesma forma, as categorias brancos e homens se destacam das demais.

Cerca de 91% dos filmes tiveram seus roteiros assinados somente por pessoas heteroclassificadas como brancas, sendo que 60% por homens brancos. Pessoas brancas estão presentes em todos os roteiros assinados conjuntamente com outras categorias. Nenhum filme teve somente roteirista preto ou indígena, e apenas 1% somente pardos.



**Tabela 4: Distribuição percentual dos longas-metragens brasileiros de maiores rendas e público por sexo e cor/raça dos roteiristas – Brasil, 1995-2016**

Cor/raça	Sexo	Porcentagem				
		homem	mulher	ambos	homem + trans	total
<b>Amarela</b>		0,0	0,1	0,0	0,0	0,1
<b>Branca</b>		60,0	10,0	21,2	0,1	91,3
<b>Indígena</b>		0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
<b>Parda</b>		1,0	0,0	0,0	0,0	1,0
<b>Preta</b>		0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
<b>Branca + Amarela</b>		0,3	0,0	0,0	0,0	0,3
<b>Branca + Parda</b>		2,8	0,3	2,2	0,0	5,3
<b>Branca + Preta</b>		0,9	0,0	0,6	0,0	1,5
<b>Branca + Amarela + Parda</b>		0,0	0,0	0,1	0,0	0,1
<b>Branca + Parda + Preta</b>		0,3	0,0	0,0	0,0	0,3
<b>Sem informação</b>		0,0	0,1	0,0	0,0	0,1
<b>Total</b>		65,3	10,5	24,1	0,1	100,0

**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

Quanto aos protagonistas, usamos a mesma amostra de 688 filmes com maior bilheteria e público no circuito comercial no país de 1995 a 2016, para classificar a cor/raça das personagens principais dos filmes. Incluímos uma categoria que chamamos de “trans”, que agrega as personagens transgênero, transexuais, travestis e não gênero. A atribuição de cor/raça das personagens considerou as seguintes categorias: amarela, branca, indígena, negra, além de categorias formadas pelos filmes que têm mais de um protagonista de pertença racial diferente. Os resultados dessa amostra de filmes estão apresentados na tabela 5. É importante ressaltar que nem sempre a cor/raça das personagens é a mesma das atrizes e atores que as interpretam. Dos filmes com protagonistas homens indígenas: um filme tem um ator não indígena representando a personagem indígena, um tem atores indígenas e não indígenas representando indígenas, e um filme é de animação (portanto, a imagem do protagonista é um desenho, apenas a voz é de um ator não indígena). Dos filmes com protagonistas mulheres indígenas: três são interpretados por indígenas de fato, um filme tem uma atriz não indígena representando a personagem indígena. Temos dois filmes com personagens importantes indígenas, mas não protagonistas, sendo ambos representados por atores não indígenas, e quatro filmes com temática indígena, mas não protagonizados por indígenas. Da mesma forma, temos quatro filmes com personagens importantes amarelos, mas que não são protagonistas.

**Tabela 5: Filmes de longa-metragem brasileiros por gênero e cor/raça atribuída por heteroclassificação das/os protagonistas – Brasil, 1995-2016.**

Cor/raça	sexo	homem	mulher	ambos	trans	total	% total
<b>Amarela</b>		1	1	1	0	3	0,4
<b>Branca</b>		335	135	88	1	559	82,2
<b>Indígena</b>		2	4	0	0	6	0,9
<b>Negra</b>		47	8	12	1	68	10,0
<b>Branca + Negra</b>		20	10	13	0	43	6,3
<b>Branca + Indígena + Negra</b>		1	0	0	0	1	0,2
<b>Total</b>		406	158	114	2	680	100,0
<b>% Total</b>		59,7	23,2	16,8	0,3	100,0	

**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

Encontramos uma participação maior de negros entre os protagonistas do que entre os diretores e roteiristas da mesma amostra de filmes. De toda forma, tanto a população que filma (representada aqui pelos diretores e roteiristas) quanto a população filmada (representada pelos protagonistas), nessa seleção de filmes, são majoritariamente brancas. Lembrando que estamos considerando os filmes de maior público e bilheteria das últimas décadas, ou seja, os filmes mais vistos (ao menos pelos espectadores do circuito comercial). Se a grande maioria das/os protagonistas no cinema brasileiro são brancas/os, podemos dizer que uma expressiva parcela da população brasileira (e dos espectadores) não se reconhece nos filmes. Por outro lado, se o cinema reforça e representa as desigualdades existentes em nossa sociedade, isso significa que pessoas não brancas também não são “personagens principais” nas relações de poder e hierarquia na sociedade brasileira. Por isso, consideramos fundamental um estudo mais aprofundado sobre as relações étnico-raciais na produção audiovisual brasileira.

Adicionalmente, nossos resultados apontam relação entre a cor/raça dos diretores dos filmes da amostra com a cor/raça dos roteiristas e protagonistas. Não tivemos filmes dirigidos por indígenas nessa seleção de filmes de maior renda de bilheteria e público no circuito comercial. Agregamos os filmes dirigidos por pessoas classificadas como pardas e pretas, e os filmes codirigidos por pardos e pretos conjuntamente, na categoria negra. Os dados estão apresentados na tabela 6. Observamos que nos filmes dirigidos por negros, a participação de roteiristas e protagonistas negros ou o caso em que essas funções são exercidas conjuntamente por brancos e negros é sensivelmente maior do que nos filmes dirigidos por brancos ou amarelos. Da mesma forma, a participação de pessoas amarelas nessas funções é significativamente maior nos filmes dirigidos por amarelos do que nos dirigidos por pessoas classificadas como brancas ou negras. Por outro lado, a presença de brancos é majoritária nas equipes, independentemente da cor/raça dos diretores.

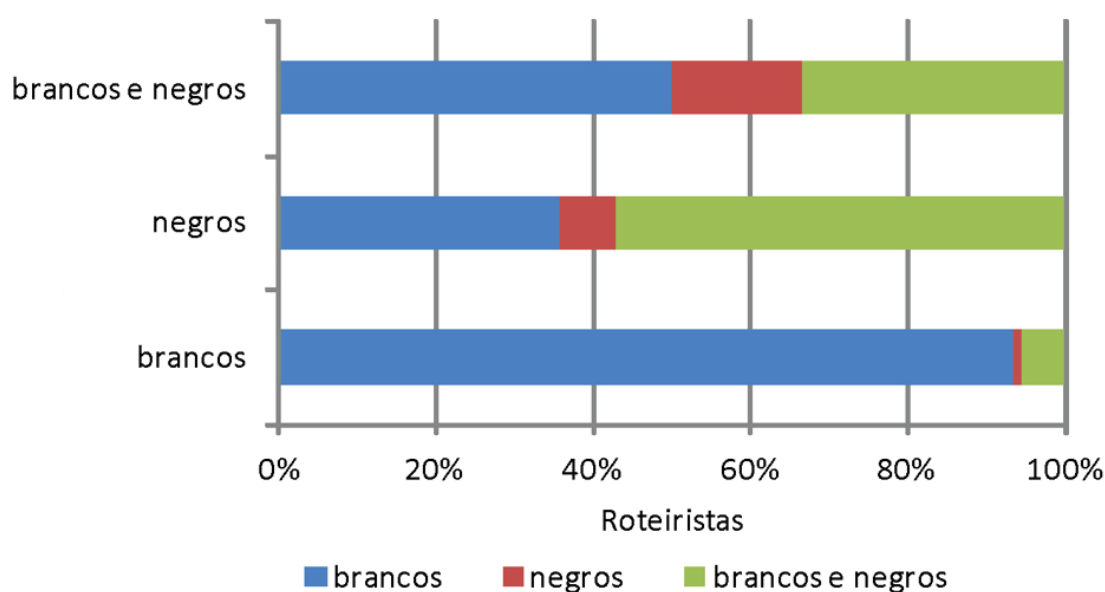
**Tabela 6: Distribuição percentual por cor/raça da soma dos roteiristas e protagonistas nos filmes de longa-metragem brasileiros de maior público e bilheteria segundo a cor/raça dos diretores – Brasil, 1995-2016.**

Cor/raça dos indivíduos em funções-chave	Cor/raça dos diretores		
	Amarela	Branca	Negra
Amarela	16,7	0,2	0,0
Branca	75,0	87,9	50,0
Indígena	0,0	0,5	0,0
Negra	0,0	5,1	17,9
Branca + Negra	8,3	6,0	32,1
Branca + Amarela	0,0	0,2	0,0
Branca + Negra + Indígena	0,0	0,1	0,0
<b>Total</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>

**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

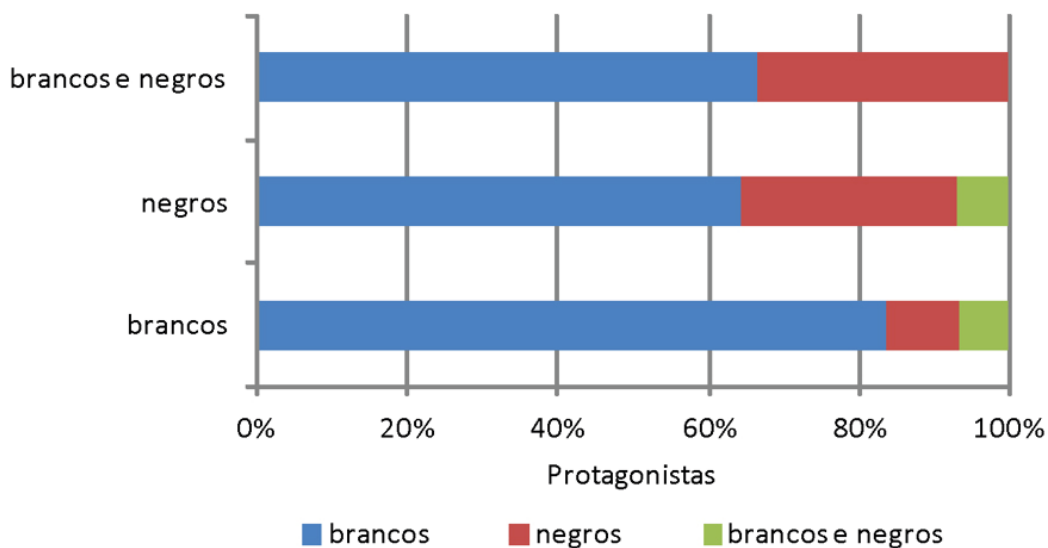
Nos gráficos abaixo, apresentamos somente os filmes dirigidos por brancos e negros e a participação somente de protagonistas e roteiristas brancos e negros.

**Gráfico 1: Distribuição percentual dos roteiristas por cor/raça nos filmes de longa-metragem brasileiros de maior público e bilheteria segundo a cor/raça dos diretores – Brasil, 1995-2016.**



**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

**Gráfico 2: Distribuição percentual dos protagonistas por cor/raça nos filmes de longa-metragem brasileiros de maior público e bilheteria segundo a cor/raça dos diretores – Brasil, 1995-2016.**



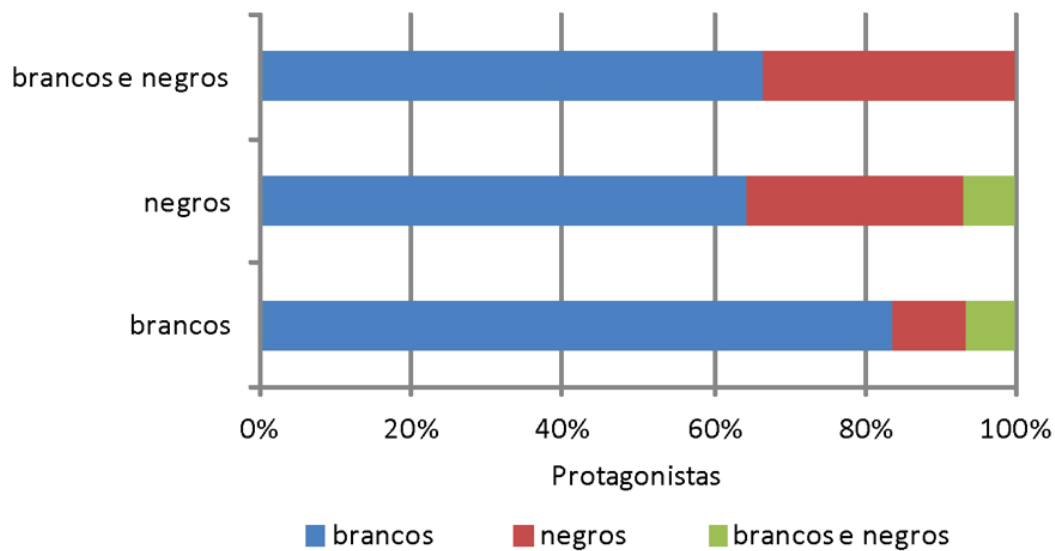
**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

Nos filmes dirigidos por negros, a maior parte dos roteiros é assinada conjuntamente por brancos e negros, seguidos de roteiros assinados por brancos, e uma pequena parte somente por negros. Já nos filmes dirigidos por brancos, a maioria dos roteiros é assinada somente por pessoas brancas, alguns poucos por brancos conjuntamente com negros, e quase nenhum por negros sozinhos. A presença de roteiristas negros e brancos (57,1%) e somente negros (7,1%) nos filmes dirigidos por negros é cerca de 10 vezes maior do que nos filmes dirigidos por brancos (5,6% e 0,8% respectivamente). Protagonistas brancos são maioria nos filmes dirigidos tanto por brancos, negros ou codirigidos por brancos e negros. Já os protagonistas negros têm maior presença nos filmes codirigidos por negros e brancos, seguidos dos dirigidos por negros. Nos filmes dirigidos por negros e brancos 33,3% dos protagonistas são negros, e 28,6% nos filmes dirigidos por negros em comparação a 9,7% dos filmes dirigidos exclusivamente por brancos.

Também verificamos se existe relação entre a cor/raça dos protagonistas e a cor/raça dos roteiristas, apresentada no gráfico 3, a seguir. Para tanto, consideramos as categorias brancos, negros, brancos e negros para os protagonistas, e brancos e pelo menos um negro para os roteiristas – essa categoria é formada pela soma das categorias negros e brancos e negros, porque eram muito poucos os filmes roteirizados somente por negros.



**Gráfico 3: Distribuição percentual dos protagonistas por cor/raça nos filmes de longa-metragem brasileiros de maior público e bilheteria segundo a cor/raça dos roteiristas – Brasil, 1995-2016.**



**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

Da mesma forma que acontece com a relação entre os protagonistas e os diretores, protagonistas brancos são maioria nos filmes cujos roteiros são assinados por pessoas classificadas como brancas, assim como nos roteiros assinados por negros ou conjuntamente por brancos e negros. Por outro lado, os protagonistas negros têm maior presença nos filmes cujos roteiros são assinados também por negros ou por brancos e negros do que nos roteiros assinados somente por brancos.

A seguir, apresentamos, na tabela 7, a participação, somente por sexo, dos indivíduos nas demais funções-chave para a seleção de filmes de maior público e renda de bilheteria das últimas décadas. Produção se refere à função produção, e na falta dessa informação, às funções produção, produção executiva e direção de produção, fotografia se refere à direção de fotografia e na falta dessa informação à operação de câmera, edição à montagem ou edição, e arte à direção de arte.

**Tabela 7: Distribuição dos filmes de longa-metragem brasileiros de maior renda e bilheteria por sexo de funções-chave selecionadas – Brasil, 1995-2016.**

Sexo	função	produção		fotografia		edição		arte	
		na	%	na	%	na	%	na	%
<b>Homem</b>		278	40,4	626	91,0	461	67,0	382	55,5
<b>Mulher</b>		122	17,7	23	3,4	167	24,3	166	24,1
<b>Ambos</b>		287	41,7	34	4,9	59	8,5	36	5,3
<b>Sem informação</b>		1	0,2	5	0,7	1	0,2	104	15,1
<b>Total</b>		688	100,0	688	100,0	688	100,0	688	100,0

**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

A participação feminina é maior na direção de arte e na montagem, no entanto, representando menos da metade da participação de homens na primeira e menos de um terço da presença masculina na segunda. Na produção, a categoria “ambos” é alta, porque agrega mais de um cargo, e também pelas próprias características da função, que muitas vezes é exercida por mais de uma pessoa. Nesse caso, o valor da participação feminina observada foi também menos do que a metade da masculina. Na direção de fotografia, a presença feminina é a menor para esse conjunto de filmes, apenas cerca de 3%, reforçando a enorme desigualdade de gênero nessa função tradicionalmente relacionada ao masculino.

Também verificamos os filmes de maior público e bilheteria que retratam biografias quanto ao sexo e cor/raça de seus protagonistas. Na tabela 8 observamos que cerca de 78% dos biografados nos filmes de maior bilheteria e público são homens. Sendo que desses últimos, 60% são homens brancos. Menos de 3% das cinebiografias retratam mulheres negras.

**Tabela 8: Distribuição dos filmes brasileiros biográficos de maior renda e bilheteria por sexo e cor/raça dos protagonistas – Brasil, 1995-2016.**

		Porcentagem			
Sexo	cor/raça	brancos	negros	brancos e negros	total
<b>Homem</b>		59,5	16,2	2,7	78,4
<b>Mulher</b>		15,3	2,7	0,9	18,9
<b>Ambos</b>		1,8	0,9	0,0	2,7
<b>Total</b>		76,6	19,8	3,6	100,0

**Fontes principais:** Ancine (2018), Filme B (2018), Silva Neto (2009), Baladi (2013), Adorocinema, Femina, Festival do Rio, Filmow, Mostra do Filme Livre, Mostra Internacional de Cinema, Vídeo nas Aldeias, entre outras.

É interessante notar que, apesar da diferença entre os protagonistas homens brancos e homens negros, ainda assim há mais cinebiografias de homens negros do que de mulheres brancas (possivelmente pelos filmes sobre músicos e esportistas). Também chama a atenção o baixo número das categorias ambos e brancos e negros, ou seja, filmes coprotagonizados por ambos os sexos ou ambas as pertenças raciais. Ou seja, é como se homens e mulheres não dividissem o protagonismo social e/ou político, assim como brancos e negros. Os filmes biográficos notadamente homenageiam personalidades das artes, dos esportes, da política, pessoas que se destacaram por seus feitos, carreiras, ou tiveram participação destacada em algum fato historicamente ou socialmente relevante. Quando o cinema dedica a maioria de filmes para ressaltar histórias de vida ou obras de pessoas brancas, ou de personalidades masculinas, está, ao mesmo tempo, invisibilizando os demais grupos sociais, apagando a importância de suas vidas ou trabalhos da história e da memória, e reforçando o protagonismo masculino e branco na história social. Vale ressaltar que às mulheres negras recai a interseccionalidade de gênero e cor/raça que as exclui do papel de protagonistas.

Na formação os resultados da pesquisa também reforçam desigualdades de gênero e cor/raça. Foram mapeados 169 cursos entre universitários, tecnólogos e livres – públicos e privados – que receberam um questionário para participar da pesquisa por e-mail. O objetivo era examinar a diversidade na formação audiovisual, apresentando a distribuição de docentes e corpo técnico em cursos de cinema em todo o país, por sexo, cor/raça e portabilidade de deficiência. Cinquenta e cinco cursos responderam à pesquisa, o que representa 32,5% dos contatados.

Na tabela 9 observamos que, entre os docentes do total de cursos respondentes, 40,3% são mulheres cisgênero, 0,8% se declararam não binários, 0,1% mulheres transgênero e 57,8% homens cisgênero.

<b>Gênero</b>	<b>Número Absoluto</b>	<b>Porcentagem</b>
Homens cis	476	57,8
Mulheres cis	332	40,3
Outros	8	1,0
Não binários	7	0,8
Mulheres trans	1	0,1
<b>Total</b>	<b>824</b>	<b>100,0</b>

**Tabela 9: Distribuição dos docentes dos cursos de audiovisual por gênero – Brasil, 2020**

**Fontes principais:** Mapeamento de Diversidades nas Escolas de Cinema e Audiovisual no Brasil (MELEIRO e XAVIER, 2021).

Levando-se em consideração a cor/raça, apresentada na tabela 10, 8,6% dos docentes foram considerados negros, 0,1% indígenas, e 91,3% nem negros nem indígenas. Vale ressaltar que a pesquisa foi, na maioria das instituições, respondida por um representante que classificou tanto o gênero quanto o pertencimento racial dos docentes e técnicos. Apesar dos vieses de subjetividade que podem ter ocorrido na heteroclassificação realizada pelos representantes dos cursos respondentes da pesquisa, fica muito evidente a imensa desigualdade étnico-racial existente entre o corpo docente.

**Tabela 10: Distribuição dos docentes dos cursos de audiovisual por cor/raça – Brasil, 2020**

<b>Cor/Raça</b>	<b>Número Absoluto</b>	<b>Porcentagem</b>
Negra	71	8,6
Indígena	1	0,1
Não negra/indígena	752	91,3
<b>Total</b>	<b>824</b>	<b>100,0</b>

**Fontes principais:** Mapeamento de Diversidades nas Escolas de Cinema e Audiovisual no Brasil (MELEIRO e XAVIER, 2021).

De acordo com o Censo 2010, mais de 12,5 milhões de brasileiros, cerca de 6,7% da população, declarou ter grande ou total dificuldade em pelo menos uma das habilidades investigadas (enxergar, ouvir, caminhar ou subir degraus) ou possuir deficiência mental/intelectual. Do total de docentes dos cursos respondentes (824 pessoas), havia uma pessoa portadora de deficiência, o que representa 0,1%.

Entre o corpo técnico dos cursos de audiovisual respondentes no país, as mulheres cisgênero representam 40,3%, 0,5% das pessoas foram classificadas ou se classificaram como não binárias, 2,1% como mulheres transgênero, 1,9% como homens transgênero e 55,2% como homens cisgênero.

**Tabela 11: Distribuição dos técnicos dos cursos de audiovisual por gênero – Brasil, 2020**

<b>Gênero</b>	<b>Número Absoluto</b>	<b>Porcentagem</b>
Homens cis	233	55,2
Mulheres cis	170	40,3
Não binárias	2	0,5
Homens trans	8	1,9
Mulheres trans	9	2,1
<b>Total</b>	<b>422</b>	<b>100,0</b>

**Fontes principais:** Mapeamento de Diversidades nas Escolas de Cinema e Audiovisual no Brasil (MELEIRO e XAVIER, 2021).

Em relação à pertença racial, 16,8% do corpo técnico foi classificado ou se classificou como negros, 0,5% como indígenas, e 82,7% como não negros e não indígenas.

**Tabela 12: Distribuição dos técnicos dos cursos de audiovisual por cor/raça – Brasil, 2020**

<b>Cor/Raça</b>	<b>Número Absoluto</b>	<b>Porcentagem</b>
Negra	71	16,8
Indígena	2	0,5
Não negra/indígena	349	82,7
<b>Total</b>	<b>422</b>	<b>100,0</b>

**Fontes principais:** Mapeamento de Diversidades nas Escolas de Cinema e Audiovisual no Brasil (MELEIRO e XAVIER, 2021).

Foram classificadas 3 pessoas portadoras de deficiência entre os 422 profissionais componentes dos corpos técnicos dos cursos respondentes, que representa 0,7% do total de pessoas.



Foram identificados cursos com maioria de docentes femininas ou negras, coletivos ligados aos cursos com foco na diversidade, conscientização dos cursos sobre as iniquidades encontradas e iniciativas dos cursos para reverter esse quadro. Dos 20 coletivos existentes com foco em diversidade, 38,9% se inserem na área dos estudos feministas, 24,1% abordam as relações étnico-raciais, também 24,1% as identidades de gênero e 13% se dedicam à acessibilidade. Essas iniciativas nos enchem de esperança sobre o futuro dos cursos de audiovisual no país, bem como a ampliação dos estudos quantitativos ou qualitativos sobre a diversidade no audiovisual brasileiro. Os números nos ajudam a não deixar dúvidas sobre a dimensão da desigualdade e fornecem subsídios para a construção de ações efetivas no combate a esse problema que afeta toda a cadeia produtiva do audiovisual, da formação, passando pela produção, até a exibição das obras.

## **Conclusões**

Os resultados obtidos nessas pesquisas apontam que a desigualdade de gênero está presente em todas as funções-chave analisadas, que foram a direção, o roteiro, o protagonismo e as chefias das equipes de produção, arte, edição e fotografia, e persiste na formação entre docentes e técnicos de cursos de audiovisual. Da mesma forma, observamos desigualdade de cor/raça nas funções de direção, roteiro e protagonismo, no corpo técnico e docente. Percebemos que existem associações entre o gênero e a cor/raça de diretores e outras funções-chave nos filmes, e que mulheres negras sofrem pela intersecção das discriminações raciais e de gênero. Além disso, observamos uma representação muito aquém de pessoas portadoras de deficiências na formação audiovisual em relação à presença delas na população brasileira.

Um conjunto diverso de acontecimentos toma forma a partir de 2015, quando eventos, juris e premiações passam a ser questionados e tendem a ser mais inclusivos. Falarmos sobre avanços não significa deixar de mencionar os desafios que ainda se impõem ao pensarmos em uma equidade real, tanto de gêneros, quanto racial, no mundo do trabalho em geral, e na economia criativa em particular.

Se muito há a fazer em relação à equidade de gênero e raça no cinema brasileiro em particular, e no mercado de trabalho do Brasil em geral, acreditamos que as escolas de cinema e audiovisual têm o dever de problematizar sentidos previamente fixados à participação de mulheres, negros e pessoas com deficiência na esfera social e produtiva, bem como analisar processos estruturais que reduzem as oportunidades desses grupos, de forma a apontar caminhos para se avançar ainda mais no enfrentamento de tais questões.

## **Referências bibliográficas**

ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. Disponível em: <academiabrasileiradecinema.com.br>. Acesso em 31 jul. 2022.

ADOROCINEMA. Disponível em: <adorocinema.com>. Acesso em 31jul. 2022.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. **Listagem Completa dos Filmes com os Mecanismos de Incentivo**. Disponível em: <oca.ancine.gov.br/producao\_.html>. Acesso em 05 jan.2021.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2019)**. Disponível em: <oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\_feminina\_na\_producao\_audiovisual\_brasileira\_2018\_0.pdf>. Acesso em 05 jan. 2021.

ALVES, Paula. **Cinedemografia, população que filma e população filmada**: hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea. 2019. Tese (Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas) - Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2019.

ALVES, Paula. **O Cinema Brasileiro de 1961 a 2010 pela Perspectiva de Gênero**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais) - Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2011.

BALADI, Mauro. **Dicionário de cinema brasileiro**: filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Censo da Educação Básica 2020: resumo técnico**. Brasília, DF: INEP, 2021.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Censo da Educação Superior 2019**: sinopse estatística. Brasília, DF: INEP, 2020.

CARVALHO, Noel de. **Arcaísmo marca representação do negro no cinema**: opina sociólogo da Unicamp. RFI Convida: Noel de Carvalho. 2018. Disponível em: <br.rfi.fr/brasil/20180122-rfi-convida-noel-de-carvalho>. Acesso em 08 jan. 2021.

FEMINA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA FEMININO. Disponível em: <feminafest.com.br>. Acesso em 08 jan.2021.

FERREIRA, Ceíça; MONTORO, Tania. Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro. **Galáxia**, n. 27, p. 145-159, jun. 2014. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16147/14549>. Acesso em 08 jan. 2021.

FESTIVAL DO RIO. Disponível em: <festivaldorio.com.br>. Acesso em 31 jul.2022.

FILME B. Database Brasil 2018. Ranking filmes nacionais 1995-2017 (por público e renda). Disponível em: <filmeb.com.br/conteudo-exclusivo?r=node/385735>. Acesso em 31 jul.2022.

FILMOW. Disponível em: <filmow.com>. Acesso em 31 jul.2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS - IBGE. **Características étnico-raciais da população**: um estudo das categorias de classificação de cor ou raça: 2008. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS - IBGE. **Características gerais dos domicílios e dos moradores**: 2019. Rio de Janeiro: IBGE, 2020.

---

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS - IBGE. Conheça o Brasil – População - Pessoas com deficiência. Disponível em: <educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/20551-pessoas-com-deficiencia.html>. Acesso em 08 jan,2021.

MARTINS, Rodrigo. **Marcadores sociais da diferença no mercado de trabalho brasileiro: uma perspectiva interseccional das categorias gênero e raça, 2014-2018.** 2020. Dissertação (Mestrado em População, Território e Estatísticas Públicas) - Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2020.

MELEIRO, Alessandra; XAVIER, Tainá. **Mapeamento de Diversidades nas Escolas de Cinema e Audiovisual no Brasil.** São Paulo: Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE) e Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), 2021. Disponível em: <cena.ufscar.br/wp-content/uploads/2021/08/E-BOOK-Mapeamento-de-Diversidade-2021.pdf>. Acesso em 31 jul.2022.

MOSTRA DO FILME LIVRE. Disponível em: <mostradofilmelivre.com>. Acesso em 31 jul.2022.

MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA. Disponível em: <mostra.org>. Acesso em 31 jul.2022.

PAES, Ângela; SILVA, Rebeca. Teste de concordância Kappa. **Revista Educação Continuada em Saúde Einstein**, v. 10, n. 4, p. 165-166, São Paulo: Instituto Israelita de Ensino e Pesquisa Albert Einstein, 2012.

PETRUCCELLI, José Luis. Autoidentificação, identidade étnico-racial e heteroclassificação. In: PETRUCCELLI, José Luis; SABOIA, Ana Lucia (Org). **Características Étnico-raciais da População Classificações e identidades. Estudos e Análises** - Informação Demográfica e Socioeconômica, número 2. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

RISTOW, Fabiano. Pesquisa escancara ausência de artistas negros no cinema brasileiro. **O Globo online**, 2016.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema.** 4ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 240 p.

SEMANA DOS REALIZADORES. Disponível em: <semanadosrealizadores.com.br>. Acesso em 08 jan.2021.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros:** longa-metragem – 2ª edição revista e atualizada. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2009.



## Espaços de *in*-diferença e o trabalho doméstico no cinema latino-americano do século XXI: perspectivas decoloniais

## Spaces of *in*/difference and domestic labor in 21st century Latin American cinema: decolonial perspectives

Alessandra Brandão<sup>1</sup>  
Ramayana Lira de Sousa<sup>2</sup>

### Resumo

Na contramão das teorias hegemônicas do feminismo – eurocêntrico, branco, universalizador da mulher –, oferece-se uma perspectiva decolonial de reconhecimento da diferença, a partir da experiência da mulher racializada no contexto latino-americano. Busca-se entender como filmes latino-americanos do século XXI figuram mulheres que realizam trabalho doméstico remunerado e convivem entre os espaços da casa onde moram e/ou trabalham e os espaços da cidade em *O pántano* (La ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *A teta assustada* (La teta asustada, Claudia Llosa, Peru, 2009), *O menino-peixe* (El Niño Pez, Lucía Puenzo, Argentina, 2009), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, Brasil, 2015). De formas distintas e com graus diferentes de visibilidade, esses filmes chamam a atenção para as diversas maneiras pelas quais as personagens reinventam formas de luta e sobrevivência em meio às múltiplas opressões que atravessam suas vidas como empregadas domésticas.

**Palavras-chave:** Audiovisual. Filme. Cinema latino-americano. Decolonial.

### Abstract

Contrary to the hegemonic theories of feminism – Eurocentric, white, universalizing women –, we offer a decolonial perspective of recognition of difference, based on the experience of racialized women in the Latin American context. We seek to understand how 21st century Latin American films feature women who perform paid domestic work and coexist between the spaces of the house where they live and/or work and the spaces of the city in *La ciénaga* (Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *La teta asustada* (Claudia Llosa, Peru, 2009), *El Niño Pez* (Lucía Puenzo, Argentina, 2009), *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, Brazil, 2015). In different ways and with different degrees of visibility, these films draw attention to the different ways in which the characters reinvent

**1.** Professora do Curso de Cinema e dos Programas de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) e Letras/Inglês (PPGI) da Universidade Federal de Santa Catarina, onde coordena o Grupo de Pesquisa Queerrâncias. Tem pesquisa e publicações sobre questões queer, de gênero e sexualidades em cinema, além da in/visibilidade social nas interseções de gênero e raça. E-mail: [alessandra.b73@gmail.com](mailto:alessandra.b73@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0002-7829-2256>.

**2.** Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina. Desenvolve atividades de curadoria e gestão cultural. Trabalha na interseção entre estudos de cinema e estudos feministas/gênero/lésbicos. E-mail: [ramayana.lira@gmail.com](mailto:ramayana.lira@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0002-3306-4540>.



forms of struggle and survival in the midst of the multiple oppressions that cross their lives as domestic servants.

**Keywords:** Audiovisual. Film. Latin American cinema. Decolonial.

## Introdução

I am interested in investigating the intersection of race, class, gender, and sexuality in a way that enables me to understand the indifference that persists in much feminist analysis.<sup>3</sup>

María Lugones

Falar sobre a mulher trabalhadora – mais especificamente da empregada doméstica<sup>4</sup> – no cinema latino-americano do século XXI requer algumas ponderações preliminares. Em primeiro lugar, é preciso dissipar uma ideia unificadora e redutora da mulher latino-americana a um mesmo comum, como se ela fosse uma só imagem repetida e multiplicada pelo movimento dos filmes. São, ao contrário, imagens diversas, e que colocam em evidência as singularidades das personagens, reconhecendo o traço subjetivo que carregam e o desenho de trajetórias que até as aproximam, pela força das opressões que compartilham, e que têm circulado com um pouco mais de visibilidade nas últimas décadas, sem, com isso, convertê-las em uma metonímia. Na contramão das teorias hegemônicas do feminismo – eurocêntrico, branco, universalizador da mulher –, a perspectiva aqui assumida é de reconhecimento da diferença, a partir da experiência da mulher racializada no contexto latino-americano, que justamente refuta um denominador comum porque não pode se equiparar à mulher branca em sua trajetória feminista pautada por gênero apenas. Daí nossa aposta na forma dialética da *in*-diferença: uma política mais justa e de maior solidariedade entre as mulheres precisa observar as condições desiguais de raça e classe, pelo menos, que impõem outros enfrentamentos para as mulheres que matizam nosso cinema, nos colocando diante do desafio de lidar com a complexidade dessas diferenças em relação. Ao mesmo tempo, procuramos contestar a atitude de invisibilização e indiferença que se imprime à figura da doméstica em nossas sociedades patriarcais de herança colonizadora e escravocrata, tal qual representada no cinema.

Do mesmo modo, não se pode subtrair o enredamento étnico, político e cultural do continente latino-americano, propagando-o como um corpo coeso, definido e fechado, alheio a todos os intrincados atravessamentos históricos que o fundaram. Como se suas veias não fossem irrigadas pelo sangue das inúmeras vidas oprimidas de sua história e que ainda constituem seu maior legado de violência e diferença, de opressão e colonialidade, dolorosamente perpetuado no presente. A leitura política que buscamos extrair dos filmes latino-americanos aqui analisados problematiza os limites nacionalistas a partir de uma perspectiva interseccional e decolonial de gênero. Para María Lugones, a própria ideia de nação já carrega a lógica da colonização para o contexto da mulher latina, pois o nacionalismo alimenta o colonialismo opondo o colonizado e o colonizador sob uma lógica heterossexual (2003, 173), produzindo o que em outro contexto ela chamou de um sistema moderno/colonial de gênero (2007). Ao contrário do apagamento das mulheres racializadas propagado pelo feminismo ocidental, com suas generalizações universalizantes, Lugones nos ajuda a pensar o contexto latino-americano sob uma perspectiva de insubmissão às normatizações patriarcais do ponto de vista também da raça e da sexualidade, resistindo

3. Interessa-me investigar a intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade de uma maneira que me permita entender a indiferença que persiste em grande parte da análise feminista. (Tradução nossa)

4. Falamos neste artigo da figura da trabalhadora doméstica remunerada.

não apenas ao contrato heterossexual imposto, mas às opressões que inferiorizam e reduzem as negras e indígenas à quase inexistência.

Além disso, é preciso levar em consideração que apesar das diversas conquistas alcançadas pelas lutas feministas ao longo do último século, condições desiguais de gênero, em seu entrelaçamento com questões raciais, ainda pautam o mercado de trabalho em diversas frentes dentro e para além do continente. Nesse sentido, evidenciamos que o trabalho doméstico prevalece majoritariamente protagonizado por mulheres, repercutindo, na esfera pública trabalhista, a adequação da mulher ao espaço doméstico, familiar, privado, em que a empregada, como uma espécie de “extensão” da esposa, da dona de casa, chega a assumir até mesmo o papel de mãe dos filhos da patroa. Nos contextos de inferiorização das mulheres racializadas, as negras e indígenas, comumente as outras de classe, contabilizam a maior porção das empregadas domésticas no continente latino-americano<sup>5</sup>.

Pensando o contexto específico brasileiro, Lélia González aponta a continuidade histórica entre a figura da mucama e a da doméstica: “Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano” (1984, p. 230). No Brasil colônia, a mucama era a escrava responsável pelo trabalho doméstico e pela criação dos filhos dos colonizadores. Segundo González (1984), se, por um lado, a mulher negra tem sua sexualidade explorada na figura da mulata, objeto do desejo do colonizador, e exaltada em boa parte da cultura brasileira, por outro lado, a mucama é invisibilizada exatamente por exercer funções indispensáveis para a sociedade, inclusive a figura materna. Nesse sentido, González argumenta que o trabalho do cuidado com os filhos, desempenhado pelas mucamas (e, depois, pela empregada doméstica), precisa ser invisibilizado, inclusive, para que não se problematize a figura da mulher branca como mãe. Ela diz: “A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá [sic] parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a ‘mãe preta’ é a mãe” (1984, p. 235).

## **O espaço doméstico**

A figura da emprega doméstica no contexto latino-americano, portanto, tem raízes na própria história da colonização da América Latina. Mulheres indígenas e negras escravizadas foram “docilizadas” para o trabalho no espaço doméstico, cuidando dos afazeres da casa em suas mais diversas atividades. No caso da mulher negra brasileira, por exemplo, da cozinha à sala, do quarto das crianças à cama do patrão, de “mucama” (imagem, por extensão, maternal) a “mulata” (sua imagem sexualizada). Essa herança histórica que subjuga a mulher racializada ao papel servil da classe dominante, desde a colonização, não pode ser descolada do presente, que repercute, na relação de classes atual, a violência da dupla inferiorização que, por um lado, suprime sua participação na esfera pública, e, por outro, a invisibiliza no espaço privado, onde só pode participar como “empregada”, a outra de classe.

<sup>5</sup>. De acordo com Luiza Batista (Presidente da Federação Nacional das Trabalhadoras Domésticas) e Liana Cirne, estima-se que no Brasil haja 7 milhões de trabalhadoras domésticas, das quais 82% são negras (2020). Na América Latina e Caribe, são 18 milhões de trabalhadoras(es) domésticas(os), dos quais 88% são mulheres, segundo dados da Organização Internacional do Trabalho (OIT).

Contratada para o cuidado exclusivo dos filhos dos abastados, a imagem da babá, no século XXI, tem a espessura de séculos de opressão da mulher negra no Brasil, mesmo quando se trata de uma mulher branca, já que não se pode separar a imagem da doméstica de nosso legado colonialista<sup>6</sup>. Ela nos é dada, pois, como uma imagem incrustada do passado no presente. O uniforme, utilizado ao mesmo tempo para impedir uma expressão cultural e subjetiva no vestir-se, negando a existência da babá como sujeito, também comunica “asseio”, “discrição”, “conformidade”, além de sugerir uma “higienização” da raça para a adequação ao convívio com os patrões brancos. É preciso, antes de tudo, despi-la de qualquer marca cultural, racial, social, de excessos e “luxos”, para reconfigurá-la no seu lugar de invisibilidade dentro da casa, na proximidade com a família. De forma semelhante, a trabalhadora doméstica veste o uniforme despersionalizador ou o avental que cortina suas roupas e sua individualidade.

**Figura 1- Os uniformes e os aventais despersionalizantes em *La nana* (2009), *Doméstica* (2013), *Roma* (2018), *Que horas ela volta?* (2015), *Babás* (2010), *Cama Adentro* (2005)**



**Fonte:** Frames captados pelas autoras.

**6.** No contexto brasileiro, vale notar a profunda alteração no ordenamento legal do exercício do trabalho doméstico remunerado introduzido pela Emenda Constitucional nº 72, no dia 2 de abril de 2013, que garantiu a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais.



As figuras das trabalhadoras domésticas no cinema latino-americano estão intimamente imbricadas em espaços da casa. No caso brasileiro, por exemplo, vemos a reverberação colonial na repetição do quarto dos fundos que revela a arquitetura já projetada para assegurar a distância de classe nas casas e apartamentos da cidade, preservando a privacidade de ambas as partes, o direito ao privado, ao mesmo tempo que evoca, em certa medida, a imagem da senzala, reconfigurada como “dependência completa de empregada”, e que reproduz a estratificação social colonialista, assombrada também pela cultura do favor<sup>7</sup>. Mais adiante, discutiremos um outro lado dessa tomada de cômodos, quando Jéssica, a filha da empregada, Val, em *Que horas ela volta?*, (Anna Muylaert, 2015), reivindica o quarto de hóspedes durante sua estada na casa dos patrões ricos de sua mãe. Por caminhos distintos, estes filmes aqui citados exploram a ocupação dos espaços da casa em forte articulação com a i/mobilidade social da empregada ajustada aos interesses da classe dominante. Mas não nos detemos aqui apenas nos espaços privados, ou nos espaços de domínio das relações de classe, pois intentamos ativar a imagem da empregada doméstica nos intervalos múltiplos de reconhecimento de seu corpo como uma zona intersticial atravessada por questões de gênero e de raça em contato com o mundo que habita, localizando, assim, seus desejos e sua vivência também nos espaços da cidade.

Nesse sentido, a noção dialética de i/mobilidade é crucial para a compreensão das políticas dos filmes aqui discutidos. Por um lado, apontamos que a mobilidade se refere tanto ao deslocamento espacial quanto ao movimento produzido nas esferas sociais e políticas que envolvem as personagens; por outro, salientamos que a mobilidade deve ser pensada dialeticamente ao lado da ideia de imobilidade, reconhecendo aquelas que não podem ou não querem se mover e as razões de sua imobilidade. Além disso, o par mobilidade/imobilidade não deve ser reduzido a uma dicotomia que fixa a mobilidade como valência positiva e a imobilidade como negativa. Pelo contrário, a i/mobilidade é frequentemente uma simultaneidade. A política da i/mobilidade consiste, entre outras coisas, em reconhecer as forças que colocam os sujeitos numa relação dinâmica com o espaço e o tempo, na inevitável articulação entre o interior e o exterior, entre a conformidade e a recusa, e nas des/re/territorializações que operam na trajetória das personagens e determinam as formas como cada sujeito resiste e/ou se adapta ao seu espaço e tempo. A i/mobilidade diz respeito à circulação de pessoas e às tensões políticas que vêm à tona devido ao movimento físico e social. Envolve relações subjetivas e questões de gênero e sexualidade, ressaltando questões sobre o corpo e os afetos. A noção de i/mobilidade, portanto, tem a ver com o entrelaçamento do deslocamento espacial, mudanças sociais, sexuais e performativas de gênero, tudo em estreita conexão com o capital e o desejo.

Interessa-nos, pois, perceber o movimento das personagens empregadas domésticas e babás, suas entradas e saídas dos espaços (sejam urbanos ou rurais, públicos ou privados), evidenciando o que, narrativamente, lhes permite chegar e sair desses espaços, assim como o que as impele e o que as obriga à i/mobilidade, sem deixar de notar

---

**7.** Em *As ideias fora do lugar* (1992), Roberto Schwarz explica como a cultura do favor – epitomizada pela figura do agregado – construiu o laço de dependência de homens [e mulheres] livres do Brasil pós-escravatura. Sem propriedade, essas pessoas se tornaram um classe de despossuídos vinculada ao abastados pelo mecanismo do favor, “nossa mediação quase universal”, e que mascara “a violência que sempre reinou na esfera da produção (1992,p. 16)”. Podemos dizer que a empregada doméstica é, ainda hoje, resquício desse legado do favor, como uma agregada, cujo espaço de moradia na casa dos patrões – a dependência completa de empregada – escancara sua subordinação pela parte dos que têm.



que são espaços simultaneamente marcados por tensões de *in*-diferença aos seus corpos racializados. Em suma, perguntamo-nos quais as condições de ocupação dos espaços pelas domésticas em alguns filmes latino-americanos, tais como os já citados *Que horas ela volta?*, *Menino Peixe*, *Babás*, *Doméstica*, *Roma*. O ponto de partida é uma perspectiva decolonial, que busca situar a América Latina em um sistema moderno de poder onde a racialização e a exploração capitalista são inseparáveis (QUIJANO 1991) e que implica no “processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (LUGONES 2014, 939). Assim, buscaremos entender como a i/mobilidade dessas personagens femininas está ligada à tensão que surge quando corpos começam a percorrer espaços “inapropriados”. Questionamos que corpos são esses que se encontram, se esquivam, se chocam. E o corpo dos filmes? Como o movimento das personagens (ou a impossibilidade dele) possibilita a criação do espaço fílmico? Sem termos a pretensão de esgotar respostas possíveis, atentamos para um grupo de obras latino-americanas que colocam essas questões em um contexto narrativo específico: a relação entre trabalhadoras domésticas e suas patroas, o controle sobre os espaços públicos e privados, movimentos de resistência à ideia de pureza e a capacidade de imaginar “espaços possíveis” para além daqueles que reproduzem desigualdades centenárias.

Bridget Anderson (2000) nos lembra que o trabalho doméstico remunerado permitiu que mulheres e homens de classe média contornassem os conflitos gerados pela divisão de gênero do trabalho doméstico, evitando assim o próprio questionamento do status quo da “família nuclear”. Como o trabalho doméstico remunerado está na intersecção de várias questões (gênero, classe, raça, nacionalidade), torna-se um terreno fértil para considerar como as mulheres retratadas no cinema latino-americano resistem/se submetem à sua imposição. Solange Sanches (2009 879) chama a atenção para os “incontáveis preconceitos, estereótipos e discriminações que pesam sobre essa atividade, que são fruto de heranças históricas do patriarcalismo, da servidão e da escravatura e que se reconstruíram, de outras formas, nas sociedades capitalistas modernas”. Ou seja, o trabalho doméstico remunerado ressoa conflitos coloniais que, em maior ou menor grau, estão presentes nos filmes que comentaremos a seguir. A própria noção de um trabalho *doméstico* já pressupõe um espaço específico de emergência desses conflitos: o lar. Contudo, podemos apontar que certa cinematografia latino-americana problematiza essa relação com um espaço único, colocando a figura da empregada doméstica em trânsito.

Nesse sentido, uma geografia de mulheres que realizam trabalho doméstico remunerado e convivem entre os espaços da casa onde moram e/ou trabalham e os espaços da cidade pode ser mapeada em filmes como *O pântano* (La ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *A teta assustada* (La teta asustada, Claudia Llosa, Peru, 2009), *O menino-peixe* (El Niño Pez, Lucía Puenzo, Argentina, 2009), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, Brasil, 2015), entre outros. De formas distintas e com graus diferentes de visibilidade, esses filmes chamam a atenção para as diversas maneiras pelas quais as personagens reinventam formas de luta e sobrevivência em meio às múltiplas opressões que atravessam suas vidas como empregadas domésticas e sobre eles gostaríamos de nos debruçar.

## Colonização latino-americana

Na América Latina, dado seu passado colonial, a precariedade está diretamente relacionada a estruturas históricas que mobilizam raça, classe e gênero. Para Lugones (2007 206), o poder colonial que desenvolve um sistema de gênero tem um lado claro e um lado escuro. O lado claro, que define a constituição moderna do gênero, diz respeito ao comando das vidas de homens e mulheres brancos burgueses. Esse lado claro do sistema de gênero impõe as ideias de pureza sexual e de passividade como características cruciais das mulheres brancas burguesas, responsáveis pela reprodução da classe e da posição colonial e racial dos homens brancos burgueses. Nesse ordenamento, as mulheres burguesas brancas, construídas como fracas, são excluídas das esferas de autoridade, da produção de conhecimento e da maior parte do controle sobre os meios de produção. A heterossexualidade apresenta-se como compulsória e perversa, violentamente restringindo poderes e direitos das mulheres brancas burguesas e servindo para reproduzir o controle sobre a produção, limitando severamente o acesso ao sexo pelas mulheres. Por outro lado, a face escura do sistema de gênero impõe às culturas não eurocêntricas o binarismo de gênero ocidental, aniquilando subjetividades não-binárias tradicionais, retirando-lhes a participação na esfera pública, além de reduzir as pessoas racializadas à animalidade, ao sexo forçado com colonizadores brancos, a uma exploração do trabalho tão grave que muitas vezes leva à morte. O poder colonial age demarcando a diferença entre o humano e o não-humano (diferença que viria a ser o marco mesmo do surgimento de uma modernidade).

Lugones, no entanto, se recusa a reduzir a potência do/a colonizado/a. Ela escreve:

quero pensar o/a colonizado/a tampouco como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os 'lados' do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla (LUGONES, 201, p. 942).

O lócus fraturado onde habita o/a colonizado/a é o espaço intersticial onde aqueles a quem foram negadas a humanidade e a voz exercitam algum tipo de resistência. Procuramos, pois, essas pistas no cinema latino-americano do século XXI: não apenas como o cinema imagina a atuação de uma colonialidade do poder, mas, também, como a i/mobilidade das personagens de trabalhadoras domésticas redesenha espaços possíveis de existência, embaralhando as relações de classe, gênero e sexualidade, por exemplo, de forma a perturbar as hierarquias de poder, produzir torções na estrutura dominante da dicotomia colonizado/a e colonizador/a. Dentro da lógica cis-heteronormativa que rege a dinâmica desta relação, há, por um lado, uma família de caráter tradicional, formada por um homem, uma mulher e, em geral, filhos do casal; por outro, há a empregada, moradora do quarto dos fundos, sem direito a uma intimidade, a uma vida afetiva ou à convivência cotidiana com sua própria família, quando esta existe.

É aí que o filme argentino *O Menino peixe*<sup>8</sup> (El niño pez, Lucía Puenzo, 2009) opera uma torção nessa configuração cis-heteropatriarcal ao colocar em pauta o romance

8. Desenvolvemos com maior profundidade alguns argumentos sobre *O menino peixe* no texto "Mulheres que se (co) movem: cartografias queer latino-americanas" (2012) e "A Woman's Right to Move: The Politics of Female Walking in Latin American Cinema" (2018).

lésbico entre a empregada e a filha do casal. O *continuum* do modelo colonial de gênero, em que o homem branco usufrui do corpo da mulher escravizada, e que passa a ser mantido no imaginário da empregada doméstica moderna, é rompido e reconfigurado no filme de Puenzo, que sobrepõe a existência lésbica à heteronormatividade da colonialidade de gênero. No filme, as duas protagonistas adolescentes ensaiam a construção de uma pequena utopia que, em sua singularidade, oferece uma visão de mundo “possível”, a despeito das desigualdades racial e de classe de seus universos de diferença. A narrativa de Puenzo retrata o romance de Lala (Inés Efron), filha de uma família burguesa branca, e Ailín (Mariela Vitale), a *guayi*, paraguaia de origem indígena que trabalha como doméstica na casa de Lala. O objetivo das duas é economizar dinheiro para fugir para o lago Ypoá, no Paraguai, onde elas sonham morar juntas. Para isso cometem alguns furtos, mantendo o dinheiro arrecadado em uma pequena caixa que, uma vez aberta, tal qual a caixa de Pandora, dará origem a uma série de infortúnios, culminando com Ailín sendo acusada de matar o pai de Lala, embora o crime tenha sido cometido pela própria filha.

Podemos dizer que a morte do pai, simbolicamente assassinado pela filha lésbica, reitera a política antipatriarcal do filme, o desvio da norma heterossexual já instalado pelo relacionamento amoroso das jovens. Na compreensão de Monique Wittig (1992, p.13), a lésbica não apenas representa o amor entre as mulheres, mas um “ato político”, que coloca em evidência um poder assumido entre as mulheres e que prescinde da presença do homem. O relacionamento lésbico de Ailín e Lala diz não ao poder do homem branco. Assim, não se trata apenas de pensar a morte de um *pai*, mas de um *patriarca* e, por conseguinte, do homem branco universal de que a existência lésbica não necessita. Para Wittig, a lésbica quebra o vínculo da mulher como uma categoria que só existe porque subjugada ao homem. Ao final do filme, Ailín é transportada do presídio —tendo sido presa pela morte que não cometeu— para um bordel, onde seu corpo certamente será explorado sexualmente por homens ricos da região. Lala, no entanto, consegue resgatá-la, com a ajuda de um amigo, e as duas partem juntas para o Paraguai, para o Lago Ypoá, onde Ailín viveu sua infância e um início de adolescência conturbado por uma gravidez precoce antes de migrar para a Argentina.

Em *O menino peixe*, a figura do patriarca aparece como grande empecilho para o trânsito de Ailín e Lala. Em determinado momento, Lala chega em casa e flagra o que parecia ser um encontro íntimo entre seu pai e Ailín. Lala pergunta a Ailín se é por isso que ela não quer fugir, por causa do pai. É o pai que parece impedir o movimento, a construção da vida em comum. Esse pai apresenta-se como o grande orquestrador da ordem (e da *mise-en-scène*): ele convoca Ailín para sentar-se à mesa durante o jantar de despedida de Nacho, o filho. O pai diz, “agora sim, estamos todos juntos”, incluindo a *Gauyi* na sua ordem familiar. É para evitar esse arranjo de lugares pré-estabelecidos pela força patriarcal que Lala e Ailín planejam ir morar no Lago Ypoá. Para construir outras *mise-en-scènes*, uma outra distribuição de lugares, outras inscrições no espaço.

A narrativa de *O Menino Peixe* é motivada pela necessidade de fugir para escapar do contexto de diferença que não permitiria a consolidação do romance entre as duas. O objetivo mais importante das protagonistas, chegar à casa perto do lago, requer uma série de deslocamentos: Lala vai para o Paraguai; Ailín é levada para a prisão, depois para o bordel; elas eventualmente fogem para o lago. Aqui, as ambiguidades na noção de i/

mobilidade aparecem imbricada na *in-diferença*, já que Ailín, a personagem em situação mais precária, perde parte de sua agência na trajetória desenhada pelas duas quando é levada pelas autoridades. Lala é livre para se mover, para desejar mobilidade, fugir para o Paraguai, sem ser interpelada como fugitiva, enquanto Ailín, a “estrangeira” racializada, está contida, i/mobilizada. Ailín é uma personagem que condensa vários atravessamentos. Ela mesma acaba se revelando uma figura materna deslocada pois deixa-se entender, no filme, que matou seu próprio filho quando ainda morava no Paraguai. Ela é, também, a *Guayi*, a migrante que ocupa o lugar do trabalho manual e desqualificado. Ailín tem o corpo mais obviamente sexualizado, sendo mais desejada pelos homens, e cedendo a esse desejo, aparentemente sem prazer, como percebemos nas primeiras cenas do filme em que é mostrada em uma situação sexual onde não expressa nenhum sinal de gozo. É com Lala que vai expressar verdadeiro prazer. As fronteiras a serem cruzadas não se resumem àquelas que separam Argentina e Paraguai. As demarcações institucionalizadas que envolvem família, classe e gênero também são determinantes. A aposta do filme é que o trânsito sirva como modo de *des-marc*car territórios. Incluindo territórios existenciais, pois, para Lala, Ailín age preenchendo espaços comumente designados para a figura materna, trocando sua roupa, acordando-a pela manhã, cantando canções de ninar à mesa, ensinando-lhe guarany (e assim retirando-a de uma segunda *in-fância*). É preciso observar que essa figuração dos cuidados não está apenas relacionada aos cuidados maternos, mas desdobra-se na dupla função de cuidadora que historicamente tem marcado o trabalho doméstico pago. O afeto (assim como, veremos adiante, a musicalidade) são parte de um trabalho imaterial que os filmes colocam em cena. Amante/mãe/companheira, Ailín se multiplica diante de Lala. Contudo, se, por um lado, Lala mostra-se dependente dos cuidados de Ailín, o que enfatiza a fragilidade da garota branca de classe média alta, por outro lado, narrativamente, é o resgate final de Ailín, feito de maneira heróica por Lala, que vai permanecer como a resolução mais importante para os objetivos das personagens.

A ambigüidade de *O menino peixe* reside nessa fórmula de salvação: o filme consegue imaginar a possibilidade do trânsito para as protagonistas, até mesmo garantir-lhes uma promessa de final feliz. Contudo, a mobilidade mais livre é ainda exercida por Lala, que vai e volta do Paraguai, que salva Ailín do prostíbulo onde fora encerrada. Ailín, no entanto, só conhecerá espaços fechados e institucionalizados (a casa onde trabalha, o cárcere, o bordel); apenas ao lado de Lala, ela transita por outros espaços (o ferro velho de El Vasco, por exemplo). A *in-diferença* assume no filme de Puenzo uma feição redentora. É certo que a heterossexualidade compulsória é desafiada pelo desejo das duas garotas, mas Ailín parece permanecer em um nível de opressão racial que o filme não desafia e, talvez até acentue, ao mostrá-la na posição passiva de quem precisa ser salva. Por outro lado, é preciso reconhecer que há uma outra manobra operada no filme no que diz respeito à questão de classe. O dinheiro que as duas acumulam não serve para a manutenção de um padrão social, mas como uma forma de financiar a viagem para o Paraguai, onde tentarão a vida juntas, pois a decisão de ambas já estava tomada antes do crime acontecer. Em nome do amor a Ailín, Lala renuncia aos seus privilégios de classe para viver no interior sob outras condições de vida. É também por amor que Ailín resolve retornar a precariedade do seu passado. É porque desafiam as normas sociais do heteropatriarcado que precisam migrar. A sexualidade desviante das duas é, portanto, o



elemento que emaranha as intersecções de raça, classe e gênero na contramão de uma ordem dominante.

*O pântano* (2001), filme da diretora argentina Lucrecia Martel, também põe em questão a relação entre padrões de classe média e a trabalhadora doméstica, mais especificamente, entre a filha adolescente e a jovem empregada. A narrativa é ambientada no noroeste da Argentina durante dias quentes de verão, quando torrenciais chuvas tropicais transformam a terra ao redor da casa decadente em um pântano infestado de insetos. O filme de Martel se debruça sobre as vidas de duas famílias. Mecha (Graciela Borges) e Gregorio (Martin Adejmian) passam o verão com seus filhos em sua casa de campo dilapidada. Mal-humorados e mal-amados, passam os dias assistindo à televisão e sentados ao redor da piscina enlodada. Momi (Sofia Bertolotto), uma das filhas de Mecha e Gregorio, desenvolve um relacionamento doentio e possessivo com Isabel (Andrea Lopez), a jovem empregada racializada da casa de verão. Não muito longe, na cidade de La Ciénaga, a prima de Mecha, Tali (Mercedes Moran), mora com o marido, Rafael (Daniel Valenzuela), e seus quatro filhos. O filme não poupa a classe média média branca. Com um certo humor ácido, por exemplo, mostra o debate acalorado entre as famílias sobre a necessidade de comprar o material escolar das crianças do outro lado da fronteira, na Bolívia, onde é mais barato.

Isabel, assim como Ailín, é marcada como o “outro” da família burguesa branca, que dela depende. Momi, da mesma maneira que Lala, também é tratada por Isabel, em vários momentos, como uma criança, como filha, a despeito da proximidade da idade entre elas. Isabel leva comida à boca da adolescente, ralha quando esta não toma banho, projetando a figura da babá, discutida acima. Na construção do jogo de olhares, Isabel é frequentemente colocada como o contraplano do olhar controlador, curioso e obsessivo de Momi. Quando não enquadrada pelo olhar de Momi, Isabel quase sempre aparece nas bordas do quadro, ou encoberta por outros personagens. Esse distanciamento do centro das atenções encontra ressonância na desajeitado contato físico: Isabel muitas vezes rechaça a aproximação de Momi e, quando a toca, é através de um descuidado tapa na cabeça, quando Momi confessa lhe ter roubado bijuterias.

Isabel é chamada de “*china carnavalera*”, expressão marcadamente depreciativa, primeiro por Mecha e, depois, por Momi. Momi, adolescente que tipicamente critica o comportamento da mãe, não escapa à circularidade da reprodução da família branca burguesa. Aos poucos, espelha a mãe, inicialmente chamando Isabel de “*china carnavalera*”, até o final da narrativa, quando deita à beira da piscina, mimetizando a *mise-en-scène* dos adultos bêbados do começo do filme. Momi, na verdade, reforça a “pureza” da classe, mesmo dela se separando. Assim, o espaço sufocante e decadente da casa da família burguesa torna-se indissociável da construção da classe social que o filme retrata. A casa está praticamente em ruínas, requer cuidados que já não são possíveis pela situação financeira da família. Mas ela permanece lá, arquitetura da separação entre os que têm acesso à propriedade e os que não, como Isabel. Assim como a casa resiste às intempéries, recusando-se a tombar, também a classe média argentina se recusa a abandonar suas manias e tradições, mesmo que essas apareçam, no filme, na sua versão mais “suja”, desde o incidente inicial à beira da piscina, onde Mecha se corta e o sangue suja os ladrilhos, até a insistência de Momi em não tomar banho. Ao redor da propriedade, crianças encontram

um boi atolado em um charco. Imóvel, agonizando, o animal remete à própria condição agonizante de Momi e sua família.

Isabel circula discreta pela casa entre momentos de maior aproximação com a família para quem trabalha e instantes de abuso verbal. Passeia com Momi e seus irmãos pela cidade, vai em um passeio para um dique, diverte-se em um baile. No dique, Isabel prefere não se molhar, ficando à margem da água até que dois garotos a tomam nos braços e a obrigam a se juntar aos banhistas. Na festa de carnaval, seu namorado se envolve em uma briga com José, irmão de Momi. José aproxima-se de Isabel como que esperando que seu corpo de mulher inferior, subjugada pela classe e pela raça, esteja disponível para ele, homem branco e patrão, como o pai de Lala em relação a Ailín. Há, pois, frequentemente uma tensão que aflora por sua presença. Essa tensão encontra resolução quando Isabel decide abandonar o emprego. Ao deixar a família em plena temporada de verão – sendo, com isso, achincalhada por Mecha –, Isabel recusa a extensão entre a vida pessoal e a vida profissional, separação sempre problemática no contexto da colonialidade onde o trabalho doméstico é visto como contiguidade da família. Isabel, assim, escapa à lógica da repetição que o filme constrói, foge da lama, do pântano que imobiliza e sufoca Momi e sua família.

Se a narrativa de *O menino peixe* investe em uma relação lésbica entre a empregada doméstica e a filha burguesa de modo a desenhar outro mundo possível, tal desenho passa, no filme de Puenzo, necessariamente por um gesto de salvação que a garota branca executa, pois o privilégio da branquitude lhe facilita a mobilidade. Já em *O pântano* a relação entre a jovem empregada racializada e a adolescente branca encena, na contramão, a impossibilidade dessa aliança. Essa encenação carrega uma perspectiva crítica que se aproxima da desconfiança de Lugones quando diz, “eu não acredito na solidariedade ou no amor homoerótico entre mulheres que afirma o sistema de gênero colonial/moderno e a colonialidade do poder” (2007, p. 188). Em outras palavras, desconfiar da *in-diferença*.

Se Ailín deseja o movimento, mas é presa pela violência do Estado, Fausta (Magali Solier), protagonista de origem indígena no filme peruano *A teta assustada*<sup>9</sup> (La teta asustada, Claudia Llosa, 2009), está livre para se mover, mas teme as ruas. Como Lala e Ailín, Fausta também precisa de dinheiro para pagar uma viagem. Ela começa a trabalhar como empregada doméstica para Aída, um musicista branca bem-sucedida. Tendo vindo de uma cidade pequena, superprotegida por sua mãe, Fausta se sente alienada em Lima, onde mora com seu tio. O lar é ao mesmo tempo um refúgio e um claustro para Fausta; é o lugar de onde ela tem que sair diariamente para poder levantar o dinheiro que possibilitará levar o cadáver da mãe para ser enterrado em sua cidade natal. O enterro garante a conclusão de um ciclo, um ciclo iniciado quando a mãe de Fausta foi estuprada no contexto dos conflitos entre o grupo Sendero Luminoso e o governo peruano, enquanto estava grávida e que “contaminou” Fausta, quando bebê, com o mal da “teta assustada”, transmitindo o medo de violência sexual através do leite materno, o que é materializado por Fausta na batata que enterra dentro de sua vagina como um meio de evitar o estupro. Assim, Fausta, para enfrentar o mundo exterior, passa pelos limites da janela que, no início do filme, a convida a olhar para a rua da qual ela parece ter tanto medo. Mas “o mundo não é um lugar seguro para se viver”, diz Gloria Anzaldúa, pois “uma mulher não pode se sentir segura quando sua própria cultura e a cultura branca a

<sup>9</sup>. Para uma perspectiva a partir do devir não humano de Fausta, ver o texto “A teta assustada e a estrangeiridade do/no corpo” (2010) que desenvolve algumas das ideias aqui colocadas sobre *A teta assustada*.

criticam, quando homens de todas as raças a caçam como presa”<sup>10</sup> (2007, p. 42).

De origem provinciana, Fausta é ao mesmo tempo estranha e estrangeira na cultura branca de Lima, onde se vê marginalizada pelo discurso dominante que dá ao branco os privilégios da classe e do poder. Além disso, é estranha/estrangeira em si mesma, dominada pelo medo, contaminada por uma memória que não é sua, mas que herda pelo leite-memória da mãe; e com a mãe partilha a violenta experiência que fora dividida na cumplicidade da gestação. Fausta é uma personagem que habita um lócus fraturado. Como propõe Anzaldúa, “estrangeira em sua própria cultura e estrangeira na cultura dominante, a mulher racializada não se sente segura nem mesmo em seu próprio ser. Petrificada, ela não consegue responder, seu rosto preso nos interstícios, no espaço entre os dois mundos que habita”<sup>11</sup> (2007, p. 42). Esse espaço liminar ganha imagem nos diversos planos em que Fausta nos é apresentada olhando/sendo olhada através de janelas ou, ainda, em pé diante de portões e soleiras de portas, ou mesmo em calçadas, roçando as paredes na tentativa de se desviar do contato humano que considera ameaçador. Na sua vila, diziam que era preciso andar rente ao muro para não ser pego por almas perdidas e morrer. Assim perdera seu irmão, acredita. E segue margeando as ruas com(o) os muros. O muro é uma fronteira, um limiar entre a vida e a morte, um campo de força que protege e imuniza contra um outro, carregando em si a ambivalência do seguro e do inseguro, do dentro e do fora, do estranho e do familiar, da passagem e do obstáculo. Sem nunca estar verdadeiramente dentro ou fora, Fausta ocupa esses espaços em relação direta, também, com sua função de empregada de Aída.

A noção de i/mobilidade em *A teta assustada* está atrelada à própria forma do filme, que privilegia planos-sequência, investindo no movimento como um contínuo dentro do plano e na sutileza de *pans vagarosas* e *travellings* suaves. Na casa de Aída, compositora solitária e em crise criativa, seus movimentos são pontuados por entradas e saídas de vãos escuros, corredores sombrios, cômodos com pouca luz e, do lado de fora, um jardim iluminado. Aída apropria-se da canção que Fausta entoava timidamente pela casa, uma melodia inventada. Parecendo mostrar interesse pelo universo da jovem, em uma falsa aproximação afetiva, a pianista promete pérolas para que Fausta cante mais vezes.

Novamente temos a construção de uma dependência da mulher branca em relação à doméstica racializada. Aída, cujo nome ironicamente já remete à icônica ópera de Giuseppe Verdi, depende da espoliação da musicalidade de Fausta para continuar compondo. Não basta, pois, o laço do trabalho material, é necessário também expropriar o trabalho imaterial, comodificar a subjetividade. Fausta olha das coxias o sucesso de Aída, o canto tradicional agora codificado segundo as convenções da música ocidental. Aguarda as pérolas prometidas em troca do canto roubado. No entanto, Aída não cumpre os termos do acordo, uma forma de violência que Fausta não conhecia. Voltamos à cena das primeiras invasões européias nas Américas, onde a riqueza nativa, transformada em mercadoria pela cosmologia capitalista, era trocada por quinquilharias.

Fausta, Isabel e Ailín são deslocadas de suas origens e estão em flagrante contraste com as famílias brancas de classe média alta para quem trabalham. A diferença cultural

**10.** No original: The world is not a safe place to live in... Woman does not feel safe when her own culture, and white culture, are critical of her; when the males of all races hunt her as prey. (Tradução nossa).

**11.** No original: Alienated from her mother culture, “alien” in the dominant culture, the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self. Petrified, she can’t respond, her face caught between *los intersticios*, the spaces between the different worlds she inhabits. (Tradução nossa)

é reforçada por questões de classe. Enquanto Fausta teme as ruas, pois representam o perigo onipresente de agressão sexual, Ailín dificilmente é vista do lado de fora – ambas estão presas ao interior das casas e ao trabalho doméstico. Tomar as ruas, para essas personagens, é também um gesto de desafio contra o confinamento a espaços privados de trabalhadoras domésticas. Em *Menino Peixe*, *O pântano* e *A teta assustada*, no entanto, os conflitos resultantes dos estereótipos racistas que insistem em restringir os movimentos de Isabel, Ailín e Fausta são dramatizados quando finalmente tomam a estrada, quebrando os limites que separam os mundos privado e público. Bridget Anderson argumenta que “a trabalhadora doméstica, como a prostituta, ocupa o espaço imaginário entre os dois mundos, simbolicamente ordenado e imaginado de maneiras muito diferentes” (2000, p. 5). As famílias heteronormativas de classe média branca nos três filmes dependem do trabalho doméstico remunerado para manter um certo aspecto da ordem. Quando Ailín, Isabel e Fausta quebram os laços que as mantêm sufocados na domesticidade, elas também estão sugerindo maneiras de sobreviver à/na in-diferença.

Em *Que Horas Ela Volta?* (2015), Val (Regina Casé) é empregada doméstica de uma família abastada em São Paulo. Além dos afazeres domésticos de limpeza e cozinha, ela também desempenha o papel de mãe substituta – projeção da mucama, como discutido acima – do filho adolescente mimado da família<sup>12</sup>, tendo deixado a própria filha para trás, no nordeste brasileiro, reconhecidamente uma fonte de mão-de-obra barata para as regiões mais desenvolvidas industrialmente, como São Paulo. Anos depois, a filha Jéssica (Camila Márdila), já adolescente, chega na casa para passar uns dias com Val, e anuncia que vai prestar vestibular para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), uma das universidades mais prestigiadas da América Latina, e lugar de difícil acesso para as classes desfavorecidas. Se a notícia surpreende a patroa, pela ousadia da menina pobre em almejar ocupar uma vaga na FAU, é com espontaneidade que Jéssica a coloca, fazendo parecer uma consequência natural de sua trajetória de estudante. O filme claramente opõe a postura de Jéssica, insubmissa, independente, esclarecida e segura de si, à lógica anterior de dependência que i/mobiliza Val nos enredamentos colonialistas da família de classe alta brasileira ainda hoje.

Na construção clássica da narrativa do filme, Jéssica chega para desestabilizar a ordem inicial da casa, ambiente em que o escalonamento das classes institui a distância abissal entre Val e seus patrões. Sua presença estreita e comprime os espaços de in-diferença, funcionando como uma espécie de mecanismo que desorganiza a zona de conforto tanto dos patrões – que in/visibilizavam Val sob o falso manto de pertencimento à família – quanto da própria mãe – que ignorava a violência de sua condição oprimida dissimulada pela cordialidade da relação com a família, em muito alimentada pelo afeto do menino Fabinho, aquele que preenchia a lacuna da ausência de Jéssica no coração de Val. Jéssica condensa e faz achatar a hierarquia da estratificação, recusando o papel submisso da mãe diante da inação do casal de patrões. Sua atitude não se acende em chave melodramática por mero ciúme da mãe, mas por uma aguda consciência de classe que deflagra o desequilíbrio, como que a declarar com insistência, que o Brasil que ela habita hoje está em claro desacordo com esses conchavos classistas de exploração do trabalho da doméstica.

12. Não é à toa que o filme de Muylaert ganhou o título internacional de *The second mother*, literalmente traduzido como “a segunda mãe”.



Desde o princípio, Jéssica circula com liberdade pelos cômodos da casa, como uma visita, não como uma outra de classe. Para o desespero de Bárbara, a patroa, ela é flagrada tomando banho de piscina com Fabinho e alguns amigos da escola, sem se dar ao trabalho de pedir autorização porque já se sente autorizada, uma vez que sua mãe mora na casa. Jéssica se torna intrusa, portanto, confundindo os espaços da casa antes preservados pelo desempenho de separação das classes. Jéssica não se rende a essa restrição espacial, pois sua chegada também instaura uma outra temporalidade que se choca com a temporalidade<sup>13</sup> tradicional da cidade separação e pureza. Sua presença contamina o ambiente com o poder do impuro, que justamente funciona como “resistência à lógica do controle, à lógica da pureza”<sup>14</sup> (LUGONES, 2003, p. 144), operando com instrumento de oposição à *in*-diferença. A piscina é, então, esvaziada, como forma de impedir a aproximação das classes, elemento proibido para inclusão de Jéssica ou Val, que, provavelmente, nunca desfrutou de suas águas. Vale lembrar a cena de abertura do filme, em que o pequeno Fabinho se banha, enquanto Val o espera, de uniforme branco, do lado de fora, a postos, obediente ao papel de babá, que bem sabe seu lugar na equação da *in*-diferença. A postura de Jéssica, ao contrário, repolitiza a *in*-diferença, apropria-se dela, ressignificando a ordem das coisas, devolvendo-a com altivez.

Val é retratada no papel tradicional da empregada benevolente, seu corpo contido nos limites da casa onde trabalha e mora, ocupando o espaço restrito de um pequeno quarto nos fundos da casa, o recôndito quartinho da empregada. Quando vista do lado de fora da casa, Val é geralmente emoldurada por janelas ou espremida nos enquadramentos de afazeres domésticos, quando pendura lençóis no varal, por exemplo. O espaço de lazer, o jardim, da propriedade, assim como a piscina, que será marco de sua “virada” na narrativa lhe são negados como espaço de convivência. Ao circular pela cidade, a vemos dentro do transporte público, o rosto pequeno na janela do ônibus, vislumbrando o mundo de fora sem grandes expectativas. Um pequeno alívio deste confinamento é dado em uma breve cena mostrando Val em um bar com amigas. A “libertação” de Val dessa *i*/mobilidade só ocorrerá no final do filme, quando ela se muda com a filha para uma casa própria. Quando a presença de Jéssica perturba tão profundamente a dinâmica da família, chegando ao ponto de ser aprovada no mesmo vestibular em que Fabinho não é admitido, estrangula-se de vez a relação. Seu sucesso e a iminente mudança para São Paulo com a filha pequena, faz Val vislumbrar uma outra vida possível, desvencilhando-se de vez da corrente de dependência encarnada no quarto do fundos. Chega a entrar clandestinamente na piscina semi-esvaziada, de onde liga para Jéssica, em busca de reconhecimento e cumplicidade para sua pequena contravenção. Esse gesto simbólico, comparado ao mergulho completo de Jéssica, ainda sugere que a libertação de Val está em processo. O filme vai insistir, no final, em sua presença dentro de casa. Livre das restrições impostas pelo trabalho doméstico remunerado, Val se encontra novamente no espaço confinado da domesticidade, assumindo o papel de mãe e agora avó da filha de Jéssica que chegará para morar com as duas.

**13.** Em um movimento semelhante de choque de temporalidades, *Aquarius* (2016, Brasil) de Kleber Mendonça Filho, traz a figura fantasmal da doméstica/mucama do passado, com seu uniforme branco, em oposição à personagem Ladjane, empregada doméstica de Clara, a protagonista branca de classe média, no presente. Embora não seja possível desvincular o espectro do passado colonial da experiência de Ladjane, há uma sensível transformação no que tange à sua mobilidade quando a comparamos com o confinamento da figura do passado, encerrada nos corredores do apartamento de Clara, assombrando sua consciência.

**14.** No original: resistance to the logic of control, to the logic of purity. (Tradução nossa)

## Conclusão

Procuramos, nessa articulação entre filmes latino-americanos, apontar algumas políticas que emergem a partir da relação das personagens de empregadas domésticas remuneradas com os espaços e a noção de i/mobilidade. No campo extrafílmico, vale lembrar que o trabalho doméstico remunerado corresponde, em alguns países da América Latina, a quase 20% da população feminina<sup>15</sup>. Historicamente, essa ocupação está conectada a estruturas coloniais que construíram noções dos lugares próprios e apropriados para a circulação das mulheres racializadas e das trabalhadoras domésticas. O que nos interessou foi a maneira como alguns filmes latino-americanos colocam em questão esses lugares, às vezes para reafirmá-los, outras vezes para figurar possíveis.

Ao analisarmos *O pântano*, *O menino peixe*, *A teta assustada* e *Que horas ela volta?*, nos deparamos, à princípio, com os espaços socialmente demarcados, demarcados por convenções. A própria noção de trabalho *doméstico* já estipula o espaço da domesticidade, da casa, do privado. No entanto, as personagens, em sua i/mobilidade, ressignificam esses espaços. A coalizão entre Ailín e Lala, ainda que carregada de tintas salvacionistas, aponta para uma possível gesto de resistência onde as duas jovens criam um horizonte de existência às margens do lago Ypoá, distantes da violência que buscava reduzir a humanidade de Ailín. Isabel discretamente abandona o ciclo vicioso de uma classe burguesa em decadência. Fausta retoma a estrada, faz do trânsito, da passagem, uma forma de lidar com o trauma herdado da memória materna. E Jéssica desafia a arquitetura da separação e da *in-diferença*.

Além disso, na esteira dos feminismos decoloniais, tais como postulados por María Lugones (2014, 2007, 2003) e Françoise Vergès (2020), buscamos realçar as linhas invisíveis que ainda circundam as figuras das empregadas domésticas, e que só muito recentemente têm ocupado as imagens do cinema latino-americano com maior vigor subjetivo. Com direito não a um mero protagonismo, ou reduzidas a uma “outra de classe”, mas como pessoas que agem e que de algum modo rasuram a assimetria social em nome de um direito à vida, à família, à afetividade, a uma sexualidade. Alguns desses filmes colocam em evidência essa fatura, na tentativa de contornar a in/visibilidade e colocar em pauta o abismo que ainda resta a ser suplantado com pontes e alianças que se façam políticas de recusa aos pilares coloniais que ainda regem as vidas modernas: racismo, sexismo, capitalismo, classismo.

Não se trata de dizer que esses filmes chegam a romper com as noções de público e privado, de espaços públicos e espaços privados. O que cabe questionar é se o modo como essas personagens desenham espaços ambíguos de opressão e resistência não seria exatamente uma chance de hibridizarmos o que chamamos de esfera pública e admitirmos que o acontece à soleira da porta, à sombra dos portões, na penumbra do quatinho é uma forma de construir sentido sobre o mundo que precisa vir à tona. Os filmes aqui mencionados se tornam políticos não porque apresentam transformações conspícuas na esfera pública, mas porque revelam formas mais amplas de dominação. O crítico argentino Gonzalo Aguilar, ao discutir o cinema argentino contemporâneo, defende uma reformulação do conceito de “político” por uma via que “é definitivamente uma discussão sobre estética: não o que o cinema faz com uma política que é exterior

15. Dados da Organização Internacional do Trabalho mostram que entre 2004 e 2008 cerca de 17% das mulheres ocupavam posição como trabalhadoras domésticas remuneradas no Brasil e na Argentina, por exemplo (OIT 2010).

a ele, mas o que a política oferece na forma desses filmes”<sup>16</sup> (AGUILAR, 2006, p. 136). Aguilar argumenta que a redefinição do político deve levar em conta o quanto esses filmes se recusam a entregar valores que precisam ser defendidos. Uma possível política do cinema é, pois, essa que se constrói nos interstícios de uma domesticidade sempre em tensão, que nos faz encarar a história continental agora pelo viés de quem coloca em xeque o espaço público estruturado para excluí-la. **Quando a discussão política se desloca da sala de jantar para a cozinha, os gêneros cinematográficos são igualmente tensionados e desconstruídos.**

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. 2006. **Otros Mundos**: un Ensayo Sobre el Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos.

ANDERSON, Bridget. 2000. **Doing the dirty work?**: the global politics of domestic labor. Londres: Zed.

ANZALDÚA, Gloria. 2007. **Borderlands/La frontera**. The new mestiza. 3. ed. Aunt Lute Books: San Francisco.

BATISTA, Luiza; LINS, Liana Cirne. 2020. **Guia da patroa feminista**. Disponível em: <fenatrad.org.br/2020/05/26/confira-o-artigo-de-luiza-batista-e-liana-cirne-lins-guia-para-patroa-feminista/. Acesso em: 18 jul. 2022.

BRANDÃO, Alessandra. 2010. “A teta assustada e a estrangeiridade do/no corpo”. **Devires**, v. 7, n. 2, p. 86-97, Jul/Dez.

GONZALES, Lélia. 1984. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244

LIRA, Ramayana e Alessandra Brandão. 2012. “Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latino-americanas”. **Imagofagia 6**, (outubro).

LUGONES, Lugones. 2014. “Rumo a um feminismo descolonial”. **Revista Estudos Feministas**, vol. 22, n. 3, 935-952.

\_\_\_\_\_. 2007. “Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System”. **Hypatia**, vol. 22, no. 1 (Winter 2007)

\_\_\_\_\_. 2003. **Pilgrimages/Peregrinajes**: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions. Nova Iorque: Rowman and Littlefield Publishers.

Organização Internacional do Trabalho. 2010. “O trabalho doméstico remunerado na América Latina.” Disponível em: <ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-brasilia/documents/publication/wcms\_229664.pdf>. Acesso em 17 jun. 2021.

QUIJANO, Anibal. “Colonialidad, modernidad/racialidad”. 1991. **Perú Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-29.

**16.** No original: Se trata, en definitiva, de una discusión de estética: no lo que hace el cine con la política que aguarda en su exterioridad, sino como ésta se nos entrega en la forma de estas películas. (Tradução nossa)

SANCHES, Solange. 2009. "Trabalho doméstico: desafios para o trabalho decente." **Revista Estudos Feministas**, v. 17, n. 3, p. 879, set. 2009.

SCHWARZ, Roberto. 1992. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Livraria duas cidades.

SOUSA, Ramayana Lira de; BRANDÃO, Alessandra S. 2018. "A Woman's Right to Move: The Politics of Female Walking in Latin American Cinema". In **Human Rights, Social Movements and Activism in Contemporary Latin American Cinema** (2018), editado por Mariana Cunha & Antônio Márcio da Silva. Londres: Palgrave MacMillan.

VERGÈS, Françoise. 2020. **Um feminismo decolonial**, São Paulo: Ubu.

WITTIG, Monique. 1992. "One is not born a woman". In: **The Straight Mind and Other Essays**. Boston: Beacon Press.

## Filmografia

A TETA assustada. Direção de Claudia Llosa. Peru: Paris Filmes, 2009. (94 min.), DVD.

BABÁS. Direção de Consuelo Lins. Brasil: Consuelo Lins, 2010. (20 min.), digital.

CAMA adentro. Direção de Jorge Gaggero. Argentina, Espanha: Argentina Video Home, 2005. (83 min.), DVD.

DOMÉSTICA. Direção de Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine Filmes, 2013. (90 min.), DVD.

LA NANA. Direção de Sebastian Silva. Chile, México: R4, 2009. (95 min.), DVD.

O MENINO-PEIXE. Direção de Lucía Puenzo. Argentina, Espanha: MK2, 2009. (96 min.), digital.

O PÂNTANO. Direção de Lucrecia Martel. França, Argentina: Medeia Filmes, 2001. (103 min.), digital.

QUE HORAS ela volta?. Direção de Anna Muylaert. Brasil: Paris Filmes, 2015. (112 min.), DVD.

ROMA. Direção de Alfonso Cuarón. México: Vitrine Filmes, 2018. (135 min), digital.





## **Feminismo, dominación masculina y modernidad líquida: Análisis de la serie de televisión *Por ahora* (2013)**

## **Feminism, Masculine Domination, and Liquid Modernity: Analysis of the sitcom *Por Ahora* (2013)**

Bruno Nahuel Nowendsztern<sup>1</sup>

### **Resumen**

Llevada a cabo por un conjunto de actores que consiguieron ganar fama a través de unos videos en internet a partir de la década del 2010, la serie *Por ahora* (2013) puso en su mira muchos aspectos del machismo patentes en las sociedades occidentales modernas haciendo uso del humor. Para profundizar en las implicaciones del feminismo proyectado en *Por ahora* pondremos nuestro foco en la importancia de los personajes femeninos, Norma y Josefina. Haciendo uso de los conceptos de modernidad líquida (Zygmunt Bauman) y dominación masculina (Pierre Bourdieu), en el trabajo se analiza el espacio laboral de Norma, los temas del casamiento y la maternidad presentes en la obra y, finalmente, la lucha cognitiva que deben enfrentar ambas protagonistas para proseguir con sus ideales feministas.

**Palabras clave:** Feminismo; Argentina; Televisión; Performatividad; Patriarcado.

### **Abstract**

Created by a group of actors who gained fame through videos on the internet from the 2010s, using humor, the tv show *Por ahora* (2013) targeted many aspects of machismo that are evident in modern western societies. To delve into the implications of the feminism present in *Por ahora*, the article analyzes the importance of the female characters, Norma and Josefina. Making use of the concepts of liquid modernity (Zygmunt Bauman) and male domination (Pierre Bourdieu), the work assesses Norma's workspace, the themes of marriage and motherhood present in the work, and the cognitive issues that both protagonists must face to continue with their feminist values.

**Keywords:** Feminism; Argentina; Television; Performance; Patriarchy.

**1.** Doctorando en literatura y estudios culturales en español en Arizona State University. En su trabajo anterior en la Universidad Complutense de Madrid, inició su investigación sobre las representaciones de las identidades en la literatura relacionada con el deporte y el análisis de la literatura sobre el fútbol en Argentina y Uruguay a través de un enfoque identitario. Además, su investigación en Arizona State University llega a los espacios de la cultura hispana en Estados Unidos. Además de temas de minorías y culturas populares como el deporte en América Latina, exploró el espacio criptojudío hispano y las perspectivas feministas en la producción cultural chicana en narrativa, poesía y cine. E-mail: bnowends@asu.edu. <https://orcid.org/0000-0001-5662-9367>.

## Introducción

Muchos estudios han indagado sobre las claves con las que definir una obra audiovisual feminista desde la segunda mitad del siglo XX. Concretamente en el cine, la crítica se podía focalizar en el origen de la mirada: predominaron los hombres en la dirección y, por tanto, la mujer era proyectada como un objeto sin agencialidad (CRUZADO, 2011, p. 1). Para romper con esta hegemonía, a finales del siglo XX muchas directoras hicieron uso de la experimentación para un contenido audiovisual que rompiera con los cánones establecidos. En efecto, muchas voces sugirieron que, para hacer un cine feminista, había que salirse de las producciones de *mass media* para apostar por la experimentación (p. 6-8). Es decir, un contenido provocativo, que contrastara con la producción para la diversión. Sin embargo, también surgieron voces discordantes, las cuales promovieron la producción de un cine que, además de ofrecer un producto en que las mujeres pudieran reconocerse frente a la pantalla, fuera también entretenido. Esta última propuesta parece haber cobrado mayor relevancia de cara a las últimas producciones y al avance del feminismo en el ámbito social (ROVETTO, 2018, p. 4). Asimismo, si bien la representación de la sociedad (y más concretamente de la mujer) en la *mass media* ha avanzado relativamente a la par que lo han hecho las mismas sociedades occidentales, aún permanecen muchos cambios por realizarse, que superen los aspectos de la sociedad que un feminismo más tradicional, burgués, no ha conseguido todavía. En este trabajo, proponemos analizar la serie de televisión argentina *Por ahora* (2013) como paradigma de *sitcom* (o comedia de situación) que trata de forma significativa distintos planteamientos relativos al feminismo blanco burgués.

Llevada a cabo por un conjunto de actores que consiguieron ganar fama a través de unos videos en internet a partir de la década del 2010<sup>2</sup>, el contenido de la serie *Por ahora* puso en su mira muchos aspectos del machismo patentes en las sociedades occidentales modernas haciendo uso del humor<sup>3</sup>. Para profundizar en las implicaciones del feminismo proyectado en *Por ahora* pondremos nuestro foco en la importancia de los personajes femeninos, Norma y Josefina. En primer lugar, trataremos el espacio laboral de Norma, después pasaremos a tratar las miradas de Norma y Josefina sobre el casamiento y la maternidad y, finalmente, trataremos la exposición de la performatividad del género exhibida por Norma y la lucha cognitiva que deben enfrentar ambas protagonistas para proseguir con sus ideales feministas. En suma, examinaremos los puntos que consiguen que *Por ahora* destaque como una obra que expande el debate feminista en las sociedades occidentales contemporáneas. Asimismo, el análisis se centra en la caracterización de los personajes y los diálogos que vertebran la obra; el análisis del plano visual quedará relegado a aquellos espacios donde se torne fundamental para la mejor comprensión del significado de las escenas.

## Construcción social: el espacio laboral

El primer contexto en que nos sumerge la serie *Por ahora* es el del espacio laboral

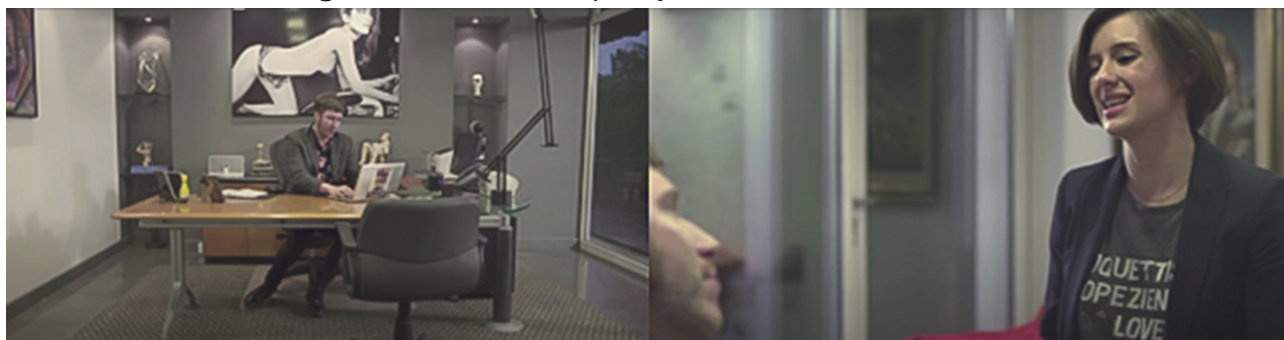
**2.** Malena Pichot, Charo López, Julián Kartun, Julián Lucero y Julián Doregger se hicieron conocidos con *sketches* difundidos a través de YouTube, en el canal que lleva el nombre del grupo: Cualca. Algunos de sus videos más conocidos son “La violencia obstétrica” y “Piropos”.

**3.** Si bien la trama de la *sitcom* se desarrolla en espacio urbano argentino, los acontecimientos relativos a la sociedad moderna podrían asociarse a muchos otros entornos, no sólo hispanos, sino de cualquier localización urbana occidental.

de Norma, la protagonista. El primer episodio comienza con su malestar dentro de su trabajo, lo cual acarrea su renuncia al final, para conseguir mayor autonomía. Se configura así un personaje que a lo largo de la serie intentará ubicarse laboral y mentalmente dentro del mundo urbano contemporáneo, lo cual encaja con los tiempos modernos en que vivimos y que Zygmunt Bauman denominó como “modernidad líquida”; esto es, en el plano laboral, la metrópolis es un espacio con pocas certezas para cada uno de los individuos; ahora se debe ser flexible a la hora de encontrar trabajo, adaptarse y mantenerlo, y el relato predominante es el de la libertad individual y la “obligación de ser libres” (VÁSQUEZ, 2008b, p. 3).

En *Por ahora*, Norma es una recepcionista en una empresa de publicidad. Al ver que una idea de ella ha sido utilizada para un anuncio sin recibir crédito por ello, habla con el jefe de la empresa y le pide que le mejore la posición para ser parte de algún espacio creativo. Todo ello se plasma a través de la conversación que mantienen ellos dos en el inicio del primer episodio de la serie. Ambos quedan representados como personajes completamente opuestos (Figura 1): en términos relacionados con el poder, ella ocupa el lugar del dominado, mientras que el jefe se colocaría en la posición del dominador; ella no tiene ningún poder sobre las políticas de la empresa (ni siquiera sobre su propia idea), mientras que el jefe lo controla todo y puede prescindir de escuchar a su empleada e incluso afirmar con prepotencia que las ideas de sus empleados le pertenecen a él: “Mirá, de última, todas las ideas que vos tenés acá, en la institución, son mis ideas” (02:40).

**Figura 1: Oficina del jefe y encuentro con Norma**



**Fonte:** Imágenes tomadas por el autor.

Esta escena, analizada desde la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, nos permite centrar el foco en aspectos de dominación masculina dentro del espacio laboral moderno. Mientras en la figura de Norma tenemos la proyección de una mujer que tiene un trabajo para poder mantenerse en una vida independiente, en el jefe tenemos un conjunto de elementos representados en un plano general que lo colocan dentro del estereotipo del jefe autoritario: hombre blanco, presuntamente heterosexual, prepotente y explotador<sup>4</sup>. Dentro de su oficina tiene colgado en la pared un póster de una mujer semidesnuda en una postura sexual, pequeñas estatuas de mujeres en bikini (una de ellas desnuda, sentada con las piernas abiertas) y trofeos; todos capitales simbólicos de dominación y virilidad siguiendo los postulados de Bourdieu, los cuales aluden a estos capitales simbólicos como elementos que contribuyen a la división sexual de las sociedades:

<sup>4</sup>. Cabe mencionar que la retórica del jefe también podría reflejar una performatividad propia del contexto laboral; es decir, que interprete un papel, el cual no necesariamente este ligado con su personalidad. Igualmente, ninguno de los casos cambiaría lo que es un análisis de roles dentro del marco laboral.

La división sexual está inscrita, asimismo, en las disposiciones (los hábitos) de los protagonistas de la economía de los bienes simbólicos: las disposiciones de las mujeres, que esa economía reduce al estado de objetos de intercambio (incluso en el caso de que, bajo ciertas condiciones, puedan contribuir, por lo menos a través de terceras personas, a orientar y a organizar los intercambios matrimoniales especialmente); las de los hombres, a quienes todo el orden social, y en particular las sanciones positivas o negativas asociadas al funcionamiento del mercado de los bienes simbólicos, impone adquirir la aptitud y la propensión, constitutivas del sentido del honor, a tomar en serio todos los juegos, que de esa manera se convierten en algo serio (BOURDIEU, 2010, p. 64).

Además, lo que se suele buscar con la exposición de trofeos por parte de la masculinidad hegemónica es ser visto como vencedores (o dominadores), al poseer premios entre los cuales se incluyen los objetos sexuales (MELER, 2017, p. 288). La caracterización del jefe, así como la disposición del espacio de este personaje, por tanto, busca asemejar una figura de poder bajo estándares masculinos arquetípicos. Este arquetipo puede cosificar todo ente que entre en su espacio, particularmente a la mujer<sup>5</sup>. Se puede interpretar que esto señala que el hombre se engrandece en la medida que subyuga a la mujer, puesto que en la oficina no hay ninguna representación del hombre, aparte del personaje masculino al centro de todo.

Al contexto escénico que proyectan la personalidad dominante del jefe, se suman sus propios gestos de condescendencia para dirigirse a Norma, empleando el diminutivo “Normi” y sin prestar mayor atención a la petición de Norma de incluirla dentro de los proyectos de la empresa por la utilización de sus ideas (02:10-03:30). No obstante, el jefe le hace *gaslighting*<sup>6</sup> al decirle que no es cierto y, además, le señala que primero debe aprender a hacer café antes de pedir un ascenso. Esto se puede interpretar como una discriminación de género relacionada a las labores del hogar y la mujer. La reacción de Norma ante el comportamiento de su jefe es pasiva en el encuentro, aunque decide renunciar e irse de la oficina. Esto último puede interpretarse como un acto de agencialidad puesto que se va de este espacio laboral.

Por otra parte, si bien en la escena no se expone una discriminación explícita por ser mujer, sí se evidencia la contraposición de roles entre jefe y empleada, esto es, entre dominador y dominado; que encajaría en el área del micromachismo en términos feministas. Siguiendo la línea de pensamiento de Bourdieu, dominador y dominado constituyen la misma dicotomía que separa el espacio del hombre y el de la mujer en una sociedad patriarcal; asimismo, lo que corresponde a cada sexo se define arbitrariamente (p. 20-21). Los planos cortos de cada uno de los personajes consiguen acrecentar esa distancia entre ambos a pesar de encontrarse a pocos metros, apenas separados por el escritorio del jefe.

Profundizando un poco más la estética de la escena, vemos que ambos personajes chocan no sólo en su posición dentro del espacio laboral, sino también en los distintos campos a los que pertenecen: en la figura del jefe parece proyectarse una actitud materialista de la vida (trofeos, póster, estatuas), mientras que ella busca más la consideración y el reconocimiento como persona, como agente creador y no ser tratada

**5.** Entendemos como cosificación el acto de instrumentalizar el cuerpo de otra persona como objeto; en el caso de la mujer, se la reduce a objeto sexual (SÁEZ, 2012, p. 42).

**6.** También conocido como “luz de gas”, el *gaslighting* es una acción en que se manipula la percepción de la realidad de la otra persona.



como un mero instrumento dentro de la empresa. Por lo tanto, el contraste de la escena ayuda a comprender mejor la personalidad de Norma: es parte de la ciudadanía de clase media que busca cualquier empleo para mantener su estatus, pero a la vez se siente inconforme al trabajar en un puesto que le genera hastío y no es reconocida por su creatividad, amén de sufrir discriminación de género. Pese a la independencia económica que mantiene Norma, en ella hay una insatisfacción que se ajusta a los esquemas de la “modernidad líquida”: hay una alienación en los empleados en el trabajo y a la par los desempleados son vistos como un estorbo para las sociedades de producción y consumo (VÁSQUEZ, 2008a, p. 125). Así pues, los problemas de Norma, como mujer, se ubican en las dificultades que debe atravesar para ser productiva dentro del mundo capitalista, por lo que podemos categorizarlo dentro del feminismo burgués.

También, siguiendo los esquemas de los “tiempos líquidos” de Bauman, en la era neoliberal han surgido dos vertientes de pensamiento dentro del feminismo: una de adaptación de la mujer al entorno laboral (mayormente ocupado y dirigido por hombres) y otro que aboga por cambios en la sociedad y el entorno laboral. Es decir, el aceptar o el modificar las condiciones laborales separa dos puntos de vista feministas: un feminismo de izquierda, que va en contra de la opresión a la mujer, así como también del sistema económico, y uno de derechas, que, aunque crítico con condiciones sociales que oprimen a la mujer, defienden que sea la mujer la que se adapte a las condiciones económicas imperantes (CAVIGLIA, 2018, p. 198)<sup>7</sup>. La escena de Norma con el jefe de la empresa remarca esta disyuntiva presente en las últimas décadas. Sin embargo, las opciones de Norma en la empresa son dos: renunciar o acatar lo que dicte el jefe.

Por otra parte, al final del primer episodio, es Norma quien adquiere agencialidad sobre su propia vida: decide renunciar al trabajo y a la hora de comunicárselo al jefe, éste ni se inmuta, acepta la renuncia de Norma sin mostrar ningún cambio de emoción mientras mira su computadora y la despide como en un día cualquiera: “OK, beso” (25:23). La frivolidad del jefe genera una escena tragicómica: donde el espectador pudiera esperar una reacción de sorpresa del jefe, en realidad se encuentra la mirada incrédula de Norma, quien queda algo desconcertada tras anunciar su renuncia y no recibir ninguna respuesta propia en un caso como éste; el jefe la trata como un objeto del cual se puede prescindir, no importa ni su voz ni su opinión.

Se abre de esta forma el espacio a una nueva etapa de la vida de Norma que veremos evolucionar en los siguientes episodios de *Por ahora*. Primero, busca un medio de evasión en el póker *online*. Al empezar ganando dinero, la protagonista decide, ahora sí, renunciar al trabajo. En realidad, su pasatiempo con el póker dura poco porque comienza a perder dinero. Así, busca otro trabajo donde se la valore como creativa. Al mismo tiempo, el hecho de no renunciar a un trabajo hasta tener otra entrada de dinero es coherente con la “modernidad líquida”. Esta nos incapacita a tomar decisiones por el riesgo que supondría perder el último sustento que uno tiene y no saber qué ocurrirá después (BAUMAN, 2002, p. 73).

*Por ahora* alude a esta realidad de fragmentación social que genera insatisfacción para crear su línea argumental. En los siguientes episodios vemos no sólo a Norma, sino

---

**7.** Cabe aclarar que esta división entre feminismo de izquierda y derecha no toma en consideración una perspectiva interseccional, puesto que observa a la mujer como un solo ser con un modelo hegemónico, en el cual entra Norma, y no incluye una perspectiva que analice las mujeres como grupo con diferencias y desigualdades distintas.

también a algunas de sus amistades con la necesidad de adaptarse a nuevos empleos, a intentar crear algo nuevo, fracasando en varias ocasiones. Ello los lleva a pasar por varios conflictos existenciales. Si nos centramos en Norma y su amiga Josefina, estos vacíos llevan a la reflexión y al intento de explicar sus situaciones sentimentales a través del feminismo, pero como veremos a continuación; a veces, les resulta confuso cómo comportarse de acuerdo con una mentalidad feminista.

## Espacio social: casamiento y maternidad

Dentro de las últimas corrientes del pensamiento feminista se discute la idea de que las performatividades de género se deben a la difusión de material heteronormativo a través del cine y la televisión. En este sentido, los arquetipos difundidos por las películas de Disney han jugado un papel para reforzar ese pensamiento: la mujer sólo puede encontrar a un rey y ser princesa y el hombre siempre lleva la agencialidad, es quien rescata a la mujer de las garras de algún tirano<sup>8</sup>. Al mismo tiempo, estas historias de amor traen una carga cultural donde el ritual cristiano del casamiento puede ser visto como otro elemento conformador del patriarcado. Estos elementos que configuran la sociedad quedan expuestos en *Por ahora* a través de la lente feminista. Asimismo, servirá para evidenciar algunos comportamientos de Norma y su amiga Josefina frente al feminismo que proponen. Aunque estos asuntos se tocan tangencialmente en distintas partes de la serie, es en los episodios 6 y 10 donde aparecen como tema principal de la trama.

Josefina y Norma dejan traslucir en sus expresiones y actos todos los valores de independencia que el feminismo les ha otorgado: buscan dejar atrás los estereotipos que las limitan. Por eso, en el episodio 6, cuando se enteran de que están invitadas a un casamiento de una amiga, ambas empiezan a expresar todo lo negativo y anticuado del casamiento: apenas se alegran por su amiga Sandra cuando les da la noticia de que se casa y que las invita a la boda (00:12). Rechazan todo lo concerniente a la boda y a la religión católica porque no pueden entender que una amiga suya, que compartía el estilo de vida de ellas, busque casarse por el rito católico. Estos acontecimientos desatan un cúmulo de críticas de Norma y Josefina hacia otras mujeres. En primer lugar, critican a Sandra que diga que no llega “muy pura al altar” porque ellas sabían que mantenía relaciones sexuales desde mucho tiempo antes, pero terminan por argumentar que debido a eso la llamaban “perro de linyera”<sup>9</sup> (01:55). Con lo cual, mientras intentan defender sus argumentos, Norma y Josefina acaban por expresarse hacia ella en una forma machista.

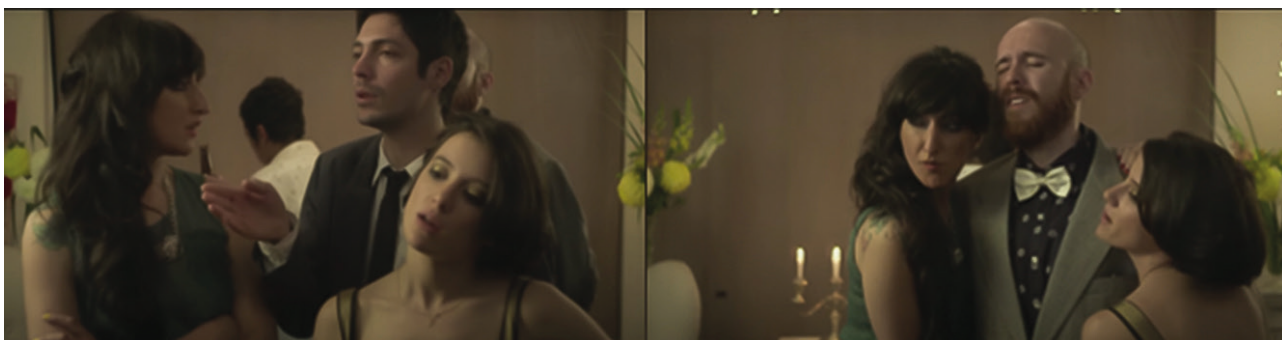
En segundo lugar, a pesar de ser completamente contrarias a este tipo de eventos y negarse a acudir a la ceremonia, acaban acudiendo tanto a la despedida de soltera de la amiga como a la fiesta del casamiento (13:49). Aunque se puede entender el hecho de acudir a la fiesta por ser amigas, a Norma sólo le preocupa la posible presencia de su expareja y estar bien vestida para la ocasión. Por último, junto a Josefina, Norma empieza a criticar a una de sus amigas por ir vestida de blanco cuando se sabe que no es “pura”. Aquí aparece un amigo de ellas, Ariel, que es quien las hace replantearse hasta qué

<sup>8</sup>. Igualmente, este pensamiento es una generalización. En realidad, cada personaje de Disney tiene mayor o menor agencialidad dentro de su historia según sus anhelos e intenciones. Un análisis sobre este tema se trata en la tesis *Feminist Royalty: Assessing the Disney Princess and her Sociocultural Effects* (2016) de Vanessa Ferrero.

<sup>9</sup>. El término *perro* puede entenderse como insulto que alude a una persona despreciable. Así, *linyera* hace alusión a un vagabundo.

punto su comportamiento es feminista (Figura 2): “Perdón. ¿No les parecía una boludez esto del vestido? ¿Lo del casamiento? ¿Por qué ahora se indignan en que otra mina<sup>10</sup> está de blanco? ¿Cómo es esto? ¿Feminismo falopa<sup>11</sup>?” (13:50). Este comentario recibe la cortante respuesta de Norma: “Ariel, no intentes atacarnos con nuestras propias contradicciones porque no vas a llegar a ningún lado” (14:08). Acto seguido llega Xavi también por detrás de ellas a comentarles que tal vez lo que ocurre es que “compiten mucho las mujeres” (14:20), y la reacción de ellas es sujetarlo a él de sus testículos (fuera de plano) y amenazarlo para que deje de hablar. Hay una inversión de la cosificación a priori percibida por las mujeres, quienes en este caso son las que controlan al hombre a través de su miembro. Es Xavi el sometido. Por otra parte, ellas no rebaten las críticas a su “feminismo falopa”, lo cual realza la exposición de las incoherencias entre sus actos y los supuestos feministas de Norma y Josefina, al mismo tiempo que ejecutan su superioridad sobre los hombres en el grupo a través de la fuerza. En este sentido, podría interpretarse que ambos personajes femeninos están adoptando los valores de dominación masculina y discriminación de género como propios. Además, es importante destacar el hecho de que son los personajes masculinos quienes las cuestionan y defienden a la otra mujer.

**Figura 2: Interrupción de Ariel y amenaza de Norma y Josefina a Xavi**



**Fonte:** imágenes tomadas por el autor

Sumado a la cuestión del casamiento, otro punto del que emergen contradicciones es el tema de la maternidad. El caso más notorio de *Por ahora* se plasma en el transcurso del episodio 10. La ex pareja de Ignacio (que está embarazada de él) va a celebrar un *baby shower*<sup>12</sup>. La invitación que les llega a Norma y a Josefina desata un conjunto de pensamientos negativos por parte de ellas con relación al tema del nacimiento. Por un lado, el propósito de Marina es conseguir dinero para sus hijos, por eso invita a quienes en realidad no son sus amigas sino las de Ignacio: Norma y Josefina (02:50). Norma se enfada: “Es la gente con hijos..., que quiere incluirte en sus proyectos de vida. ¿Por qué quiere hacer eso la gente?” (04:33). Estas escenas reflejan la visión moderna de que un hijo ya no es un paso natural dentro de la vida de los seres humanos, sino un objeto, un producto que se genera voluntariamente y que incluso es contraproducente para la sociedad, como recalca Norma en una escena posterior al criticar la idea de Ignacio

**10.** Término que en Argentina sirve para referirse a una mujer usualmente joven.

**11.** El término *falopa*, aunque en su origen es una manera de referirse a la droga, en el habla coloquial denota baja calidad del producto o su falsificación. En este caso, Ariel hablaría de un falso feminismo por parte de sus amigas.

**12.** Celebración anglosajona por el futuro nacimiento de un bebé. En la fiesta los invitados suelen entregar regalos a los padres

de que “un hijo no es un proyecto”: “Ah, ¿no? ¿Qué es? ¿Un bien que le hacés a la humanidad? Si hay algo que le sobra al mundo es gente. Es un proyecto tuyo y nada más que tuyo” (08:50). Los pensamientos de Norma sobre la maternidad la colocan en una posición beligerante ante la tradición de la maternidad; este comportamiento remarca su despreocupación por tener hijos. Es una postura congruente con el feminismo de segunda mitad del siglo XX, que buscaba cambiar la representación patriarcal hegemónica acerca de la maternidad, la cual imposibilitaba a la mujer aspirar a deseos que dejaran a un lado el dar a luz (SALETTI, 2008, p. 177). En este sentido, en *Por ahora*, Norma y Josefina rompen los roles tradicionales de género porque no sólo no se plantean tener hijos, sino que tampoco ven en la maternidad un valor especial, lo cual deja implícito que se contraponen a la feminidad como “maternidad sobreentendida”<sup>13</sup>.

Aunque en la serie no haya un remarcado análisis de la sociedad (no es el objetivo), sí se proyectan distintas perspectivas de la sociedad moderna, con un feminismo ya asimilado por cada uno de los cinco integrantes principales de la serie, como demuestran los comentarios antes reseñados<sup>14</sup>. Con el humor de por medio, se señala como culpable de todas las contradicciones que las mujeres feministas deben afrontar en la sociedad moderna a la producción de Disney. Por ejemplo, en el episodio del *baby shower*, uno de los amigos de Norma, Nacho, discute con su pareja este asunto: con ironía, le pregunta a Marina si el *baby shower* tiene la función de sugerirle a las otras mujeres que “se les pasa el arroz”, Marina afirma: “Diste en el clavo (...) Ahora soy yo la princesa”, a lo que Nacho simplemente contesta “Disney le hizo muy mal a todas las mujeres que conozco” (05:30). Su hipótesis queda ratificada por las mujeres en la serie; primero, cuando Marina le da la razón reafirmando lo dicho por Nacho: “mucho mal”; posteriormente, con la reacción de Norma cuando ambos se encuentran por la calle: “Tenés razón. Disney nos cagó la vida” (07:05). Es un pensamiento arraigado en la idea de que la televisión y el cine han influido en las vidas de las personas, y las princesas de Disney han jugado un rol fundamental para que las mujeres se vean y se critiquen a ellas mismas por no alcanzar los anhelos de los personajes de Disney (FERRERO, 2016, p. 1). (Nótese aquí, que, una vez más, es un hombre quien ilustra a las mujeres sobre los temas de género).

## Cuerpos y performatividad: conciencia feminista

Dado que Norma es un personaje que, junto a Josefina, se muestra con una visión clara sobre lo que acarrea ser mujer en el mundo moderno, desde una óptica feminista, sabe que ella es quien decide qué hacer con su cuerpo en las relaciones sentimentales. Esta actitud la manifiesta en los encuentros con otros hombres, sobre todo en interacciones de cortejo, generando así momentos cómicos por las inesperadas respuestas de Norma a comentarios que le hacen otros hombres. Un ejemplo de esta performatividad aparece en el tercer episodio, cuando Norma se toma un güisqui, lo

<sup>13</sup>. Apunta Lorena Saletti Cuesta que desde el siglo XVIII, con la Revolución Industrial, se promueve la construcción del concepto de “maternidad de las mujeres como natural e inevitable, el ‘eterno maternal’ dictamina que toda mujer debe querer y deber ser madre”, y quienes no lo hicieran serían vistas como mujeres “deficientes” (2008, p. 173-4). Todavía quedan resabios de aquellos tiempos y contra ello lucha el feminismo actual. Norma y Josefina caracterizan esta posición feminista.

<sup>14</sup>. Aunque el personaje de Ariel, por ejemplo, haga bromas sobre algunas situaciones en que Norma y Josefina parecen contradecirse con respecto a sus posiciones feministas, nunca hay ninguna ofensa, ni intento por parte de este ni los otros amigos en oponerse al feminismo.



cual incita al personaje que se presenta ante ella, Miguel, a pronunciarse sobre lo que ve: “Epa, un poco temprano para tomar un güisqui” (03:10). Norma en esta escena ejerce un rol tradicionalmente caracterizado como masculino: bebiendo alcohol sola en la barra. Se empieza a demostrar así que Norma no sigue los patrones de rol de género convencionales<sup>15</sup>.

En el plano del lenguaje, tenemos una de las escenas más llamativas de la serie: el encuentro entre Norma y su nuevo romance, Seba (episodio 2). Cuando ambos están por irse a la cama y él le insinúa a ella que debe estar tranquila porque no va a ocurrir nada que ella no quiera, Norma suelta una carcajada y le responde: “Obvio que no vas a hacer nada que yo no quiera” (17:45). Es por un lado cómico, porque no se espera una reacción de sorpresa y risa de Norma y, por otro lado, se expone una cuestión sobre las relaciones íntimas: el consenso. Esta preocupación, junto con la desnaturalización de prácticas de opresión de género ha ganado gran auge en los movimientos feministas tanto en Argentina como a nivel global recientemente (BELTRÁN, 2018, p. 9). Así se manifiesta una postura feminista por parte de Norma, que proyecta lo innecesario (e inapropiadas) que se tornan las explicaciones de Seba.

Pese a que en la serie no hay alusión explícita a la performatividad del género, en la breve relación sentimental que Norma mantiene con Seba surge otro contrapunto a notar: el estereotipo de la “rubia tonta”, pasa a ser encarnado por el personaje masculino, mientras que Norma se muestra como la persona racional, con un trabajo de cierto prestigio (creativa dentro de una empresa de publicidad) y con agencialidad en esta relación. Es decir, en Norma se despliega ante el espectador una figura atenta a la compleja realidad social que la rodea, aunque no por ello sepa exactamente qué hacer en cada momento: incluso se deja llevar por la depresión al punto de tomar alcohol por la mañana (en el episodio 3), o de jugar al póker online perdiendo el poco dinero que le queda (en el episodio 2).

Como mencionamos anteriormente, Norma encuentra un apoyo para sus pensamientos sobre la sociedad en su amiga Josefina. Esta última se presenta a priori como otro cuerpo femenino liberado de los pensamientos alienantes de una sociedad patriarcal: también intenta vivir de forma independiente y trabajar en un espacio creativo (relacionado con el teatro y la performance). Así pues, en el episodio 7, tanto Norma como Josefina van a protagonizar un capítulo en el que deben lidiar con un problema sobre fidelidad: ambas critican a su amiga Fernanda por mantener relaciones sexuales con parejas y exparejas de sus amigas (Figura 3). La paradoja se da cuando a la hora de defender a Fernanda de los golpes de una amiga, la tratan de forma condescendiente por su vida sexual: “Tenés que entender. Es una pobre desgraciada que busca afecto por la vagina” (15:38). Por un lado, la situación de Fernanda podría no ser ética por buscar acostarse con los novios de las amigas, pero por otro lado atacan a una mujer cuando aquellos novios que mantuvieron las relaciones con ella son los infieles. Esta reacción de atacar solamente a la mujer se mantiene bajo los estándares patriarcales.

**15.** Claro está, los patrones de comportamiento propios de una mujer o de un hombre serían arbitrarios, como explica Bourdieu en *La dominación masculina*, y antes de él Judith Butler en *Gender Trouble* (1990).



**Figura 3: Intervención a Fernanda y cosificación de los hombres**

**Fonte:** imágenes tomadas por el autor

Habida cuenta de que quieren ayudarla para que no se meta en problemas, le enseñan a comportarse de una manera más respetuosa con las parejas de sus amigas en una suerte de intervención<sup>16</sup>. A modo de prueba que confirma si Fernanda aprendió la lección, Josefina utiliza como objeto a su propio novio, pero indicándoselo de forma explícita: “Te vamos a cosificar un toque” (18:59). Esta escena plantea otro momento paradójico: la negatividad de la cosificación que el feminismo expone como acción que ha moldeado las sociedades patriarcales, es ahora tomada por Josefina y Norma para aplicárselo a un hombre. Al mismo tiempo, la pose con que Josefina hace esta afirmación proyecta una posición dominante con su pareja: pone su brazo por encima de Martín, colocándose un poco por encima de sus hombros para decirle que simplemente no haga nada. Es decir, con la consciencia de lo que significa la dominación y que los valores de lo masculino y lo femenino según la cultura son completamente arbitrarios, ellas pasan a asumir ese rol agencial y a ejercer una posición dominante. Si bien estas subversiones de roles de género tradicionales son las que generan las situaciones de humor en la serie, al mismo tiempo exponen acciones que generan una violencia machista hacia al hombre y que, por lo tanto, se alejan del pensamiento feminista que busca equidad social.

<sup>16</sup>. Por *intervención* nos referimos aquí al acto de rehabilitación que un grupo de personas cercanas realizan para ayudar a un amigo o familiar a superar una adicción.

En los puntos antes explicados vimos que algunas de las acciones que Norma ejecuta junto a Josefina lleva a ambas a violentar a otros, algo que podría alejarlas del ideario feminista que defienden. En parte, esa visión feminista la coloca a Norma en una posición de mayor seguridad sobre sí misma; a su vez, como comentamos en su comportamiento en el trabajo, habrá ocasiones en que Norma se muestre pasiva. Esta actitud la manifiesta dentro del terreno amoroso: a lo largo de la serie busca saber qué hace su ex, Lucas (en el episodio 2), intenta hacerle saber que ella está mejor, aunque suele quedar peor parada (en el episodio 6), e incluso acaba volviendo a tener sexo con él estando borracha (episodio 13). Además, llega a comportarse de manera inmadura y agresiva, como vemos en el cuarto episodio de la serie cuando se encuentra con su ex, estando ebria y acaba lanzándole agua (09:30). Como consecuencia de este altercado, en conversaciones con sus amigos surge en ella la sensación de culpa; sobre todo a raíz de lo que le dice su amiga Josefina al teléfono: “básicamente le quisiste pegar a tu ex” (12:20). Al final del episodio, Norma da el paso de llamar a Lucas para pedirle perdón (curiosamente, pensando que le pegó, aunque no aparezca ni en escena ni en diálogo); su ex, aprovechando la situación, le recrimina que, si la cosa hubiera sido al revés, y era él quien le hubiera intentado a agredir a ella, lo llevaban preso (22:32). Se trata aquí un tema controversial sobre la violencia entre parejas. Norma lo asume como un error suyo y le pide perdón; cabe la posibilidad de pensar que lo hace porque entiende que no puede quejarse de la violencia si luego ella la ejerce contra otros. Por su parte, Lucas usa el hecho a su favor para mostrarse no solo como víctima de Norma, sino de la sociedad, ya que se interpreta su mensaje como la discriminación hacia el hombre, es decir, que una mujer puede golpear con consecuencias menos severas que las que puede recibir un varón por la misma acción. Este último hecho es parte de la lucha cognitiva que remarca Bourdieu.

## La lucha cognitiva

Uno de los elementos que conforman para Bourdieu la dominación masculina es la lucha cognitiva que supone integrar todo un sistema de significados en la dicotomía dominado-dominador: Todos los valores consensuados en las sociedades responden a las oposiciones entre lo negativo y lo positivo. Así, términos contrapuestos como alto/bajo, fuerte/débil, y universal/singular, tendemos a interpretarlos uno como positivo y el otro negativo. Si todo nuestro orden responde a esta dicotomía, al hacerse la diferencia entre hombre y mujer se ha tendido a colocar al hombre como lo universal, lo fuerte, lo alto, es decir, lo positivo, y a la mujer en el espacio de lo negativo. Además, el espectro dominado se reconoce como tal según los esquemas dominantes:

Quando los dominados aplican a lo que l[o]s domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos del conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión (2010, p. 26).

Siguiendo el esquema de Bourdieu, el binomio hombre-mujer queda entendido como positivo-negativo, de modo que la posición de la que partirían los personajes de Norma y Josefina es por naturaleza el espacio de lo dominado. Es de interpretarse que ellas adquieren la consciencia de su posición inferior dentro del ámbito social y, por tanto,

alcanzaron tal reconocimiento, pero no para asumir la sumisión, como podemos apreciar en los ejemplos de *Por ahora* antes analizados. Por el contrario, buscan subvertirlos; sin embargo, las herramientas que utilizan Norma y Josefina son comportamientos propios de una masculinidad violenta; he aquí la incongruencia de su búsqueda de equidad con sus actos. Ante cualquier hombre que les llama la atención por no seguir las ideas feministas, Josefina y Norma se defienden de forma violenta ya sea verbal o física, como ocurre con Xavi (Figura 3).

Ahora bien, el reconocimiento de su violencia por personajes masculinos coloca a Norma y Josefina en una situaciones incómodas y difíciles de explicar incluso para ellas mismas. Por eso, cuando en la historia de *Por ahora* hay momentos donde las acciones que ejecutan Norma y Josefina parecen contradecir su posición feminista<sup>17</sup>, se proyecta la complejidad para deconstruir y repensar el mundo desde una óptica distinta a la patriarcal. Hacer actos feministas no es tan sencillo como entender la mecánica de dominación y oponerse a ella; también los deseos o anhelos se fueron perpetrando desde la infancia, dentro del pensamiento dominante y están en gran consonancia con la realidad social: tal vez a Norma no le interese tener un hijo o casarse, como a otras mujeres sí (las cuales en la serie tienen más sencillo seguir los esquemas convencionales), pero a su vez ella quiere tener pareja y para ello hace falta caer en lo asumido como “tradicional”.

Tal vez así se explique que Norma entable una relación con una persona que parece estar en sintonía con el pensamiento feminista. Así pues, su relación con Miguel va de menos a más: en un inicio, ella no ve nada interesante en él y no se interesa por la oferta de trabajo que le plantea en el episodio 3 (02:46). Más tarde acepta el trabajo dejando en claro que es sólo porque justo necesitaba una coartada para estar fuera de casa (09:54), no porque vaya a ocurrir nada entre ellos y, más tarde, ella se empieza a sentir atraída por él hasta que acaban juntos. El reforzamiento de la búsqueda de agencialidad de Norma queda remarcado con la forma en que se lo comunica a Josefina delante del resto de amigos en el episodio 9: con mucha emoción le dice “me chapé<sup>18</sup> a Miguel” (08:08). En los términos convencionales, podía entenderse como un comentario más propio de un hombre, ya que Norma reafirma su autoridad o agencialidad al configurarse como la ejecutante del acto, y expresarlo sin ningún tipo de pudor delante de amistades<sup>19</sup>. Una vez más, el comportamiento es propio de una masculinidad *cosificante*, lo cual reafirma una personalidad alineada con el feminismo burgués.

No obstante, la personalidad de Norma es titubeante y, por momentos, cae en aquel comportamiento que critica desde la óptica feminista. Miguel será una pieza clave para hacer hincapié en las contradicciones del pensamiento de Norma. Es él quien busca seguir el juego de Norma (en parte, para acercarse más a ella) y en el episodio 8 acabará por declarar: “yo ahora soy feminista por tu culpa” (06:20)<sup>20</sup>. Esto hará que Norma lo tome más en serio y empiece a sentirse atraída por él. Así, en el episodio 5 la jefa de Norma propone hacer un *focus group*<sup>21</sup> para una campaña publicitaria. Norma

**17.** Situaciones que son aprovechadas para el humor, porque la contradicción acarrea la percepción de una situación hilarante para el espectador.

**18.** Manera informal de referirse a la consumación del acto sexual.

**19.** Debe aclararse que sería el comentario propio de un estereotipo de hombre heterosexual: aquel que habla de las mujeres como objetos que conquistar. En realidad, este estereotipo corresponde un cierto tipo de masculinidad. El rol masculino está en constante transformación (CONNELL, 1995, pp. 25-7).

**20.** En esta escena Norma le responde “gracias a mí querrás decir”, lo cual expone su agudeza para interpretar comentarios condescendientes de hombres.

**21.** Un *focus group* es un estudio que se realiza con un conjunto determinado de personas para obtener opiniones. Las



critica la idea porque se excluyen modelos de mujeres distintos a los impuestos por la heteronormatividad: afirma que “son encuestas muy condicionadas” donde no se eligen, por ejemplo, lesbianas ni científicas nucleares (06:29). Estas ideas son retomadas por Miguel al final del mismo episodio. Cuando escucha que el lema de la campaña que Norma propone hacer es “todo se desploma menos tu pelo, usá fijador Eternity” (24:32), empieza a reírse y se burla de ella por proponer un anuncio que viene a contradecir el ideario feminista de la propia Norma: “¿todo se desploma?, ¿te referías a las partes del cuerpo? [risas]. Las científicas nucleares se van a enojar muchísimo, ni te cuento las lesbianas” (24:46). Aquí, una vez más es un personaje masculino el que busca educar a la mujer sobre sororidad o temas de equidad femenina<sup>22</sup>.

Este tipo de incoherencias entre los pensamientos y las acciones de Norma, que generan momentos cómicos para el público, son al mismo tiempo los espacios donde señala que el feminismo burgués no aborda todas las problemáticas para la liberación de los distintos grupos de mujeres. Seguramente estas contradicciones radican en la división entre un feminismo más tendiente a la crítica de todo el sistema y otro feminismo más pragmático, siendo el primero crítico tanto con la opresión hacia la mujer como con la explotación del sistema económico, y el segundo que, aunque sí critica la opresión, pone su foco en que las mujeres se valgan de sí mismas para adaptarse a las reglas del juego impuestas por el mercado (CAVIGLIA, 2018, p. 189). Este último, sería el feminismo burgués en el que se encuadraría Norma. Estando en una empresa, el personaje de Norma en *Por ahora* debe atravesar por ese territorio intermedio entre someterse a los esquemas de la sociedad o comportarse de manera subversiva, pero su oficio (crear comerciales para vender productos a mujeres) la empuja a seguir los ya establecidos.

Norma viene a representar lo que una mujer blanca heterosexual feminista, de clase media (en el mundo occidental), debe atravesar para entender cuáles son los derechos de la mujer mientras intenta mantenerse en ese mundo que intenta cambiar. Al formar equipo de trabajo con una jefa y su compañero Miguel, lo que Norma consiga crear necesita ser aprobado por su directora, la cual sólo parece interesada en que la empresa genere dinero y no tanto en cambiar la sociedad. Por ejemplo, en el episodio 8 la jefa le propone en determinado momento hacer un anuncio donde se vea que el jabón es un legado de las mujeres de la familia. En ese momento, Norma le intenta hacer ver con ironía que así se reafirma el patrón de que la mujer está destinada sólo a la limpieza; la jefa le confirma que esa debe ser la intención del anuncio: “Sí. A mí me encanta” (02:58). Se establece así una escena que toca el concepto de expectativas objetivas de Pierre Bourdieu:

Es sin duda en el encuentro con las expectativas objetivas –que están inscritas, sobre todo en un estado implícito, en las posiciones ofrecidas a las mujeres por la estructura, todavía muy fuertemente sexuada, de la división del trabajo–, donde las disposiciones llamadas «femeninas» inculcadas a través de la familia y de todo el orden social pueden realizarse, tanto en los lugares que parecen reclamar la sumisión y la necesidad de seguridad como en sus ocupantes, identificados por unas posiciones en las que, hechizados o alienados, se reencuentran y se pierden simultáneamente (BOURDIEU, 2010, pp. 76-7).

Es decir, el pensamiento tradicional está alrededor de Norma, principalmente,

---

empresas suelen emplearlo para obtener información sobre la demanda de un producto por parte del público.

**22.** Para otro análisis sería interesante analizar el “mansplaning” de los personajes de la serie.

dentro del espacio laboral, incluso de las mujeres. Es la directora de la empresa quien la motiva en esta ocasión. Nuevamente, el rol del personaje en posición de poder, en este caso su jefa, pone a Norma en situación de acatar situaciones que beneficien a la empresa y no lo hagan con ella ni mucho menos con las mujeres.

La serie acaba con un conjunto de acciones que envuelven las luchas personales de cada uno de los integrantes, pero la temática feminista se toca en la relación personal de Norma con Miguel. En el penúltimo episodio<sup>23</sup>, Norma se había sentido mal porque el anuncio de televisión en el que tuvo gran parte de la responsabilidad acabó dejando a la mujer esperando al superhéroe (Mr. Clean), lo cual hace que le caiga nuevamente una crítica con intención aleccionadora de un hombre, su amigo Xavi: “con este comercial humillaste a todas las mujeres del universo”<sup>24</sup> (00:38). Además, Norma también recibe una crítica de forma indirecta a través de la monologuista que escucha en el bar: “¿quién escribió ese comercial? ¿qué percepción de la mujer tiene esta persona? Ese tipo que aparece<sup>25</sup> tiene una cara de golpeador que se cae. ¿Por qué el tipo ese te va a venir a resolver la vida?” (10:19). Se produce una crisis en ella, y fruto de la búsqueda por retomar sus ideales feministas crea una idea que su pareja del momento, Miguel, le roba para ascender en la empresa (23:14).

Producto de la traición de Miguel, en el capítulo final se producirá una suerte de venganza por parte de Norma junto a la complicidad de su jefa, que llevarán a cabo un acto que toca una desigualdad donde sale a perder el hombre. La manera de atacarlo es a través de la masculinidad patriarcal. Acusarán a Norma de acosar a Miguel, quedando así mal parado él y en mejor posición ella (podríamos decir que en posición dominante): él niega haber sido acosado sexualmente porque todas las insinuaciones lo afeminan. Ella quedará así sin trabajo, pero siendo recompensada con el finiquito por ser echada. La paradoja es que de situarse en el lado contrario y ser el hombre quien acosa a la mujer, no habría ningún tipo de reparos hacia él, y el problema llegaría seguramente a la justicia. Pero en este caso, aunque la mujer no quede en buen lugar éticamente, sí sale ganando por ser echada. Es un juego que tal vez permita uno de los pocos espacios de desigualdad en que la mujer pueda salir ganando. Asimismo, el hombre queda también en mal lugar, pero en su caso por perder valor, perder su masculinidad, caer en el espacio del ente dominado.

Pese a perder su trabajo y haberle vuelto a ocurrir que le robaran sus ideas (esta vez por parte de su propia pareja), Norma volverá a estar en crisis, pero se acaba recuperando junto a sus amigos al tener dinero con que mantenerse por un tiempo. Se proyecta un nuevo resurgir de Norma tras una nueva caída. Por eso, cuando nadie lo espera, tras reunirse en el bar con sus amigos, y entablar conversación con la monologuista que había criticado su anuncio, le muestra un monólogo que escribió; al ser aprobado por la monologuista, Norma se dirige con seguridad al escenario, toma el micrófono, la serie cierra con un *close up* de su cara a punto de empezar su discurso (23:37). Si la serie comenzó con la sumisión de Norma en su trabajo, acabará con ella llevando la agencialidad en las decisiones sobre su vida.

**23.** Episodio 12.

**24.** Al mismo tiempo se refuerza la idea de que los amigos de Norma sintonizan con el pensamiento feminista.

**25.** El personaje de Mr. Clean en el anuncio publicitario.

## Conclusiones

A modo de síntesis, *Por ahora* es una serie de televisión que invita a pensar y repensar muchas ideas feministas. El desarrollo de la trama avanza haciendo uso de temas contemporáneos relacionados con el feminismo dentro de un mundo de clase media situado en el plano urbano. En muchos momentos de la serie, la alusión al feminismo ocurre de forma explícita, ya que son los personajes quienes opinan sobre lo que es o no feminismo. Muchas de estas secuencias evidencian, por un lado, las dificultades que acontecen a las mujeres en un ámbito laboral dominado por una mentalidad empresarial de recompensas monetarias. Por otro lado, se pone el humor de por medio para evidenciar los momentos en que los personajes femeninos asumen un rol masculino arquetípico, lo que acarrea críticas (mayormente de personajes masculinos) en forma aleccionadora o a modo de comentarios sardónicos.

Al mismo tiempo, al no tratarse de un maniqueísmo de mujeres contra hombres, y proyectarse desde un espacio feminista habitado tanto por hombres como por mujeres, se genera un espacio de reconocimiento del hombre dentro de los nuevos esquemas de pensamiento. En general, los amigos de Norma y Josefina, así como otros personajes de la serie (como las parejas de Josefina y Norma), mantienen un rol desprendido frente al tema del feminismo. Nunca se oponen a este pensamiento. No obstante, como hemos remarcado en este trabajo, algunas acciones que ejecutan los personajes masculinos se pueden catalogar como “mansplaining” o micromachismo.

En definitiva, *Por ahora* es una serie que ofrece un contenido cultural feminista original con el género de la comedia de situación (*sitcom*). También, demuestra que no se necesitan grandes producciones para llevar a cabo una serie entretenida y crítica. En el plano feminista, los diálogos adquieren gran notoriedad, ya que se adentran en debates sobre roles de género presentes en las últimas décadas. Son conversaciones entre amigos que suceden en ambientes urbanos del mundo cotidiano, lo cual hace que la mayoría de los espectadores puedan sentirse identificados con lo que ocurre en la serie. Lo que en la serie puede hacer reír al espectador también puede hacerlo reflexionar y cuestionarse, así, *Por ahora* se suma al debate del feminismo urbano y en particular al feminismo burgués.

## Referencias

BAUMAN, Zygmunt. **Society Under Siege**. Cambridge: Polity, 2002.

BELTRÁN, Federico Juan Bauso. “‘Saquen sus rosarios de nuestros ovarios’: forma, contenido y disputa cultural en torno al aborto” en **Question/Cuestión**, v. 1, n. 60, 2018, p. 1-21. Disponible em: <perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4870/4018>.

BOURDIEU, Pierre Felix. **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama, 2010.

CAVIGLIA, Alessandro. “Feminismo, izquierdas y derechas en la era de la revolución neoliberal”. en **Phainomenon**: Revista del Departamento de Filosofía y Teología, v. 17, n. 2, 2018, p.183-199. Disponible em: <doi.org/10.33539/phai.v17i2.1291>.

---

CONNELL, R. W. **Masculinities**. Cambridge: Polity Press, 1995.

CRUZADO, Ángeles. “Mujeres de cine: directoras y nuevos modelos de feminidad en la gran pantalla”. **Grupo de Investigación “Escritoras y Escrituras”**, 2011. Disponible em: <flamencasporderecho.com/wp-content/uploads/2015/06/20110927-MUJERES-DE-CINE\_-DIRECTORAS.pdf>.

FERRERO, Vanessa. **Feminist Royalty**: Assessing the Disney Princess and her Sociocultural Effects. 2016. Arizona State University, PhD Dissertation.

LAUDANO, Claudia N. “Movilizaciones #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos en Argentina. Entre el activismo digital y #ElFeminismoLoHizo”. Ponencia presentada en Seminario Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress, v. 11, 2017. **Anais** [...]. Disponible em: <memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\_eventos/ev.14554/ev.14554.pdf>.

MELER, Irene. “Actualidad de la dominación social masculina”. **Cuerpos minados**: Masculinidades en Argentina. Editado por Maristany, José, y Peralta, Jorge. Buenos Aires: EDULP Editorial de la Universidad de la Plata, 2017, p. 279-94.

ROVETTO, Florencia; FIGUEROA, Lucía. “Perio-feminismo desde adentro: Desigualdades de género en los medios”. **Con X**, n. 4, 2018, p. 1-22. Disponible em: <doi.org/10.24215/24690333e022>.

SÁEZ, Gemma; VALOR-SEGURA, Inmaculada; EXPÓSITO, Francisca. “¿Empoderamiento o subyugación de la mujer? Experiencias de cosificación sexual interpersonal”. **Psychosocial Intervention**, v. 21, n. 1, 2012, p. 41-51. Disponible em: <oi.org/10.5093/in2012v21n1a9\_25/11/2022>.

SALETTI, Lorena. “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”. **Clepsydra**, 2008, pp. 169-183. [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14275/CL\\_07\\_%282008%29\\_11.pdf](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14275/CL_07_%282008%29_11.pdf)

VÁSQUEZ, Adolfo Rocca. “Individualismo, modernidad líquida y terrorismo hipermoderno; de Bauman a Sloterdijk”, en **Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo**, n. 17, 2008a, p. 122-130.

VÁSQUEZ, Adolfo Rocca. “Zygmunt Bauman: Modernidad Líquida y Fragilidad Humana”, en **Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences**, v. 19, n. 3, 2008b, p. 1-8. Disponible em: <redalyc.org/pdf/181/18101917.pdf>.

## Obra Audiovisual

PICHOT, Malena, et al. creadores. *Por ahora*. Pramer SCA, 2013. Episodios 1-13. Publicado por Malena Pichot, 26 oct. 2014, Disponible em: <youtube.com/watch?v=PyJnUBX6bWc&t=1s>.





## Mirada de Mujer a Mujer: la cámara como instrumento de lucha

### A Woman's View of a Woman: the camera as an instrument of struggle

Yolanda Mercader Martínez<sup>1</sup>

#### Resumen

El cine representa la realidad y construye discursos capaces de influir y transformar el imaginario social, creando y recuperando personajes que la sociedad heteropatriarcal han discriminado e invisibilizado. Se propone observar como las mujeres actualmente están participando en la industria cinematográfica, con nuevos contenidos temáticos y con una visión propia, donde se destaca la importancia de la dirección cinematográfica femenina. El objetivo es reconocer la perspectiva femenina en la construcción de un personaje: La imagen lésbica a través de la visión de tres directoras contemporáneas.

**Palabras clave:** Cine mexicano contemporáneo; Lesbianismo; Dirección cinematográfica femenina.

#### Abstract

Cinema represents reality and constructs discourses capable of influencing and transforming the social imaginary, creating and recovering characters that heteropatriarchal society has discriminated against and made invisible. It is proposed to observe how women are currently participating in the film industry, with new thematic content and with their own vision, where the importance of female film directing is highlighted. The objective is to recognize the feminine perspective in the construction of a character: The lesbian image through the vision of three contemporary directors.

**Keywords:** Contemporary Mexican cinema; lesbianism, Female film direction.

#### Introducción

Después de décadas de luchar las mujeres por el reconocimiento y la posibilidad de ejercer la dirección cinematográfica que les fue negada, la situación se revierte, siendo las cineastas femeninas quienes impulsan la industria cinematográfica en México.

---

**1.** Profesora investigadora titular de la UAM Xochimilco. Coordinadora del área Cine y género y del módulo Cinematografía y Producción Audiovisual. Estudios de Licenciatura en Antropología Social, Maestría en Antropología Social; Maestría en Bibliotecología. Líneas de Investigación: Cine mexicano, Cine y género, Convergencia de medios. E-mails: yolandamercader@hotmail.com; ymercade@correo.xoc.uam.mx. <https://orcid.org/0000-0003-1410-3230>.

La dirección cinematográfica femenina desarrolla historias donde se presentan como mujeres que ven a otras mujeres o que se ven así mismas. El cine se realiza desde una perspectiva cultural, inspirado en el análisis sociológico de la producción cultural donde se sitúan las imágenes, roles, representaciones de mujeres que aparecen en los filmes como fenómenos que reflejan, o quizá están determinados por, la posición de las mujeres en el mundo real o en la sociedad (KUHN, 1991, p. 85). El punto de interés es estudiar a las mujeres representadas y la forma como ellas se han convertido en mujeres dentro de un conjunto de significados a través de procesos de significación cinematográfica.

La idea que intenta exponer este trabajo es presentar un panorama del cine actual en México realizado por mujeres, que ofrecen imágenes femeninas con sesgo propio, porque sólo ellas son capaces de representar su propio mundo, para ello se presentarán tres filmes cuya dirección es femenina desarrollando en su narrativa a personajes lésbicos, a los cuales les suscriben elementos de representación que antes no se habían exhibido en el cine mexicano. Las tres directoras van a desarrollar sus historias a partir de su propia subjetividad.

Explorar a las representaciones femeninas dentro de los discursos cinematográficos, es hacer visible lo invisible, es una actividad analítica que puede ejercerse en distintos niveles. Por ello se propone una interpretación que comience por exponer o señalar de qué modo se construye a las mujeres mediante imágenes en la estructura narrativa.

El análisis de los filmes tiene como objeto poner en evidencia la perspectiva femenina sobre un personaje lésbico, por ello no es solo tomar en cuenta al texto, sino al contexto para delinear la relación entre ambos, donde la dirección cinematográfica tiene un papel esencial.

## **La dirección cinematográfica**

El punto de partida es la dirección cinematográfica en México, con el objeto de reivindicar y reconocer la labor de la directora femenina, como creadora del filme por encima del trabajo colectivo que dirige.

Todas las películas dirigidas por mujeres incluyendo las que se desmarcan explícitamente del feminismo y/o las que han entrado en el mundo de la dirección en condiciones aparentemente más favorables, pertenecen a un sistema social marcado por las relaciones de género del cual no se puede prescindir. En otras palabras, ninguna mujer es inmune a un sistema de prácticas y de instituciones que discriminan y oprimen en términos de sexo-género (NABAL, 2022, p. 67).

Cada filme genera visiones muy personales, es decir, la película determina una visión personal que plasma la personalidad y voluntad de la directora como muestra de una situación de libertad privilegiada para utilizar los medios que el cine otorga, a través de imágenes revelando una visión particular. Es el trabajo del director quien le da sentido al trabajo colectivo: planeación, realización y montaje del filme todo ello depende de su autoridad.

La directora elige o crea ella misma un argumento, hace sola o en estrecha colaboración con el guionista y el fotógrafo la elección de encuadres, estos últimos trabajadores se adaptan y restringen a los requerimientos de la directora. En el set decide,

reelabora, improvisa, todo con la finalidad de satisfacer a una persona: ella misma. Cada filme está bajo la impronta de su carácter, de su temperamento, a tal punto que la directora es para sí misma su propio tema, recoge, recomponer y somete a su visión el trabajo de todos sus colaboradores.

### **La dirección cinematográfica femenina: la cámara como instrumento de lucha**

La dirección cinematográfica femenina en México se presenta siempre como un reto teniendo altibajos en los procesos creativos y de participación. Durante el surgimiento del cine las mujeres tuvieron la posibilidad de intervenir en la dirección cinematográfica, habiendo un buen número ellas en la realización de películas de ficción en el periodo silente, seguramente su inclusión fue influida por el cambio ideológico de la Revolución Mexicana, misma que propició que las mujeres fueran consideradas como miembros activos de la comunidad nacional.

Cuando el sonido llegó la participación de la mujer en la dirección cinematográfica fue anulada, prohibiéndose por más de 35 años que llevara a cabo esta actividad, todo ello amparado por una serie de reglamentaciones que impedían que ese oficio fuera desarrollado por el género femenino, la excepción fue Matilde Landeta que dirigió 3 películas.

A partir de los años 60s, con el nuevo auge del feminismo y la ya acentuada incorporación de la mujer en las universidades como a su activa participación en la vida económica y política, ayudó a la fundación de la primera escuela de cine, con ello las mujeres con estudios universitarios, tuvieron acceso a la dirección cinematográfica con algunas representantes femeninas tanto en el campo de la ficción como en el cine documental.

La función del director en México rescata al cine al dar cabida a una tendencia de renovación cinematográfica mundial en los años 60's., con el surgimiento de una generación con nuevas propuestas la gran mayoría pertenece a cineastas masculinos entre los que se encuentran: Fons, Cazals, Ripstein y Hermosillo, cuya incursión en el cine fue difícil (exceptuando a Ripstein) debido a la política de hermetismo por parte del sindicato que no aprobaba la entrada de nuevos directores. Su vocación por el cine y la necesidad de expresarse sitúan a estos directores bajo el concepto de autores. Cada uno tiene un estilo y temáticas personales que abarcan desde su propia subjetividad. La incorporación de la mujer en la dirección se presentó hasta finales de los años 70s cuando se les dio la primera oportunidad de participar en la dirección entre ellas están Sistach, Novaro, Fernández, Cortés.

Después de décadas de pelear por obtener reconocimiento en una industria dominada por hombres, ahora las mujeres están realizando películas que no sólo obtienen éxito con la crítica sino, además, son merecedoras de premios importantes que durante mucho tiempo estuvieron reservados para sus colegas varones. Las cineastas femeninas actualmente tienen éxito y popularidad con sus películas, reflejando un cambio social provocado tanto por un movimiento feminista fortalecido en México como por un debate a nivel mundial sobre el sexismo (VALADEZ, 2022).

La llegada del siglo XXI abre nuevas posibilidades femeninas en el campo de la dirección cinematográfica, pero también en otras áreas en las cuales no se habían posicionado las mujeres como es la cinefotografía.

En el periodo 2010-2020, la contribución femenina dentro de la industria cinematográfica represento el 37% en diversas actividades, destacándose la producción, donde se llegó al 56%. Se observa un mayor porcentaje de participación en proyectos documentales que en otros géneros cinematográficos; el 33 % de éstos fueron dirigidos por mujeres y el 16% filmes de ficción y el 35% películas de animación.

Durante 2020 el 38% de la economía nacional es desarrollado por las mujeres, y en el sector cultural las mujeres representan el 40 % y en la industria cinematográfica alcanzan 41%. Es decir, de cada 1000 mujeres ocupadas en la cultura, 12 trabajan en cine y audiovisual.

En 2020, 43 mujeres estuvieron involucradas en tareas de producción y 24 guiones fueron escritos por una mujer. El género cinematográfico con mayor presencia femenina fue el documental con 13 trabajos dirigidos durante el año, en comparación con las seis ficciones bajo su dirección. De los largometrajes dirigidos por mujeres el 47% fueron operas primas, lo que refleja la creciente y sostenida incorporación en esta actividad; el 74% de los largometrajes recibieron algún tipo de apoyo del Estado. Los principales temas desarrollados en estos proyectos fueron relaciones de pareja, violencia de género, identidad, racismo, trastornos mentales, prácticas culturales, memorias familiares y activismo feminista, lenguas y tradiciones en riesgo, semblanzas de personajes artísticos, entre otros (IMCINE, 2020, p. 82).

Del 2010 al 2020 el porcentaje de participación de las mujeres en la dirección cinematográfica de largometrajes mantuvo promedio del 20%, aun en pandemia se tiene el 16% del total producciones realizadas por mujeres. Como puede observarse la presencia de la mujer se ha incrementado en la dirección cinematográfica, aunque sigue habiendo desigualdades de participación, se puede observar que durante el 2020 hay presencia femenina en diferentes actividades, el 30% en dirección, el 39% en guionismo, 56% en producción y el 23% en cine fotografía. La tendencia desde 2019 ha permanecido donde el guionismo y la producción son las áreas donde las mujeres tienen mayor intervención. Las temáticas que involucran a LGBTTT+ con mayor presencia en la última década son el transgénero y la imagen lésbica.

También es importante destacar que durante el 2020 se realizaron 161 festivales y eventos cinematográficos, donde las mujeres tuvieron en el 56% de representación, y a la vez se identificaron 56 festivales y eventos dirigidos, coordinados y organizados por mujeres (IMCINE, 2020 p. 84).

### **La imagen lésbica en el cine mexicano**

La representación de la imagen lésbica dentro del cine mexicano es muy escasa, al inicio del cine mexicano fue relegada a papeles secundarios y a la vez se le implantó un estereotipo muy definido, como la masculinización donde se exhiben comportamientos asignados a los varones, donde su personaje es circunstancial, su comportamiento se justifica por desajustes sociales o por exacerbación sexual. Pero a partir del siglo XXI y fundamentalmente en la última década se han presentado personajes lésbicos asumidos, donde ellas mismas manifiestan su orientación sexual.

A partir del 2009 se han realizado varias películas donde está presente el personaje lésbico, como protagonista de la historia, esto puede deberse a la influencia de



la aprobación legal del matrimonio homosexual en la Ciudad de México que admitió una mayor aceptación hacia el lesbianismo.

La cinematografía nacional sigue enfrentando problemas de censura, por lo que es complicada la producción de películas donde se incorporen narrativas de diversidad sexual, sin embargo en el panorama cinematográfico actual se presentan nuevas oportunidades para incluir temáticas y representaciones femeninas, así como apoyar a las mujeres dentro de la industria fílmica.

La representación cinematográfica puede resultar un tema complejo, pues como bien lo señala Francesco Casetti (1991), se enfrenta a la contradicción que por un lado busca la representación fiel y reconstrucción meticulosa del mundo, mientras que por el otro va hacia la construcción de un mundo en sí mismo, con cierta distancia de su referente. Así el cine no representa únicamente la realidad, sino que forma parte de la realidad misma y pensándolo de esta manera podemos ver al cine como un impulsor capaz de construir e influir en el imaginario social.

La forma en que el cine mexicano contemporáneo está representando a las lesbianas es importante, pues además de dar visibilidad a personajes lésbicos ayuda a la comunidad LGBTTT+, a percibir, conocer, entender, aceptar la diversidad sexual.

El análisis tiene como punto de selección que todas ellas son películas dirigidas por mujeres<sup>2</sup> asimismo existe dentro de la narración una escena de relación sexual explícita, que implica una serie de aspectos afectivos, intelectuales, físicos, éticos, morales, estéticos, sexuales y sociales dentro de la relación lésbica, imágenes que no se habían exhibido en las producciones mexicanas de corte comercial.

Fundamentalmente se hace una descripción de la directora, con el objeto de entender como sus circunstancias personales van a determinar la forma como presenta a la lesbiana dentro de su historia, cada imagen lésbica adquiere un aspecto físico y de comportamiento propio, asignándole un rol dentro de la narrativa. Finalmente podremos apreciar como cada directora le otorga ciertas cualidades a otra mujer dentro de la narración. También es necesario señalar que las tres películas han tenido reconocimientos en festivales, todas se han exhibido comercialmente, y alguna se ha incorporado a diversas plataformas digitales.

Teresa Suárez es directora, guionista y productora de cine. Estudió teatro y actuación, se ha desempeñado como directora de arte en diversos comerciales. Es directora y guionista en largometrajes como *Así del precipicio* en el año 2006, *¿Qué le dijiste a Dios?* en el 2014 y *Tú mataste a Tarantino* del año 2003. Es importante señalar que la directora es heterosexual.

En su película *Así del precipicio* del 2006, la historia presenta varias historias de mujeres, una de ellas se refiere a dos mujeres, una de ellas casada pero separada del esposo y que confiesa su amor por Hanna que es su amiga, pero es menor que ella, se expone una escena donde tienen un encuentro amoroso mismo que ambas disfrutan. Es interesante destacar que las dos mujeres pertenecen a una clase social media-alta, y que su físico es de tez blanca y rubias, ambas son extremadamente femeninas en su vestir y comportamientos. Su educación es a nivel superior. En cuanto a su comportamiento

**2.** También se han presentado personajes lésbicos en directores masculinos, como *La Diosa del asfalto* de Julián Hernández, 2020. *Niñas mal*. Fernando Sariñana, 2007. Pero en ninguna de ellas son personajes protagónicos.

la mujer que originalmente estaba casada con un hombre pero que decide divorciarse al enamorarse de otra mujer, tiene un cambio en su comportamiento, mientras permanecía dentro del matrimonio es una mujer sumisa, débil, sin iniciativas, sujeta a la autoridad patriarcal, pero cuando decide revelar su verdadera identidad sexual su actitud es completamente diferente, se presenta como una mujer alegre en actitud es abierta, sorora, decidida, despreocupada por el pasado, enfocada en ella misma y en su felicidad. Su relación con su pareja lésbica es cariñosa, atenta expresando sus emociones y sentimientos amorosos en forma constante. Es importante señalar que las amigas heterosexuales aceptan la relación como algo natural.

Los dos personajes lésbicos han tenido una relación heterosexual, consensuada, para cumplir con el deber ser, pero al final no han podido sostenerla, pues sus preferencias sexuales están perfectamente definidas y al asumirlas expresan su verdadera identidad sexual alcanzando su plenitud.

En cuanto a la representación física de la lesbiana dentro del filme, ambos personajes lésbicos cumplen con elementos de belleza de la mujer actual, ambas muy femeninas lo que rompe con la idea de representación de la mujer lesbiana como desarreglada con un aspecto masculino.

La directora da una gran importancia a los diálogos, pues además de las acciones, gran parte de la información que se nos proporciona es a través de los diálogos entre los personajes. La música juega un papel importante en el desarrollo del personaje lésbico siendo diegética que refuerza las escenas por ejemplo podemos señalar, cuando ambas se encuentran en el acto amoroso la canción es lenta, pero enseguida aumenta su intensidad a medida que la relación se hace más pasional. La letra de la canción juega un papel importante pues se menciona “amar es combatir”, lo que puede referenciar a los obstáculos que tienen al ser lesbianas. Es importante señalar que es la primera película mexicana que exhibe escenas explícitas de relaciones sexuales lésbicas.

La escena de la relación sexual es manejada con una gran profundidad de campo, en colores tenues, transmite tranquilidad y entendimiento en la relación. La directora insiste en la importancia de la aceptación la identidad sexual, ya que con ello desaparece la culpabilidad, realzando la parte romántica y de entendimiento entre la pareja.

*Los días más oscuros de nosotras*, del 2017 de la directora Astrid Rondero, quien además es guionista, estudió cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus proyectos se llevan a cabo con el apoyo de diversas becas. En una entrevista realizada por el programa Vindictas Cine de la televisora pública TV UNAM, mencionó que los temas de sus filmes se relacionan con sus vivencias, por lo que al realizar su primer cortometraje *En aguas quietas* (2011), habla de salir del clóset y en su ópera prima *Los días más oscuros de nosotras* (2017), retoma la temática de diversidad sexual. Cabe señalar que ella es lesbiana, lo que nos hace intuir que las narraciones están siendo observadas desde su propia perspectiva de vida.

La historia es el encuentro entre dos mujeres que se apoyan mutuamente para resolver sus problemas existenciales, desarrollándose una relación amorosa. Ana una de las mujeres es una arquitecta, guapa, femenina, que por razones de su trabajo usa ropa masculinizada. Por su trabajo mantiene relación con trabajadores masculinos, a los cuales les incomoda que la mujer sea la líder, pero aun así aceptan sus órdenes. El otro

personaje femenino Silvia, es vulnerable por tener un pasado que la inquieta. Es una mujer femenina que resalta sus cualidades físicas, tiene una hija y mantiene una batalla legal por la custodia. Pero es entusiasta, trabajadora, decidida, empática, con un alto grado de sociabilización. Ella por su trabajo mantiene contacto con muchos hombres pues trabaja en un centro nocturno, lo que fortalece su verdadera identidad sexual.

La relación romántica entre estas mujeres transcurre pausadamente, conociéndose poco a poco, interesadas en sus problemáticas, instaurándose una camaradería que va desplegando afectos y sentimientos entre ellas, germinando la atracción sexual que las lleva a tener un acercamiento amoroso.

La directora construye la escena con encuadres y planos donde sobresalen las expresiones faciales, reacciones y emociones de las protagonistas durante el encuentro. Una de ellas guía a la otra para procurar una la cercanía, gracias a los planos de detalle podemos detectar la ternura, delicadeza y cariño que siente la pareja. La iluminación y el color que se emplea durante el encuentro amoroso resalta las emociones. La escena es reivindicativa, liberación máxima, donde los miedos y preocupaciones desaparecen, sólo es un momento de felicidad.

La relación lésbica se muestra natural y es solo es un elemento más de la narración, donde se destaca la sororidad y apoyo que existe entre mujeres, señalando la parte más humana de los dos personajes femeninos. Ambas son fuertes, desconfiadas y rudas en sus entornos laborales, pues buscan sobreponerse a un ambiente dominado por hombres, pero en su vida personal son relajadas, empáticas y emocionales, están llenas de matices.

*Nudo Mixteco* es la primera película que expone el tema del lesbianismo en los pueblos originarios, de ahí su gran mérito. Su directora es oriunda de esta población indígena en el Estado de Oaxaca es actriz, guionista y directora, sus trabajos están centrados en la denuncia social como mujer, indígena y lesbiana. Pone a la luz temas que son ignorados o no se tratan con frecuencia, mucho menos en sus lugares de origen. Nacida en Tlaxiaco, en la mixteca oaxaqueña, Ángeles Cruz siempre ha portado con orgullo sus raíces; fueron éstas las que inspiraron y ayudaron a realizarse como directora, pues desde su perspectiva “el cine es de muchos”.

La película presenta tres historias de mujeres donde prevalece la violencia hacia el género femenino como constante, aceptada y normalizada. La primera historia está dedicada a la mujer lesbiana, la cual sufre la primera violencia por parte de su propia familia que la rechaza expulsándola de la casa familiar, pero también del pueblo, por lo que tiene que emigrar a la Ciudad De México.

Las escenas explícitas del amor entre dos mujeres tienen una justificación desde el punto de vista de la directora que considera que es necesario nombrar las cosas y decirlas dado que se han ocultado demasiadas cosas en este mundo. “En mi comunidad parece que siempre se trabaja en susurros (...) la homosexualidad ha estado tachada en el mundo por ignorancia, por esta cerrazón que existe y para mí era importante nombrarlo y mostrarlo de manera contundente, no dejarlo a la imaginación, no autocensurarme y dejarlo que quede en la línea de la imaginación y que el espectador la complete. Siento que es una manifestación bellísima el amor y siento también que las mujeres lesbianas en las comunidades han permanecido en la oscuridad, marginadas. Se nombra la homosexualidad masculina, todo desde la mirada masculina, a mí me parecía importante nombrarlo.” Para

mí el cine se ha convertido en un lenguaje que me lleva a exponer lo que me pregunto, lo que me incomoda, lo que no puedo responder y comparto para responder con el público también, para encontrar una posible respuesta. Es una manera de curarte el alma” explica (RADIO, 2021).

La historia se centra en una mujer que regresa al pueblo porque su madre ha muerto, ahí se encuentra con su primer amor que es una mujer que ha tenido un hijo y vive sola, por lo que la invita a quedarse con ella. Esto hace que reviva el romance. La escena de intimidad integrada por close ups y primerísimos planos, donde se resalta el rostro de las mujeres disfrutando el momento, el sonido que acompaña la escena es de jadeos, la iluminación es determinante pues tiende a la obscuridad como es la relación, oculta. Las dos mujeres son atractivas y con una gran feminidad.

Finalmente, cuando una de ellas le ofrece a su pareja que se vayan del pueblo a vivir su amor, surge la duda por una de ellas ya que implica abandonar a la familia, pero cuando se decide, la otra ya no quiere exponerla al rechazo del pueblo y la familia, así que por amor regresará a la Ciudad de México sola. Antes de irse pasa a despedirse del papá quien la rechaza por su preferencia sexual acusándola de la muerte de su madre, y ella le contesta “Usted no entiende nada.”

*Nudo Mixteco* explora las relaciones sociales, la intransigencia, la violencia, el amor y la aceptación de su preferencia sexual, visualmente se hace hincapié en las emociones y sentimientos entre las mujeres, donde el paisaje y la desolación están presentes ante las vivencias cotidianas del pueblo y sus habitantes.

Los tres filmes manifiestan un enfoque expresivo específico a las relaciones sexuales entre mujeres, plantean puntos de vista diferentes, el contexto determina la representación visual, todas ellas proporcionan una expresión amorosa romántica, como punto culminante entre la pareja lésbica.

## **A manera de reflexión**

En México es un hecho que las mujeres cineastas están participando cada día más dentro de la industria cinematográfica, la dirección cinematográfica les ha consentido incorporar temas con puntos de vista personales. Las tres directoras contemporáneas analizadas narran en sus historias un hecho que es de interés universal: la diversidad sexual y la violencia hacia la mujer.

Hay puntos de encuentro entre las tres directoras, cada una de ellas desarrolla un estilo personal en cuanto al manejo de la imagen, manifestando aspectos emocionales que desean destacar, a la vez inciden en temas como el romanticismo y aceptación de la identidad sexual, presentando a las protagonistas con elementos de feminidad.

El cine es un arma porque expone temas que socialmente incomodan, su conocimiento y exteriorización por medio de la representación cinematográfica proporcionan comprensión, posibilitando la reflexión sobre el tema.

La lesbiana ha sido una de las representaciones exhibidas con mucha medida en el cine mexicano, actualmente se están presentando imágenes sobre ellas donde las relaciones íntimas de tipo sexual están presentes, esto sin duda alguna, es un avance



porque significa que hay una mayor apertura y apoyo dentro de la industria al exhibir expresiones de la comunidad LGBTTT+ y de grupos que habían sido segregados, es decir ahora por lo menos existe la intención de crear un cine diverso e inclusivo.

Las mujeres directoras manifiestan la capacidad e interés de representar bajo su mirada el actuar de otras mujeres, ello reviste un especial interés dentro del discurso cinematográfico, como señalaba Mary Wollstonecraft “No deseo que las mujeres tengan poder sobre los hombres, sino sobre ellas mismas”

## Referencias

ALFARACHE, Ángela. (2005). **Identidades Lésbicas y Cultura Feminista**. México: Plaza y Valdés.

CASETTI, Francesco. (1991). **Cómo analizar un filme**. Barcelona: Paidós.

GELMIS, Joseph. **El director es la estrella**. Barcelona: Anagrama, 1970.

KUHN, Annete. **Cine de mujeres**. Feminismo y cine. Madrid: Editorial Cátedra, 1991.

NABAL ARAGÓN, Eduardo. **Miradas de mujer**. Aproximaciones heterodoxas al género y el cine contemporáneo. Disponible em: <academia.edu/19931875/MIRADAS\_DE\_MUJER\_AMPLIADA>. Acceso em: 01 set. 2022.

VALADEZ, Fernanda. Las cineastas mexicanas ganan visibilidad. **New York Times**, 2 de enero 2022. Disponible em: <nytimes.com/es/2022/01/02/espanol/cine-mexico-mujeres.html>. Acceso em: 01 set. 2022.

Radio France Internacional, ed. (11 de octubre de 2021). Ángeles Cruz estrena en Francia su película Nudo Mixteco. Disponible em: <youtube.com/watch?v=u-BKI\_a5Xts>. Acceso em: 01 set. 2022.

## Filmografía

ASÍ DEL PRECIPICIO. Dirección: Teresa Suarez. México: Agárrate del Barandal. 2006, 100 min.

LOS DÍAS MÁS OSCUROS DE NOSOTRAS. Dirección Astrid Rondero. México: Productoras: EnAguas Cine, FOPROCINE, Corpulenta. 2017, 99 min.

NUDO MIXTECO Dirección: Ángeles Cruz. México: Lucía Carreras and Lola Ovando. 2021, 91 min.



## Mulher-Maravilha: prazer visual contra-hegemônico e uma subjetividade feminista ambivalente<sup>1</sup>

## Wonder woman: counter-hegemonic visual pleasure and an ambivalent feminist subjectivity

Natalia Engler Prudencio<sup>2</sup>

### Resumo

O presente artigo tem por objetivo discutir de que forma a construção do prazer visual no filme *Mulher-Maravilha* (Patty Jenkins, EUA, 2017), embora produza uma posição de sujeito-do-olhar que pode ser considerada contra-hegemônica em relação às representações de gênero no cinema hollywoodiano dominante, acaba por articular uma subjetividade feminista ambivalente ao associá-la a uma feminilidade hegemônica que contribui para perpetuar discursos de universalidade da branquitude e da heterossexualidade. Parte-se da compreensão de que, por ter sido lançado em um contexto de renovação da popularidade dos feminismos e de sua crescente presença na cultura midiática, o filme se constitui como espaço privilegiado para se observar as intensas negociações entre as convenções cinematográficas de representação de gênero e os discursos feministas contemporâneos que contestam tal construção.

**Palabras-chave:** Mulher-Maravilha. Prazer visual. Branquitude. Gênero, Cinema.

### Abstract

This article aims at discussing the way through which, although producing a position of the eye-subject that may be considered counter-hegemonic in relation to gender representations in mainstream Hollywood cinema, the construction of visual pleasure in *Wonder Woman* (Patty Jenkins, EUA, 2017) eventually articulates an ambivalent feminist subjectivity through its association to a hegemonic femininity that contributes to perpetuate discourses that assume the universality of whiteness and heterosexuality. Considering that *Wonder Woman* was released in a context of feminisms renewed popularity and its growing presence in media culture, the film is, thus, a privileged territory to observe the intense negotiations between cinematic conventions for gender representation and contemporary feminist discourses that contest such a construct.

**Keywords:** Wonder woman. Visual pleasure. Whiteness. Gender. Cinema.

**1.** Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no GP Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

**2.** Natalia Engler Prudencio é mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e jornalista com mais de dez anos de experiência na cobertura de cultura, com passagens por veículos como *Folha de S.Paulo* e *UOL*. E-mail: natalia.engler:jor@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5538-2139>

## Introdução

Quase 76 anos depois de sua estreia nas histórias em quadrinhos, a Mulher-Maravilha finalmente se tornou protagonista de um filme próprio em 2017, levando um ar de renovação ao cinema de super-heróis que, segundo Jeffrey A. Brown (2017), surgiu como um gênero cinematográfico no início dos anos 2000 e hoje domina as bilheterias mundiais. A concretização de *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017), no entanto, não se relaciona apenas com o cenário de consolidação desse cinema, mas está também profundamente ligada a um contexto de renovação da popularidade dos feminismos e da crescente presença de discursos feministas na cultura midiática a partir dos anos 2010, sob uma formação discursiva em que, de ridicularizados e repudiados, os feminismos ganharam o status de uma identidade desejável e *cool*, como nota Rosalind Gill (2016) — fenômeno que pode ser circunscrito pela noção de “feminismos midiáticos”. Assim, *Mulher-Maravilha* se constitui como espaço privilegiado para se observar as intensas negociações em torno de representações de gênero que, segundo Christine Gledhill (1999), marcam as formas populares sobretudo em períodos de ativismo feminista, negociações estas que se dão entre as convenções cinematográficas que têm constituído a mulher como imagem, segundo normas de gênero dominantes, organizando os prazeres narrativo e visual em torno dela, e os discursos feministas contemporâneos que contestam tal construção e propõem outras possibilidades de reconhecimento e identificação.

Nesse sentido, este artigo examina a posição de sujeito-do-olhar preferencial oferecida por *Mulher-Maravilha* — aquilo que Stuart Hall chama de “significados preferenciais” impressos em determinados textos, tentativas de “hegemonizar a leitura da audiência” (HALL, 2003, pp. 365–6) —, enquanto representação dominante a partir da qual o filme interpela as espectadoras e pede que invistam em determinada posição discursiva. Busca-se, assim, compreender como essa posição de sujeito-do-olhar se articula com a nova subjetividade feminista que emerge em meio à recente popularização e midiatização dos feminismos, cenário que modifica as políticas de representação articuladas pelos feminismos e leva a uma ênfase na produção de visibilidades. Essa nova subjetividade feminista diz respeito a um conjunto de valores que devem ser corporificados por aquelas que desejam “parecer” feministas: em resumo, um auto empoderamento a partir de investimentos na própria confiança para se tornar capaz de superar individualmente as desigualdades estruturais (BANET-WEISER, 2015, 2018, BANET-WEISER, GILL, ROTTENBERG, 2019, GILL, 2007, 2016, GILL, ORGAD, 2015). Levando em consideração que o gênero não pode ser isolado de outras categorias de diferenças, tomou-se como eixos centrais para a análise as categorias de gênero, sexualidade e raça.

Tal análise se insere em uma investigação mais ampla realizada na pesquisa de mestrado *Os limites dos feminismos midiáticos: Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea*, que se centrou no modo como o filme *Mulher-Maravilha* e sua circulação construíram e privilegiaram posições discursivas que mobilizam os discursos dos feminismos midiáticos e se articulam com a nova subjetividade feminista constituída por esses discursos, enquanto “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1994).

## **Prazer visual e o sujeito-do-olhar do cinema hollywoodiano**

Na concepção de Laura Mulvey, que abre o campo da teoria feminista do cinema com a publicação, em 1975, do artigo “Prazer visual e cinema narrativo” (1983), a construção do prazer visual no cinema hollywoodiano clássico se caracteriza pela alternância de um prazer *voyeur* de tomar outra pessoa como objeto de estímulo sexual, e um prazer narcísico que surge da identificação com os egos ideais que o cinema produz nas figuras dos protagonistas. Para a autora, essa construção divide os corpos entre espetáculo e ação, divisão que Mulvey concebe inicialmente como generificada, a partir do binário feminino/espetáculo/passivo e masculino/narrativa/ativo, que transforma os corpos femininos em espetáculos, objetos a serem apreciados, enquanto os corpos masculinos são aqueles que movem a ação e controlam o olhar da câmera para a realidade diegética, oferecidos para que os espectadores se identifiquem. Mais tarde, Mulvey (2010; 2015) admitiu que o cinema hollywoodiano clássico produziu não só representações de gênero, mas também de raça, sexualidade, classe etc., operando para afirmar uma ideologia de homogeneidade da sociedade estadunidense, corporificada na feminilidade branca “neutra” das estrelas glamourosas.

É nesse sentido que Richard Dyer (1997) alerta para o fato de que o padrão de organização dos olhares do cinema é uma expressão das negociações entre a construção da branquitude como uma posição neutra — de desinteresse, abstração, distância, separação e objetividade, sem propriedades, posicionando o sujeito branco como sujeito transcendente —, e a necessidade de representar a branquitude em uma cultura visual em que a dominação depende da visibilidade. O autor aponta que a organização dos olhares no cinema tende a tornar-se dominante não o olhar de qualquer homem, mas do homem branco. Assim, e seguindo Ismail Xavier para pensar a força de encantamento do cinema a partir da capacidade do aparato cinematográfico de simular um sujeito-do-olhar que vê mais e melhor — que promete ao espectador a possibilidade de acessar uma percepção total sobre o mundo objetivo, uma onipotência imaginária, uma posição de sujeito transcendente, “uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo” (XAVIER, 2004, p. 48) — é necessário atentar para a tendência do cinema dominante a posicionar como universal e transcendente um sujeito-do-olhar masculino, branco e heterossexual.

Assim, torna-se particularmente relevante examinar a construção do prazer visual em *Mulher-Maravilha*, observando o modo como convenções dominantes são negociadas em relação aos discursos contemporâneos de gênero, para compreender que tipo de posição de sujeito-do-olhar o filme constrói como preferencial e oferece para que as espectadoras e espectadores se identifiquem, desconstruindo essa posição de sujeito-do-olhar que se faz passar como neutra, transparente, universal.

## **Espetáculo, ação e afirmação da feminilidade**

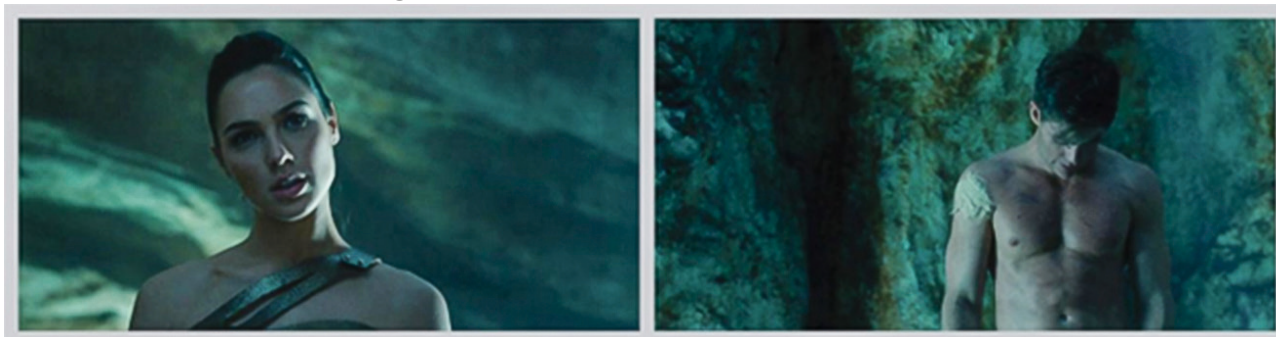
Antes de prosseguir com a análise, porém, cabe oferecer uma breve sinopse do filme: *Mulher-Maravilha* é construído como um longo *flashback*, que abre no presente e em seguida leva a trama para a época da Primeira Guerra Mundial, mostrando a origem de Diana (Gal Gadot), princesa das amazonas, antes de ela se tornar a Mulher-Maravilha. A paz na ilha das amazonas é perturbada quando o piloto aliado Steve Trevor (Chris Pine),



em fuga dos alemães, cai no local com seu avião. Ao ouvir o que se passa no mundo dos homens, Diana decide partir com Steve para Londres, e de lá para o *front*, para cumprir seu dever de amazona e proteger a humanidade do deus da guerra, Ares, que acredita ser o responsável pelo conflito.

De modo geral, o prazer visual é estruturado no filme de modo bastante ambivalente, posicionando por vezes o corpo de Diana como espetáculo, mas tendo a protagonista como a principal portadora do olhar e da ação, posição oferecida para que os espectadoras se identifiquem. E embora a câmera nem sempre coincida com o que a personagem está de fato vendo, nós, espectadoras, somos levadas a experimentar a realidade pró-fílmica por meio de seu ponto de vista, de sua interpretação. A construção de Diana como portadora do olhar — um olhar curioso e generoso, em vez do olhar objetificador e dominador que sustenta a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano — fica bastante evidente em todo o primeiro ato do filme, ambientado em Temiscira, onde as amazonas vivem isoladas da humanidade, em uma sociedade formada apenas por mulheres. No início do *flashback* que compõe o corpo narrativo do filme, somos introduzidos nesse ambiente por meio do olhar da pequena Diana, única criança da ilha, e experimentamos seu fascínio com o treinamento das amazonas. Enquanto Diana observa as guerreiras, o uso da câmera lenta apresenta um espetáculo visual que mais estende no tempo os movimentos precisos e ferozes das amazonas do que mostra os corpos de modo fragmentado e fetichizado. São corpos em ação, muito mais do que objetos de desejo, embora vestidos com trajes diminutos (mas não sensuais).

**Figura 1 - O olhar de Diana para Steve**



**Fonte:** Wonder Woman (2017)/Imagens captadas pela autora em dispositivo eletrônico.

A qualidade distinta do olhar de Diana (e, por consequência, do olhar que predomina no filme) é observada também mais tarde, no modo como o olhar da câmera, colado ao de Diana, move-se quando invade o espaço íntimo onde Steve Trevor toma banho nu, após uma batalha (WONDER..., 2018a) — espaço íntimo convencionalmente habitado por corpos femininos. Diana não fixa Steve como objeto, mas o olha por inteiro, enquadrado em planos abertos e médios, intrigada com o desconhecido e a diferença — sexual, mas também cultural, incluindo aí suas roupas e objetos pessoais. É um olhar de curiosidade, não de desejo sexual, objetificador, do tipo que percorre o corpo e se demora sobre partes dele — afinal, em sua sociedade não há uma hierarquia de poder entre os gêneros para organizar a subjetividade e estabelecer esse tipo de dinâmica entre olhares, desejo, objetificação e dominação.

A construção de um prazer visual que combina no mesmo corpo o espetáculo e a ação, como ocorre com Diana ao longo do filme, é uma construção típica do cinema de ação, cujas convenções tornam bastante mais complexa a articulação do prazer visual descrita por Mulvey (1983). Como aponta Tasker (2002), desde as aventuras do início do cinema e fortemente com os heróis musculosos dos anos 1980, o cinema de ação tem suas narrativas impulsionadas pela ação, mas também oferece prazeres visuais focados na exibição do corpo — sendo este majoritariamente masculino, em especial no cinema de super-heróis, um espaço que Brown (2017) caracteriza como de construção de “fantasias de masculinidade”. Segundo Tasker (2002), a “ação” do cinema de ação se refere à encenação do espetáculo como narrativa, ou seja, é um cinema que tem o visual como uma de suas características definidoras, o que, segundo Brown (2017), é aprofundado nos filmes de super-heróis, com seus superpoderes que facilitam espetáculos impulsionados por efeitos especiais. Assim, o cinema de ação funde na mesma figura a ação e o espetáculo (do corpo, da paisagem em que o herói opera, das grandes sequências de ação e dos efeitos especiais). É isso o que vemos no modo como Diana é posicionada no desenrolar do filme, como portadora do olhar (um olhar curioso, não dominador) e impulsionadora da ação e da narrativa, mas também como espetáculo visual, corpo que está no centro das sequências de ação espetaculares e dos efeitos especiais, e, em menor grau, no sentido descrito por Mulvey (1983).

No entanto, o cinema de ação tem sido historicamente dominado por heróis homens, e suas convenções se desenvolveram principalmente para buscar resolver na narrativa as tensões que surgem da exibição de corpos masculinos como espetáculo. Segundo Tasker (2002), a ênfase na ação nesses filmes serve para legitimar a exibição dos corpos masculinos, por meio da afirmação de uma compreensão da masculinidade como ativa, e oferecer uma justificativa narrativa para essa exibição, afastando as ansiedades geradas pelo risco de feminização desses corpos. A introdução de personagens femininas como heroínas de ação, muito em resposta a pressões feministas nos anos 1970, coloca outros tipos de desafios, e as convenções que são criadas para essas representações buscam, por sua vez, “compensar a figura da heroína ativa enfatizando sua sexualidade, sua disponibilidade em termos de feminilidade tradicional” (TASKER, 2022, p. 19)<sup>3</sup>.

Diana não escapa dessa convenção, especialmente a partir do segundo ato, quando ela parte para o mundo dos homens. No entanto, isso se dá de maneira diversa do que o modo como o cinema de ação em geral e os filmes de super-heróis em específico buscam lidar com as representações de heroínas ativas, menos pela ênfase na sexualidade (embora ela exista) e mais pela afirmação de valores normativamente associados ao feminino (como amor, paz, compaixão, empatia).

Segundo Brown (2017), a principal diferença observada entre os super-heróis e as super-heroínas está no nível de fetichização erótica a que se espera que estas se conformem — embora os corpos masculinos sejam exibidos como espetáculo, “os filmes trabalham ativamente para reposicionar seu apelo erótico de modo a evitar feminizá-los. Em termos binários de gênero, os homens permanecem sujeitos enquanto as mulheres são posicionadas como objetos” (BROWN, 2017, pos. 1092)<sup>4</sup>. Isso ocorre, segundo Brown

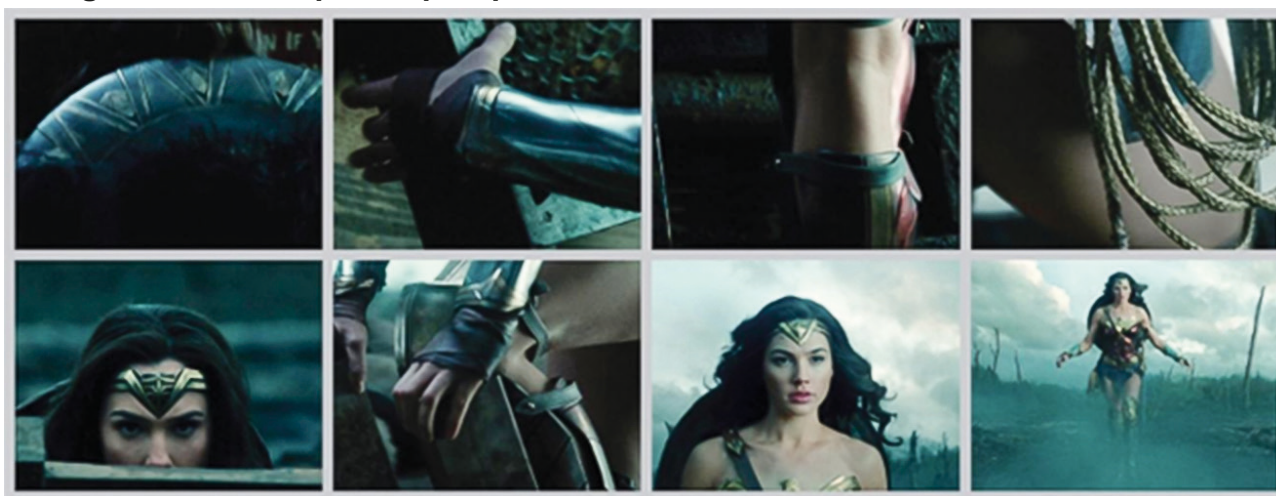
**3.** No original: “to compensate for the figure of the active heroine by emphasizing her sexuality, her availability within traditional feminine terms”.

**4.** No original: “the films actively work to reposition their erotic appeal in order to avoid feminizing them. In gender binary terms, the men remain subjects while the women are positioned as objects”.

(2017), por meio da ênfase na beleza das atrizes em vez de em seu talento, e por sua hipersexualização como forma de afastar os riscos de masculinização, replicando a iconografia visual das super-heroínas nas histórias em quadrinhos, em que “seus rostos são sempre belos, seus cabelos longos e esvoaçantes, os trajes muito justos e sumários são desenhados para mostrar seus seios fartos, pernas longas e bumbuns firmes” (BROWN, 2017, posição 1109)<sup>5</sup>. Além disso, Brown (2017) aponta que as super-heroínas são caracterizadas como menos poderosas que seus pares homens ou apresentam poderes associados a qualidades normativamente ligadas ao “feminino”, como seu poder de sedução.

O que se observa em *Mulher-Maravilha* é que permanece a ênfase na beleza da atriz escolhida para o papel (Gal Gadot foi modelo e Miss Israel antes de ser atriz) e da personagem (a câmera busca com frequência captar a beleza de seu rosto, emoldurado por cabelos longos que são jogados para um lado e para o outro). Narrativamente, depois que Diana chega ao mundo dos homens, sua aparência e beleza passam a ser o primeiro traço observado e ressaltado verbalmente nas primeiras interações com novos personagens —, e seu traje de Mulher-Maravilha, embora não particularmente decotado, ainda ressalta suas formas e deixa pernas, colo e braços totalmente à mostra. Por outro lado, ela é, sem dúvida, a personagem mais poderosa em cena, marcada muito mais como sujeito do que como objeto, e não usa de sua sexualidade como artifício em nenhum momento. Em relação ao modo como a câmera filma seu corpo, há apenas uma sequência de escopofilia e objetificação explícitas (o prólogo, em que a câmera ocupa uma posição voyeurística). Além disso, ela é representada em quase toda a extensão do filme como aquela que toma as decisões que movem a narrativa, uma figura numa paisagem, um corpo que age e cujo espetáculo está mais na ação do que na fetichização que ocorre quando a narrativa é suspensa para que a câmera enquadre fragmentos do corpo. A sequência em que Diana de fato se transforma na Mulher-Maravilha, quando aparece pela primeira vez em seu traje, é um exemplo do modo como a construção do prazer visual é complexa em *Mulher-Maravilha*, desafiando não só os códigos de representação de gênero no cinema hollywoodiano dominante como também as convenções do cinema de ação e de super-heróis.

**Figura 2 - Diana aparece pela primeira vez caracterizada como Mulher-Maravilha**



**Fonte:** Wonder Woman (2017)/Imagens captadas pela autora em dispositivo eletrônico.

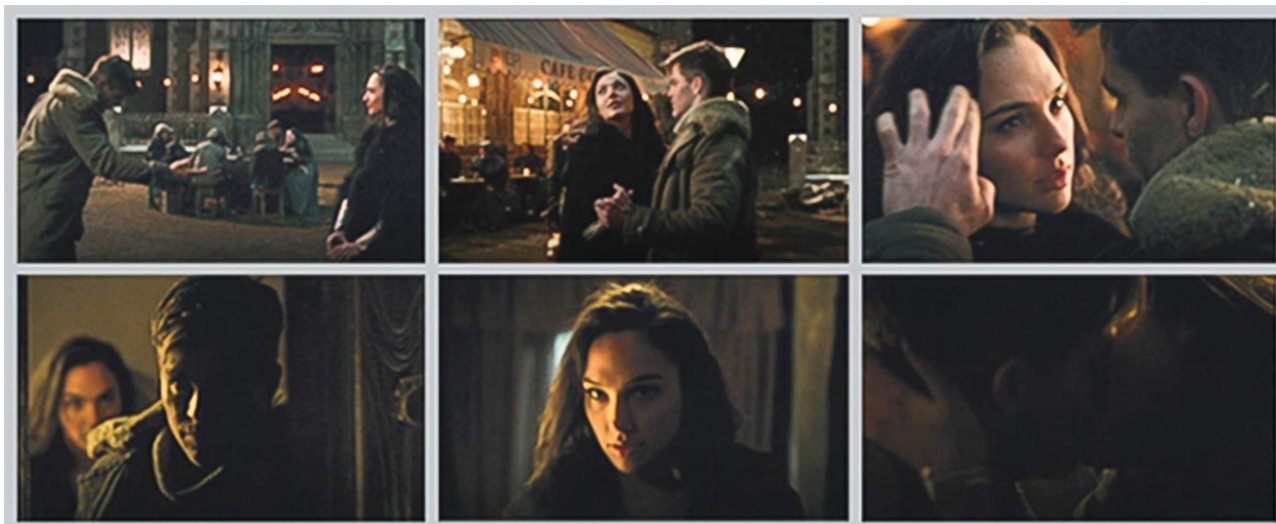
**5.** No original: “Their faces are always beautiful, their hair long and flowing, and the too-tight or too-skimpy costumes are designed to show off their large breasts, long legs, and firm buttocks”.

Localizada aproximadamente no meio do filme, a sequência (WONDER WOMAN, 2018b) se passa no *front* aliado, na Bélgica, quando Diana decide se desviar do plano de Steve para ajudar os habitantes de uma vila invadida pelos alemães do outro lado da Terra de Ninguém (espaço entre os *fronts* aliado e alemão). Na trincheira, Diana discute com Steve, que argumenta que não é possível intervir, porque ninguém consegue cruzar a Terra de Ninguém há mais de um ano, que essa não é a missão deles, mas ela responde que é isso que vai fazer, a câmera em *close-up* enquanto solta os cabelos e revela a tiara de Mulher-Maravilha. Nesse momento, o corpo de Diana é desmembrado de modo que remete à construção hegemônica do prazer visual descrita por Mulvey (1983): a câmera enquadra primeiro suas costas, o casaco que veste cai e revela o escudo; depois a mão na escada que leva à Terra de Ninguém, usando o bracelete tradicional da heroína; então uma perna calçando botas vermelhas de cano alto, subindo um degrau; o laço da verdade pendurado à saia curta, a coxa oculta na penumbra; o rosto que começa a surgir de frente no topo da escada; uma mão no topo da escada; as duas mãos no topo da escada; um giro em torno dos joelhos; o rosto que se eleva da escada, cabelos esvoaçantes, expressão determinada no olhar; e finalmente Diana de corpo inteiro, com o traje de Mulher-Maravilha pela primeira vez, braços semiabertos, escudo às costas, caminhando em meio a explosões, desviando projéteis com seus braceletes e escudo.

Embora a sequência pareça reproduzir o modo como a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano clássico enquadra os corpos femininos, é preciso notar que a fragmentação do corpo atua mais de modo a prolongar o suspense da revelação de Diana como Mulher-Maravilha. Além disso, os *close-ups* não enquadram propriamente partes do corpo da heroína, mas sim os acessórios que a acompanham desde os quadrinhos, e enfatizam os movimentos que corporificam sua resolução de proteger inocentes, encaminhando-a para sua transformação em Mulher-Maravilha. A parte do corpo de fato colocada em primeiro plano é seu rosto, quando ela surge no topo da escada, a parte do corpo que iconograficamente representa a subjetividade; e, quando ela surge por inteiro no campo de batalha, a câmera não a filma de costas, mostrando sua bunda, nem percorre seu corpo em um movimento vertical que reproduza um olhar de desejo — a câmera permanece fixa, enquanto a heroína avança em sua direção, a expressão máxima de uma figura superpoderosa numa paisagem.

Este é o momento em que o filme mais se aproxima do que Iris Brey (2020) nomeia de um “olhar feminino”: um olhar que desestabiliza a estrutura dominante do prazer visual, que dá subjetividade à personagem feminina e permite que espectadores compartilhem de sua experiência, interrogando o olhar dominador que caracteriza nossos modelos de representação. É nesse sentido que a construção do prazer visual em *Mulher-Maravilha* articula majoritariamente uma subjetividade (feminina) que não só não costuma ser centrada pelo cinema de super-heróis, como também não é organizada por uma assimetria de poder entre os gêneros, o que permite que seja portadora de um olhar distinto, empático e curioso em vez de objetificador e dominador, uma subjetividade que se pode dizer feminista. No entanto, é necessário interrogar a especificidade dos valores feministas corporificados por essa subjetividade, cuja potencialidade de subversão é circunscrita por outros dispositivos estéticos e narrativos, que encenam uma subjetividade ao mesmo tempo contra-hegemônica no contexto mais amplo de um cinema (e de uma cultura em geral) androcêntrico, mas hegemônica em relação a outras feminilidades.



**Figura 3 - Cena de amor entre Diana e Steve**

**Fonte:** Wonder Woman (2017)/imagens captadas pela autora

Um desses dispositivos, que também configura uma estratégia que busca afirmar a feminilidade de Diana para amenizar sua posição ativa, é a afirmação de sua heterossexualidade. No cinema de ação e no cinema de super-heróis, o romance heterossexual tem a função de afastar o risco de feminização do herói oferecido como espetáculo visual, como coloca Tasker (2002), e de completar a fantasia masculina de empoderamento oferecida pelos super-heróis, como pontua Brown (2017). Essa função permanece também em relação à heroína mulher, embora com o objetivo de afirmar sua feminilidade e compensar o fato de que ela ocupa a posição ativa. Assim, embora tenha vivido toda a vida somente entre mulheres, não há nenhuma sinalização clara de que Diana já teve um relacionamento com outra mulher e, em pouco tempo, a curiosidade que Diana sente pelo primeiro homem que conhece se transforma em amor, afirmando a heterossexualidade de uma personagem que já teve sua bissexualidade confirmada por um dos artistas que escreveram seus quadrinhos (MCMILLAN, 2016). Até há uma cena que sugere a possibilidade de relações entre mulheres em Temiscira, mas, ao mesmo tempo, estabelece a tensão sexual entre Diana e Steve (YOU YOU DON'T SLEEP WITH WOMEN, 2020). No barco, depois de partirem de Temiscira rumo a Londres, eles travam um diálogo em que a heroína demonstra que tem conhecimento sobre os prazeres da carne, mesmo não tendo conhecido um homem antes, e conclui que, segundo os doze volumes de *Tratado sobre os prazeres do corpo*, de Clio, que ela lera, “homens são essenciais para a procriação, mas, quando se trata de prazer, são desnecessários” (MULHER-MARAVILHA, 2017, 42 min).

Embora a sequência demonstre que Diana vem de um contexto em que a heterossexualidade não é a norma, não só não há nenhuma menção de que ela tenha tido experiências com outras mulheres como a referência a um livro parece sugerir que esse conhecimento é mais teórico do que prático (o que tornaria Diana virgem). Desse ponto em diante, Diana e Steve vão pouco a pouco desenvolvendo uma ligação que culmina de modo que segue as convenções dominantes dos romances heterossexuais hollywoodianos, com o homem tomando a iniciativa, durante a celebração na vila belga que Diana libertou. Enquanto os outros festejam numa taverna, Steve e Diana conversam do lado de fora, até

que ele a convida para dançar. Colados um ao outro, sob a neve que começa a cair, eles falam sobre o que as pessoas fazem quando não há guerra. Enquadrada em *close-up*, ela olha intensamente para ele, enquanto continuam dançando, e a câmera corta para um plano aberto do casal sob a neve, distante dos outros que se reúnem ao redor do bar. O plano subsequente é de uma porta se abrindo e Steve surgindo, conduzindo Diana pela mão. Eles entram em um quarto, ele ensaia sair, mas ela responde com o olhar para que ele fique. Steve fecha a porta e eles se beijam na penumbra. Um plano aberto mostra o hotel pelo lado de fora, uma única janela iluminada (STEVE & DIANA LOVE SCENE, 2017).

Construída de modo bastante convencional e heteronormativo, com a iniciativa partindo de Steve, a cena opta por posicionar a personagem como um sujeito sexual passivo, sugerindo que, apesar do clichê narrativo que busca compensar a heroína ativa enfatizando sua sexualidade, o cinema hollywoodiano de *blockbusters*, que se dirige a um público massivo e de todas as idades, ainda hesita em representar a autonomia sexual feminina.

Adicionalmente, apesar de não ter um final feliz — Steve se sacrifica para evitar que uma arma de gás alemã mate milhares de pessoas —, o romance entre Diana e Steve repete a economia da narrativa clássica hollywoodiana em que a lésbica se configura como aparição destinada ao apagamento, e “qualquer alusão a uma sexualidade desviante precisa ser dissolvida e a personagem punida ou convertida para que não haja dúvida sobre sua orientação sexual” (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 286). Desse modo, essa construção se constitui como dispositivo que circunscreve a potencialidade da subjetividade feminista articulada pela construção do prazer visual no filme ao afirmar uma sexualidade extremamente normativa.

### **Jornada de empoderamento: heroísmo feminino e branquitude**

A afirmação de uma feminilidade tradicional para compensar a figura de Diana como heroína ativa se expressa também em seu arco de desenvolvimento, isto é, sua jornada de empoderamento, tema central do cinema de ação, segundo Tasker (2015), e do cinema de super-heróis, de acordo com Brown (2017). Tasker (2015) aponta que o cinema de ação encena não simplesmente fantasias de empoderamento, mas fantasias do processo de tornar-se poderoso, um estado de transição em que as possibilidades do corpo estão no processo de serem reveladas. Já para Brown (2017), o ainda jovem cinema de super-heróis tem se configurado sobretudo como “fantasia muito rudimentar de empoderamento masculino” (BROWN, 2017, posição 795)<sup>6</sup>.

Se Brown (2017) aponta que a masculinidade tem sido a norma estruturante do cinema de super-heróis, em que a transformação física que corporifica o empoderamento do herói e sua passagem de ordinário para extraordinário é uma apresentação ritualizada da obtenção de uma “masculinidade hegemônica”<sup>7</sup>, pode-se dizer que *Mulher-Maravilha* encena uma feminilidade hegemônica, mas de modo bastante distinto dos filmes de super-heróis homens, e com efeitos também distintos. É uma feminilidade posicionada como

<sup>6</sup>. No original: “very rudimentary fantasy of masculine empowerment”.

<sup>7</sup>. Brown (2017) define a “masculinidade hegemônica”, da qual os super-heróis do cinema são exemplos, como um ideal padronizado de masculinidade que se distingue das masculinidades subordinadas e que não deve ser entendida como “normal”, pois só pode ser encenado por uma minoria, mas é certamente normativo e legítima a hierarquia nas relações de gênero.

contra-hegemônica no contexto mais amplo de um cinema (e de uma cultura em geral) androcêntrico, que subverte representações marcadas por uma hierarquia de gênero normativa que legitima a subordinação das mulheres, mas que é hegemônica em relação a outras feminilidades. Parafraseando Brown, é ainda uma feminilidade que corporifica “o modo atual mais honrado” (BROWN, 2017, posição 882)<sup>8</sup> de ser mulher, com base em oposições binárias entre masculino e feminino e centrando a branquitude e a heterossexualidade.

Ao mesmo tempo, *Mulher-Maravilha*, desde o início, se afasta da fórmula melodramática do cinema de super-heróis. Segundo Brown (2017), essa fórmula se apoia no sofrimento e na superação de tragédias pessoais que dão uma motivação aos heróis e também indicam sua habilidade de superar dores emocionais e físicas, demonstrando sua masculinidade superior. Embora o filme modifique a história de origem da Mulher-Maravilha, apresentada em 1941 nos quadrinhos — esculpida em barro pela rainha das amazonas Hipólita e trazida à vida por Afrodite —, e incorpore uma revisão recente dessa origem — que torna Diana filha de Hipólita com o deus Zeus —, no início, ela acredita ter nascido como expressão máxima do amor de sua mãe, e só descobre que tem um pai no terceiro ato, quando é confrontada por seu meio-irmão Ares. Isso faz com que as motivações para o heroísmo de Diana nasçam, assim como nos quadrinhos, do amor, da abundância e dos ideais de harmonia, interdependência e paz expressos pela sociedade das amazonas.

Quando a heroína decide partir para enfrentar Ares e pôr fim à Primeira Guerra, ela o faz por seu senso de dever e amor para com a humanidade, não motivada por qualquer trauma, como a destruição de seu lar (Superman) ou o assassinato de familiares (Batman, Homem-Aranha). No entanto, a revisão da história de origem ainda colabora para compensar a figura de Diana como heroína ativa, uma vez que dá uma explicação para seus poderes extraordinários que não passa por seu gênero e treinamento, mas provém de sua filiação paterna divina e exotizada, afirmando sua excepcionalidade e caracterizando sua posição em grande medida como inatingível para mulheres comuns.

A origem amorosa e idealista do heroísmo de Diana é uma das expressões de uma construção que caracteriza Temiscira em oposição ao mundo real de forma binária e generificada, como uma espécie de espaço excepcional e utópico de desafio às normas de gênero, onde a ausência de hierarquias de gênero permite que vigore outro tipo de sociabilidade, muito apoiada em valores tradicionalmente associados ao feminino. É um espaço apresentado como centrado no coletivo, na interdependência, na harmonia, não no indivíduo e na competição, onde não há discursos que coloquem limites para o que as mulheres podem ser e fazer. Um espaço que sugere, inclusive, desafios à heteronormatividade articulada pelo cinema hollywoodiano dominante (que, como vimos, será reafirmada mais tarde no filme, por meio do romance entre Diana e Steve), pois insinua ao menos um relacionamento lésbico, entre Antíope e outra amazona (Menalipe, que corre desesperada ao encontro da general quando ela é atingida durante a batalha com os alemães), embora a presença lésbica seja construída mais como subtexto do que de forma explícita, em um jogo de “in/visibilidade” (BRANDÃO; SOUSA, 2019).

**8.** A citação original se refere ao “modo atual mais honrado de ser homem” (“the currently most honored way of being a man”).

Essa oposição binária e generificada entre o espaço utópico “feminino” e perfeito de Temiscira e o mundo “real” imperfeito dos homens se apoia nos valores caros a cada lugar (amor e paz vs. guerra e pragmatismo frio) e nas cores (cores saturadas, muita luz em Temiscira; tons cinzentos e pouca luz no mundo dos homens). Até as formas da arquitetura são construídas a partir dessa oposição: orgânicas, fluidas, em harmonia com os elementos naturais em Temiscira, evocando intencionalmente uma associação convencional entre feminilidade e natureza, segundo a *designer* de produção do filme (GIARDINA, 2017); linhas retas, espaços fechados, escuros, desordenados e caóticos no mundo dos homens. Embora essa construção de Temiscira pareça afirmar valores feministas, o fato de que não há uma tentativa de demonstrar que os valores das amazonas não são intrinsecamente femininos — pois o gênero não é uma essência, mas uma construção discursiva — afirma um dualismo que contribui para a naturalização do cultivo de corpos em sexos que existem em uma relação binária uns com os outros (BUTLER, 2018), e faz parte da estratégia para compensar a figura de Diana como heroína ativa, enfatizando suas características “femininas” pela associação com esse espaço utópico feminizado.

Mas esse dualismo se expressa no arco de desenvolvimento de Diana, sua jornada de empoderamento, sobretudo quando a narrativa deixa Temiscira e a heroína passa a ser enquadrada de modo que reforça sua excepcionalidade como portadora de valores “femininos” no mundo dos homens. Embora Diana permaneça a portadora do olhar — um olhar de curiosidade e empatia, não dominador —, o que em si já complexifica a construção do prazer visual em termos hegemônicos, boa parte dos desafios às normas de gênero também ficam para trás, e ela passa o segundo e o terceiro atos do filme virtualmente isolada de outras mulheres. Há apenas breves interações com Etta Candy (que nos quadrinhos é a melhor amiga da Mulher-Maravilha e no filme se converte em secretária de Steve, interpretada por Lucy Davis) quando Diana chega a Londres, e depois o grupo com o qual Diana parte para a guerra é formado apenas por homens, todos personagens novos, inexistentes nos gibis, criados para o filme, com exceção de Steve.

Além de centrar a masculinidade, esse isolamento enfatiza a excepcionalidade de Diana enquanto portadora de superpoderes em um corpo de mulher, como se um poder corporificado dessa maneira só fosse possível no mundo de fantasia de Temiscira, invisibilizando tanto o histórico de personagens femininas que sempre cercaram a heroína em suas histórias originais quanto a atuação de mulheres durante a Primeira Guerra. Esse isolamento também apaga as origens da super-heroína e sua relação com o feminismo da chamada “primeira onda”, movimento que continuou ativo durante o conflito e participou dos esforços de guerra da Inglaterra, onde a personagem chega ao deixar Temiscira.

A oposição binária entre os valores “femininos” de Temiscira e os valores “masculinos” do mundo dos homens se expressa também na própria estrutura da jornada de empoderamento de Diana, que se afasta da fantasia mais típica de empoderamento masculino dos filmes de super-heróis homens. Nesses filmes, segundo Brown (2017), o processo de empoderamento é muito mais físico, embora também envolva algum nível de transformação interna, partindo de um trauma e se expressando pela transformação do corpo por meio de músculos (ou trajes que simulam músculos) que expressam força, colocados à prova em testes cada vez mais dolorosos. A jornada de Diana, por sua vez, se aproxima mais do que Tasker (2002) caracteriza como o rito de passagem típico das ficções centradas em mulheres e repetido por diversos filmes protagonizados por heroínas



de ação, em que o processo de transformação é interno e centrado no autoconhecimento, na passagem de um estado de ignorância sobre si e sobre o mundo para um estado de conhecimento e, em algum nível, de força. Com frequência, essa transformação se expressa em mudanças na aparência da heroína (perda de peso, novas roupas e penteados etc.), adaptando a transformação física que sinaliza a mudança de *status* do herói musculoso.

Em termos de aparência, a transformação de Diana (que está no centro emocional e narrativo do filme, como nos filmes de super-heróis homens descritos por Brown [2017]), se apoia somente na troca de figurino, que simboliza a aquisição do *status* de super-heroína por Diana. Ela troca o traje semelhante ao usado por todas as amazonas, em tons de marrom, pelo traje típico da heroína — em vermelho, azul e dourado, acompanhado do laço da verdade, da espada, do escudo e da tiara —, revelado por completo somente no meio do filme, na sequência espetacular da Terra de Ninguém, já descrita. Não há uma ênfase na transformação corporal e no desenvolvimento de músculos, como ocorre com os heróis homens, mas Gal Gadot aparece desde o início com uma aparência mais forte do que sua constituição normal, mais próxima à de uma modelo.

Assim, Diana não tem que superar provas físicas cada vez mais dolorosas, como ocorre com os super-heróis homens, de acordo com Brown (2017), até o momento final em que emergem das cinzas para eliminar seus inimigos, depois de toda dor e sofrimento físico e emocional. O que a heroína precisa é aprender a equilibrar o idealismo, a ingenuidade e a crença na bondade inerente à humanidade — herança de sua vida protegida na utopia feminina de Temiscira — com um realismo, um pragmatismo, o conhecimento de que o mundo e a humanidade são complexos e cheios de tons de cinza, um aprendizado que sua jornada no mundo dos homens a ensinará, o que sugere também que outro tipo de sociabilidade, mais idealista, só é possível no espaço fantástico da ilha das amazonas.

Nesse sentido, o heroísmo de Diana nasce de um lugar de amor, mas também expressa sua ingenuidade, sua crença ferrenha nas histórias que lhe foram contadas sobre o papel das amazonas. Depois que Steve naufraga em Temiscira com seu avião e as amazonas tomam conhecimento da guerra que está acontecendo no mundo dos homens, Diana decide partir com ele por ter sempre ouvido da mãe histórias sobre as origens das amazonas, criadas por Zeus para libertar a humanidade da influência de Ares. Por tomar essas histórias como pura verdade, Diana crê que é o destino das amazonas derrotar Ares definitivamente e proteger a humanidade, e por isso decide partir, contrariando as ordens da mãe, a rainha, que ressalta a ignorância de Diana ao lhe dizer que ainda há muitas coisas que ela não compreende.

Ao mesmo tempo, o contexto dessa decisão e da partida aproxima a trajetória de Diana dos filmes sobre a guerra do Vietnã, que, segundo Tasker, têm como característica chave um tipo de rito de passagem da ignorância ao conhecimento semelhante ao das ficções de mulheres, mas são “uma narrativa em que o herói (branco) ‘se encontra’ no espaço outro do Vietnã” (TASKER, 2002, p. 137)<sup>9</sup>. Na visão da autora, são narrativas que se apoiam numa tradição de ficções imperialistas (no cinema e na literatura) em que a Ásia e a África são apresentadas como espaços exóticos para aventuras. Diana repete esse motivo imperialista ao contrário, deixando o espaço “exótico” de Temiscira para se aventurar e se encontrar no espaço que nos é familiar, do mundo ocidental. Ela é uma outra, representada como estrangeira tanto na escolha de uma atriz não americana

9. No original: “a narrative in which the (white) hero ‘finds himself’ in the other space of Vietnam”.

quanto pelo sotaque da personagem e sua narrativa de “peixe fora d’água”, que vem se aventurar no “nosso” mundo. Apesar da aparente subversão desse clichê, não se altera um elemento fundamental dessa construção narrativa, que afirma a excepcionalidade de Diana e é expressão de um dos motivos narrativos associados à construção das representações de branquitude. Esse motivo narrativo, que se configura como outro dispositivo que circunscreve a potencialidade da subjetividade feminista articulada pela construção do prazer visual no filme, consiste na iniciativa (imperialista) das pessoas brancas para sair e organizar a si mesmas, aos outros e ao mundo, elemento central tanto em aventuras seriadas dos primórdios do cinema, como os filmes de Tarzan, quanto nos faroestes.

Dyer aponta que a especificidade das representações visuais da branquitude reside em “posições narrativas estruturais, clichês retóricos e hábitos de percepção” (DYER, 1997, p. 12)<sup>10</sup>, não em estereótipos, pois um dos privilégios de ser branco em uma cultura hegemonicamente branca é não ser estereotipado em relação a sua branquitude. De acordo com o autor, a branquitude em geral coloniza as definições estereotipadas de todas as categorias sociais, com exceção da raça, de modo que ser normal — e mesmo normalmente desviante — significa ser branco, e as pessoas brancas são representadas como indivíduos diversos, complexos e dinâmicos. Para Dyer (1997), essas representações têm como ponto central a noção de corporificação — a branquitude como algo que está no corpo, mas não é do corpo —, constituída por três elementos principais, que fornecem as bases intelectuais para se pensar o corpo branco e as formas e estruturas que marcam o registro cultural da branquitude: o cristianismo, com seu pensamento dualista e sua ideia de encarnação (de estar no corpo sem pertencer a ele); conceitos de “raça” que emergem no século XVIII, que reduzem pessoas não brancas a seus corpos e, portanto, à sua raça, enquanto as pessoas brancas são algo diferente, realizado no corpóreo ou no racial, mas não reduzível a ele, noção que estabelece a relação especial das pessoas brancas com a raça; e a iniciativa como qualidade desse “algo mais” corporificado da branquitude, o “espírito” branco que em determinado momento estabeleceu uma relação dinâmica com o mundo físico — a capacidade de organizar a carne branca e, assim, a carne não branca e outras instâncias materiais, que melhor se expressou no imperialismo.

É esse “espírito” e sua iniciativa que Diana corporifica com seu heroísmo, encenado por meio de um rito de passagem que combina duas tipologias distintas — a jornada em meio ao exótico dos filmes sobre a guerra do Vietnã e a transformação interna das ficções sobre mulheres. Esta é uma posição narrativa que pode não nos parecer racializada como clichê de aventuras, pois, como lembra Dyer (1997), a branquitude foi tornada transparente por sua invisibilidade e ubiquidade em uma cultura branca, o que sustenta a crença de que pessoas brancas são apenas pessoas.

Conseqüentemente, as qualidades que caracterizam os heróis e heroínas de ação devem ser lidas como qualidades do “espírito” branco, cuja iniciativa, segundo Dyer (1997), está associada às noções de força de vontade, visão ampla e liderança, qualidades expressas por Diana e por sua decisão de deixar Temiscira para livrar a humanidade de Ares e da guerra. Essas qualidades, para o autor, sustentam representações das pessoas brancas como mestres do espaço e do tempo e líderes do progresso da humanidade e, ao mesmo tempo, encenam a posição da branquitude como distante e separada do mundo, permitindo que a branquitude seja representada (e apreendida) como uma posição de abstração, distanciamento, separação,

**10.** No original: “narrative structural positions, rhetorical tropes and habits of perception”.

objetividade — um sujeito sem propriedades, universal, neutro. Sendo essa posição o que, segundo Dyer (1997), permite caracterizar o ponto de vista de um texto como branco, pode-se ler *Mulher-Maravilha* como um filme branco também na medida em que reproduz o modo como o cinema hollywoodiano dominante simula um sujeito-do-olhar transcendente, para utilizar os termos de Xavier (2004), que vê mais e melhor e não encoraja perguntas sobre o próprio olhar mediador, embora generifique essa posição de modo que se distingue da construção hegemônica do prazer visual.

Adicionalmente, vale apontar que, como lembra Dyer (1997), existem gradações de branquitude e, embora estrangeira (em relação ao mundo europeu e estadunidense), Diana permanece branca, inclusive pelo elemento extratextual da escolha da atriz, pois, segundo o autor, os judeus representam o caso limítrofe da branquitude, uma posição de instabilidade em que aqueles mais aptos a serem comumente considerados brancos dentro das gradações da branquitude são os asquenazes, judeus provenientes da Europa central e oriental, justamente as origens da atriz Gal Gadot (GAL GADOT, 2010). Nesse sentido, *Mulher-Maravilha* coloca um corpo de mulher na posição narrativa da iniciativa branca, em torno da qual os olhares do filme são organizados, e atualiza a fórmula narrativa e a iconografia que os filmes de super-heróis vêm encenando repetidamente enquanto “fantasias de homens brancos moralmente justos e heroicos, portadores de poderes e determinação incríveis, que superam dificuldades traumáticas para salvar inúmeras vidas inocentes do ataque de vilões determinados a destruir os Estados Unidos” (BROWN, 2017, pos 136)<sup>11</sup>.

A trajetória de Diana apresenta também outro elemento que contribui para centrar sua branquitude: uma relação ambivalente com autoridades e a lei, a que heróis e heroínas estão ligados em alguma medida, mas que precisam transgredir para assegurar algum nível de justiça. Para Brown (2017), essa é uma estratégia narrativa que contribui para posicionar a masculinidade branca dos super-heróis como marginal, de modo a disfarçar seu status cultural dominante e permitir que alcancem *status* de minoria, tirando o foco de grupos marginalizados de fato. No caso de Diana, essa articulação é complexa, mas acaba tendo o mesmo efeito: ela é posicionada como estrangeira (e uma estrangeira de uma nação “feminina”), mas também fortemente racializada como branca. No entanto, sua feminilidade branca é posicionada como marginal na medida em que Diana, sempre com o objetivo de obter justiça, transgride a autoridade de guerra britânica, a quem está ligada por meio de Steve, e age de forma independente até mesmo em relação ao pequeno grupo formado por ele, à revelia de ordens superiores para dar cabo à missão de impedir que alemães utilizem um gás mortal.

A branquitude de Diana continua a ser afirmada (ao mesmo tempo que sua ingenuidade e idealismo continuam a ser postos à prova) quando Steve reúne a equipe formada, nas palavras de Diana, por um mentiroso, um assassino e um contrabandista (Sameer, um golpista paquistanês; Charlie, um atirador escocês com traumas e problemas com álcool; e Chefe, um contrabandista indígena estadunidense). A esse comentário, Steve responde que ele próprio também poderia ser considerado mentiroso, assassino e contrabandista, pois é um espião que se disfarçou e fingiu ser um oficial alemão, atirou nos alemães que invadiram Temiscira e contrabandeou um caderno roubado com segredos

**11.** No original: “fantasies of morally just, heroic white men, gifted with incredible powers and personal resolve, who overcome traumatic hardships in order to save countless innocent lives from attack by villains bent on destroying America”.



sobre o desenvolvimento de uma arma. Depois de já ter apresentado alguns aspectos da vida no mundo dos homens durante a viagem de barco e de ter guiado Diana em Londres, ajudando-a a conhecer um pouco mais desse mundo, ele reafirma mais uma vez esse papel de guia da jornada de empoderamento e da transformação de Diana, que a auxilia na passagem da ignorância sobre si e sobre o mundo para um estado de conhecimento e força, buscando demonstrar a ela que a humanidade é complexa e que as pessoas não são nunca totalmente boas nem totalmente más.

É em benefício dessa transformação que o filme, enquanto discurso branco, parece reduzir os três personagens racializados que integram a equipe formada por Steve — personagens novos, que não existiam nos quadrinhos, criados para o filme — a uma “função do sujeito branco, não permitindo a ela/ele espaço ou autonomia, não autorizando nem o reconhecimento de similaridades nem a aceitação da diferença, exceto como um meio para se conhecer o eu branco” (DYER, 1997, p. 13)<sup>12</sup>. Embora sejam um pequeno respiro de diversidade depois que Diana deixa Temiscira e entra no mundo dos homens quase completamente brancos (há apenas poucos figurantes caracterizados como sikhs em Londres, e nenhum soldado não branco nas trincheiras), os três personagens são posicionados, tanto por sua apresentação racializada quanto por sua ambiguidade moral, em oposição ao homem e à mulher branca moralmente justos e heroicos, e parecem servir sobretudo para marcar a branquitude de Diana e Steve, ensinar a ela a lição de que a humanidade é complexa e auxiliá-la a completar sua jornada.

**Figura 4 - Sameer, Steve, Diana, Chefe e Charlie**



**Fonte:** Frame de Wonder Woman (2017) captado pela autora.

**12.** No original: “a function of the white subject, not allowing her/him space or autonomy, permitting neither the recognition of similarities nor the acceptance of differences except as a means for knowing the white self”.



É verdade que o filme apresenta, ainda que superficialmente, as motivações dos três personagens — Sameer usa suas habilidades de atuação para dar golpes, porque queria ser ator, mas tem a cor de pele errada; Charlie é violento e bebe por conta de traumas de guerra; Chefe contrabandeia produtos para os dois lados da guerra depois de seu povo ter sido dizimado nos Estados Unidos pelo povo de Steve —, e que há algum reconhecimento entre Diana e o Chefe, em uma cena em que ele a cumprimenta em sua própria língua, e ela compreende. No entanto, não são as habilidades únicas e individuais desses personagens que têm alguma função narrativa relevante, mas sim traços associados de forma estereotipada a sua racialidade: Sameer encena o papel do oriental subalterno ao se fingir de motorista (e um motorista incompetente) de Steve para que ele entre em uma festa dos alemães; Charlie não consegue atirar, mas anima a comemoração de uma vitória com canções típicas escocesas; Chefe usa sinais de fumaça para mostrar a Diana e Steve onde está o general alemão Ludendorff, um dos vilões da história. Assim, Diana e Steve permanecem como indivíduos diversos, complexos e dinâmicos, cujas conquistas e erros se devem unicamente a sua individualidade, enquanto Sameer, Charlie e Chefe são reduzidos a seu grupo e agem durante o filme como parte dele — demonstrando o modo como a branquitude, enquanto produto da iniciativa e do imperialismo, se baseia “na diferença, interação e dominação racial” (DYER, 1997, p. 13)<sup>13</sup>, mesmo em textos que não têm a diferença racial como tema explícito.

Da mesma forma, a caracterização dos vilões é mais um elemento que nega aos personagens não brancos a variedade da experiência humana e demonstra que a branquitude coloniza os estereótipos de todas as categorias sociais, exceto a raça, construindo outros monstruosos dentro da própria branquitude, brancos maus que falham em performar a branquitude corretamente. Afinal, “como a maior parte do cinema é um cinema branco, a maioria das ‘boas’ mulheres e ‘bons’ homens são construções da branquitude, da mesma forma que as mulheres ‘más’ e homens ‘maus’” (FOSTER, 2003, p. 93)<sup>14</sup>. É assim que funciona a construção dos dois vilões secundários do filme, o general alemão Ludendorff e a cientista dra. Isabel Maru, que está desenvolvendo um gás mortífero a pedido dele. Embora brancos, eles não performam a branquitude corretamente por sua monstruosidade (no comportamento e nos corpos), que está além de qualquer possibilidade de pacificação, para a qual não é apresentada qualquer motivação, e que se volta até contra seu próprio grupo: ambos se comportam de forma sádica com as cobaias em que Maru testa seu gás; Maru não se conforma a uma feminilidade branca desejável por ter o rosto desfigurado e parcialmente coberto por uma máscara; o corpo de Ludendorff se torna monstruoso e fora de controle quando ele faz uso de um gás desenvolvido por Maru, que lhe dá mais força e resistência; e a impossibilidade de qualquer redenção é afirmada quando ele mata outros generais alemães por se oporem a seu plano de usar a arma para ganhar a guerra.

**13.** No original: “on racial difference, interaction and domination”.

**14.** No original: “Since most cinema is essentially white cinema, most ‘good’ women and ‘good’ men are constructions of whiteness, as are ‘bad’ women and ‘bad’ men”.

**Figura 5 - Os vilões, general Erich Ludendorff e dra. Isabel Maru**

**Fonte:** Wonder Woman (2017)/Imagens captadas pela autora em dispositivo eletrônico

Assim, o que se observa é uma versão da estratégia descrita por Brown (2017) de posicionar os super-heróis brancos em contraste com representações mais estereotipadas de vilões brancos — em geral homens mais velhos e ricos —, como forma de disfarçar a branquitude e a masculinidade hegemônicas dos heróis e de apresentá-los como campeões dos oprimidos em vez de agentes de hegemonia. É exatamente esta a operação realizada em *Mulher-Maravilha* por meio da caracterização de Ludendorff e Maru. Ironicamente, o verdadeiro vilão do filme, Ares, passa a maior parte do tempo escondido sob uma máscara de masculinidade branca “boa”, como o pacifista e membro do conselho de guerra britânico Sir Patrick Morgan, e é essa encarnação de uma “civilidade” branca associada à identidade britânica que torna a revelação de sua verdadeira identidade surpreendente.

### **Uma heroína ambivalente**

Portanto, por um lado, *Mulher-Maravilha*, na maior parte do tempo, oferece uma posição de sujeito-do-olhar bastante distinta da posição dominante no cinema hollywoodiano dominante — uma posição que pode ser lida como feminista por estar ancorada num corpo feminino, que permite às espectadoras e aos espectadores se identificarem e vivenciarem a experiência de um sujeito feminino poderoso que age, e por se configurar não com um olhar dominador, mas com um olhar curioso e empático. Por outro, o filme também reafirma e reforça discursos binários de gênero e de universalidade da branquitude e da heterossexualidade, associados a noções individualistas de poder e responsabilidade, contribuindo para tornar essas posições hegemônicas transparentes. Trata-se de uma posição em parte contra-hegemônica, pois deslocada do corpo masculino, que camufla discursos já ubiquamente universalizados como posições neutras, estabelecendo parâmetros estreitos de representação e autorrepresentação do gênero.

Talvez esteja nessa contradição a força de atração do filme, por atualizar uma posição de sujeito representada como sem propriedades, transcendente, que Dyer já caracterizava como de “sucesso ao mesmo tempo tão notável quanto catastrófico”<sup>15</sup>, que se configura como uma posição que “muitas pessoas, nem brancas, nem homens,

**15.** No original: “such notable, albeit catastrophic, success”.

nem de classe média, aspiram ocupar” (DYER, 1997, p. 39)<sup>16</sup> — pois não há posição mais poderosa do que ser considerada apenas uma pessoa, apenas humana, e não um indivíduo marcado pelo pertencimento a seu grupo racial ou por sua sexualidade. Essa posição é tornada ainda mais poderosa — e ambígua — porque se abre para um grupo antes excluído, as mulheres, tornando-se, assim, ainda mais capaz de atrair pessoas que não se conformam a identidades hegemônicas.

Nesse sentido, se corpos de mulheres brancas representados como espetáculo no início da conformação do estilo clássico hollywoodiano tiveram o papel de negociar o papel das mulheres em uma cultura de consumo emergente, afirmar uma ideologia de homogeneidade da sociedade estadunidense e facilitar a exportação para o mundo de uma ideia de glamour do capitalismo, como aponta Mulvey (2010; 2015), pode-se encarar o corpo da super-heroína — codificada como não estadunidense, mas ainda assim branca, ocupando uma nova posição que combina espetáculo e ação —, como um modo de atualizar o papel de preservação do status quo (estadunidense, sim, mas do neoliberalismo ocidental de modo mais amplo) diante de novos discursos de gênero, diluindo implicações imperialistas e acrescentando um verniz de diversidade.

No entanto, não se pode desconsiderar, como aponta Tasker (2002), que identidades de gênero são formadas e transformadas pelo consumo de imagens, e imagens que colocam em cheque representações generificadas de poder se configuram como imagens concorrentes no interior das quais definições de identidade podem ser negociadas, ainda que de forma limitada. É nesse sentido que podemos pensar Mulher-Maravilha, enquanto cinema popular, como um espaço que afirma identidades hegemônicas ao mesmo tempo em que “mobiliza identificações e desejos que minam a estabilidade dessas categorias” (TASKER, 2022, p. 166)<sup>17</sup>, configurando-se como um discurso complexo e ambivalente, que oferece uma posição de sujeito-do-olhar que se abre para diferentes leituras e identificações.

## Bibliografia

BANET-WEISER, Sarah. “Keynote Address: Media, Markets, Gender: Economies of Visibility in a Neoliberal Moment” em **The Communication Review**, v.18, n.1, p. 53–70, 2015.

BANET-WEISER, Sarah. **Empowered**: Popular Feminism and Popular Misogyny. Durham e Londres: Duke University Press, 2018. E-book.

BANET-WEISER, Sarah; GILL, Rosalind; ROTTENBERG, Catherine. “Postfeminism, Popular Feminism and Neoliberal Feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in Conversation” em **Feminist Theory**, v.0, n.0, p. 1–22, 2019.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. “A in/visibilidade lésbica no cinema” em HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 279–302.

BREY, Iris. **Le regard féminin**. Paris: Éditions de l’Olivier Les Feux, 2020.

<sup>16</sup>. No original: “many people neither white, male nor middle class, may aspire to take up”.

<sup>17</sup>. No original: “mobilises identifications and desires which undermine the stability of such categories”.

- BROWN, Jeffrey A. The Modern Superhero in **Film and Television: Popular Genre and American Culture**. Nova York: Routledge, 2017. E-book.
- BUTLER, Judith. “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista” em **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n.78, 2018. Disponível em: chaodafeira.com/catalogo/caderno78/. Acesso em: 19/7/2022.
- DYER, Richard. **White**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. **Performing Whiteness: Postmodern Re/Constructions in the Cinema**. Albany: State University of New York Press, 2003.
- GILL, Rosalind. **Gender and the media**. Cambridge: Polity, 2007. E-book.
- BANET-WEISER, Sarah. “Post-Postfeminism?: New Feminist Visibilities in Postfeminist Times” em **Feminist Media Studies**, v.16, n.4, p. 610–630, 2016.
- GAL Gadot. **Empire**, [S.l.], 2010. Disponível em: <bit.ly/3wtjvc>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- GIARDINA, Carolyn. How “Wonder Woman’s” Island Home Was Created. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 11 jun. 2017. Disponível em: <bit.ly/3wBFYzp>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- GILL, Rosalind; ORGAD, Shani. “The Confidence Cult(ure)” em **Australian Feminist Studies**, v.30, n.86, p. 324–344, 2015.
- GLEDHILL, Christine. “Pleasurable Negotiations” em THORNHAM, Sue (Org.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999. p. 166–178.
- HALL, Stuart. “Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall” em SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 353–386.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero” em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.
- MCMILLAN, Graeme. “Wonder Woman” Comic Writer Confirms Hero Is Bisexual. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 29 set. 2016. Disponível em: bit.ly/2V1OlqK. Acesso em: 19 jul. 2022.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo” em XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437–453.
- MULVEY, Laura. “Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History, and Film Studies” em CALLAHAM, Vicki (org.). **Reclaiming the Archive: Feminism and Film History**. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 17–31.
- MULVEY, Laura. “Introduction: 1970s Feminist Film Theory and the Obsolescent Object” em MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman (Orgs.). **Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015. p. 17–26.
- TASKER, Yvonne. **Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.



---

TASKER, Yvonne. **The Hollywood Action and Adventure Film**. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano” em **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 31–57.

### **Obras audiovisuais**

MULHER-MARAVILHA. Direção: Patty Jenkins. Los Angeles: Warner Bros., 2017. Formato digital (141 min). Título original: Wonder Woman.

STEVE & DIANA LOVE SCENE | Wonder Woman [+Subtitles]. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (4 min 30 s.). Publicado pelo canal Flashback FM. Disponível em: [youtu.be/DtDih9cbq8g](https://youtu.be/DtDih9cbq8g). Acesso em: 19 jul. 2022.

WONDER WOMAN (2017) - Typical Example of Your Sex Scene (3/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018a. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: [youtu.be/QnDgw7XXaOU](https://youtu.be/QnDgw7XXaOU). Acesso em: 19 jul. 2022.

WONDER WOMAN (2017) - No Man's Land Scene (6/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018b. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: [youtu.be/pjCgeOAKXyg](https://youtu.be/pjCgeOAKXyg). Acesso em: 19 jul. 2022.

YOU DON'T SLEEP WITH WOMEN: Boat Scene: Wonder Woman. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Igriffin. Disponível em: [youtu.be/MaTtTy314wA](https://youtu.be/MaTtTy314wA). Acesso em: 19 jul. 2022.



## O mundo não precisa de mais um pistoleiro: feminilidades e masculinidades desconstruídas em *Godless* (2017)

## The world doesn't need another gunfighter: deconstructed femininities and masculinities in *Godless* (2017)

Marina Soler Jorge<sup>1</sup>

### Resumo

Neste artigo analisaremos a série limitada estadunidense *Godless* (Netflix, 2017) tendo como problema de pesquisa pensar a origem masculinista do gênero faroeste e entender de que forma a série em questão propõe-se a desconstruir expectativas de gênero (sexuais) e revelar o aspecto de performatividade envolvido em sua construção. Nossa metodologia apoia-se na análise fílmica, cotejando a série com as convenções do gênero faroeste e procurando pensá-la a partir de textos de autoras que estudam questões feministas e de representações de gênero (MULVEY, 1989; BUTLER, 2018; LAURETIS, 1987), bem como conceitos psicanalíticos relacionadas ao falo, à falta e ao olhar. Procuraremos demonstrar que, dentro das convenções comunicativas do faroeste e da cultura de massas, *Godless* propõe um questionamento das estabilidades de gênero.

**Palabras-chave:** *Godless*. Faroeste. Performatividade. Gêneros. Feminismo.

### Abstract

In this paper we will analyze the American limited series *Godless* (Netflix, 2017) having as a research problem to think about the masculinist origin of the western genre and understand how the series in question proposes to deconstruct gender expectations and reveal the aspect of performativity involved in its construction. Our methodology is based on film analysis, comparing the series with the conventions of the Western genre and trying to think it from texts by authors who study feminist issues and gender representations (MULVEY, 1989; BUTLER, 2018; LAURETIS, 1987), as well as psychoanalytic concepts related to the phallus, missing and looking. We will try to demonstrate that, within the communicative conventions of the western and mass culture, *Godless* proposes a questioning of gender stabilities.

**Keywords:** *Godless*. Western. Performativity. Genres. Feminism.

**1.** Socióloga e professora associada do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp. Tem trabalhos publicados nas áreas de sociologia da arte, cinema brasileiro e latinoamericano e representações femininas no audiovisual contemporâneo, sobretudo na ficção seriada. É autora dos livros *Cultura Popular no Cinema Brasileiro dos Anos 90* (2010) e *Lula no Documentário Brasileiro* (2011). E-mail: marina.soler@unifesp.br. <https://orcid.org/0000-0002-3352-7509>.

## Introdução

*Godless* é uma série limitada<sup>2</sup> estadunidense, composta por 7 episódios, escrita e dirigida por Scott Frank, lançada em novembro de 2017 pela Netflix. O gênero da série é o western, ou faroeste, e ela se passa em 1884 no estado do Novo México. *Godless* conta a história de um fora da lei, Roy Goode (Jack O'Connell), que abandona seu bando e consequentemente seu líder e “pai” adotivo, Frank Griffin (Jeff Daniels), e passa a viver em La Belle, uma pequena cidade na qual praticamente todos os habitantes são mulheres pois os homens morreram na explosão da mina da cidade. Frank, em busca de vingança por ter sido abandonado por aquele que considerava um filho, jurou massacrar qualquer cidade que desse refúgio a Roy Goode. *La Belle*, portanto, passa a estar na rota de violência de Griffin, o que angustia as autoridades policiais e os espectadores, uma vez que uma cidade habitada quase que apenas por mulheres é tida como extremamente vulnerável.

*Godless* apresenta-se como um interessante objeto de pesquisa no que se refere à relação entre os gêneros cinematográficos e os gêneros “sexuais”, uma vez que se trata de um produto audiovisual que notadamente propõe-se a discutir construções de masculinidades e feminilidades a partir de uma narrativa popular, cujas origens remetem à história estadunidense, mas que, para falar com Renato Ortiz, desterritorializou-se, transformando-se em parte de uma cultura internacional-popular que engloba, por exemplo, versões italianas, propagandas de cigarro e peças de vestuário (ORTIZ, 1994, p. 114).

O problema de pesquisa que propomos é de modo esta série utiliza o gênero faroeste para tematizar questões feministas na contemporaneidade, e que ambiguidades representativas se revelam na apropriação de um gênero considerado tão masculino quando este passa a questionar identidades de gênero supostamente estáveis revelando, dentro dos limites de verossimilhança deste gênero cinematográfico, elementos de performatividade envolvido nessas identidades. Em relação ao faroeste, nossa metodologia reside na análise fílmica e apoia-se em textos contemporâneos (a partir de meados dos anos 1980) que atualizam a discussão sobre o gênero, como por exemplo o livro *Gunfighter Nation*, de Richard Slotkin, que analisa o faroeste como uma das mais importantes expressões culturais do Mito da Fronteira nos EUA e do culto à uma masculinidade racista, imperialista e misógina. Esse recorte bibliográfico justifica-se pois os anos 1980 marcam a morte do faroeste no cinema e, em seguida, nos anos 1990, assistimos ao renascimento renovado desse gênero. Portanto, esses textos foram escritos justamente à luz de um mito que é dado com morto e que só ressurge quando se atualiza reflexivamente. Em relação à questão da performatividade das identidades, utilizaremos a influente obra *Problemas de Gênero* de Judith Butler, além de textos de autoras como Laura Mulvey e Teresa de Lauretis que estudam questões feministas e de representações de gênero, bem como conceitos psicanalíticos relacionados ao falo, à falta e ao olhar conforme apropriados e analisados pelas autoras citas acima (BUTLER, MULVEY, LAURETIS).

## Origem e evolução do faroeste

Tradicionalmente, o faroeste tem sido compreendido como um gênero cinematográfico ligado a uma determinada época – usualmente entre a 1836 e 1913 – e um determinado local – compreendido no Oeste estadunidense, que pode ir do Alaska

2. Formato também chamado de “minissérie”.

até o México e atravessar o sul dos EUA até a Flórida (ESCUDERO, 2018, pp. 2-3). Como já mencionamos a partir de Renato Ortiz, o gênero em grande medida desterritorializou-se, de modo a fazer parte de uma mítica cultural internacional, mas o tempo histórico e a paisagem acionados nessa mítica remetem à colonização do Oeste dos EUA, incluindo não apenas o assentamento de colonos brancos, mas também as guerras contra os povos nativos e a expansão para a América espanhola. Existem filmes que são exceções em relação a este tempo e espaço, inclusive alguns que também desafiam as masculinidades hegemônicas usualmente representadas no gênero, como *O Segredo de Brokeback Mountain* (2006), além de hibridizações com outros gêneros como o faroeste de ficção científica, mas é possível discutir se essas obras realmente se encaixam no gênero faroeste.

Segundo Escudero, “o elemento-chave para que um longa seja considerado um western é que ele está situado em um lugar político que pode ser considerado um espaço de fronteira” (ESCUDERO, 2018, p. 3, tradução nossa)<sup>3</sup>, de modo que conflitos entre povos que vivem nos territórios localizados na zona de expansão da fronteira dos EUA são constantemente tematizados. Assim, o faroeste tem sido um gênero que por muito tempo expressou a masculinidade hegemônica dos Estados Unidos, ajudando a legitimar o suposto direito dos homens brancos estadunidenses a oprimir e tomar os territórios de povos racializados. Esse espaço de fronteira tematizado pelo faroeste perpassa e molda a cultura estadunidense de maneira profunda, e o gênero cinematográfico é apenas uma de suas muitas manifestações. A expansão das fronteiras do EUA por meio da violência está na base do pensamento político estadunidense, e isso faz do faroeste um gênero imediatamente identificado à cultura política desse país. É uma ideologia que ultrapassa suas consequências culturais, misturando-se à própria concepção de democracia estadunidense. As fronteiras dos EUA foram consideradas “fechadas”, ou seja, geograficamente definidas, em 1890 (SLOTKIN, 1998, p. 4).

Em *Gunfighter Nation*, Slotkin analisa detalhadamente o Mito da Fronteira nos EUA e sua prolongada influência na política e na cultura estadunidense até o declínio desta ideologia após o fracasso da Guerra do Vietnã. As origens do Mito remontam ao discurso “O significado da fronteira na história americana”, proferido pelo historiador estadunidense Frederick Jackson Turner em Chicago em 1893 no qual este afirmava que os EUA haviam sido criados como resultado de uma ampla disponibilidade de terras cultiváveis e que o declínio do país naquele momento era resultado do fechamento das fronteiras, ou seja, da falta de terras para futuras expansões. Podemos dizer que no século XXI o mito expansionista estadunidense continua a justificar tentativas de influência extraterritorial, mas agora os EUA o fazem sobretudo por meio de guerras híbridas e guerras por procuração. Segundo Slotkin, a “Tese da Fronteira” de Turner se tornaria extremamente influente na interpretação histórica estadunidense e influenciaria tanto a política republicana quanto a democrata – a campanha pela presidência de Kennedy em 1960, por exemplo, tinha como slogan “A Nova Fronteira” (SLOTKIN, 1998, p. 2). A expansão da fronteira para o Oeste é tão importante dentro da mitologia histórica estadunidense que, segundo Slotkin, ela é tida como uma das causas do desenvolvimento econômico dos EUA (SLOTKIN, 1998, p. 15). O fechamento da fronteira era visto como tendo potencial de desencadear a luta de classes nos EUA, uma vez que não estava

3. “the key element for a feature to be considered a Western is that it is set in a political place that can be considered a frontier space”.



mais garantida a abundância territorial para o acomodar as ambições de todo o povo estadunidense (SLOTKIN, 1998, p. 12):

O Mito da Fronteira é nosso mito mais antigo e característico, expresso em um corpo de literatura, folclore, ritual, historiografia e polêmicas produzidos ao longo de três séculos. De acordo com essa historiografia mítica, a conquista do deserto e a subjugação ou deslocamento dos nativos americanos que originalmente o habitaram foram os meios para a conquista de uma identidade nacional, uma política democrática, uma economia em constante expansão e uma fenomenal civilização dinâmica e “progressista” (SLOTKIN, 1998, p. 10, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Sabemos que as fronteiras dos EUA se expandiram tanto por aquisição quanto por conquista. O fechamento da fronteira colocava para os EUA um problema não apenas econômico quanto de masculinidade, uma vez que significava a perda das condições que permitiram aos homens brancos adquirirem um caráter viril. O aspecto masculinista do Mito da Fronteira relacionado ao uso da violência na expansão da fronteira estadunidense é bastante evidente tanto historicamente quanto visualmente conforme representado nos filmes de faroeste. A violência como método privilegiado da expansão territorial se manifestou sobretudo no genocídio dos povos nativos, mas também perpassava a relação entre os homens brancos em regiões pouco alcançadas pelo estado. Raewyn Connell, em conhecido estudo sobre masculinidades intitulado *Masculinities* (2005), aborda a questão da violência como manifestação social tipicamente masculina. Essa violência não tem nada de “natural” ou “hormonal”. Segundo Connell, em que pese diferenças raciais, nacionais e de classe entre os homens, o patriarcado constitui-se como uma massiva estrutura de relações sociais que envolve “o estado, a economia, a cultura e a comunicação bem como o parentesco, a criação de filhos e a sexualidade” (CONNELL, 2005, p. 65, tradução nossa)<sup>5</sup>, na qual os homens tem melhor acesso a poder, prestígio e recursos materiais. Da constatação da desigualdade entranhada em praticamente todos os âmbitos sociais, Connell chega a uma conclusão bastante evidente: um grupo dominante só se mantém pelo uso da força, ainda que elementos de dominação simbólica também sejam importantes. “Uma estrutura de iniquidade de tal escala, envolvendo uma massiva desapropriação de recursos naturais, é difícil de imaginar sem o uso da violência” (CONNELL, 2005, p. 83, tradução nossa)<sup>6</sup>. Segundo Connell, a violência masculina não é utilizada apenas para manter a dominação em relação às mulheres, mas também “é importante na política de gênero entre os homens. A maior parte dos episódios de violência (mortes em combates militares, homicídios e assaltos à mão armada por exemplo) ocorre entre homens” (CONNELL, 2005, p. 83, tradução nossa)<sup>7</sup>.

No Mito da Fronteira, segundo Slotkin, trata-se uma violência que a ideologia precisa separar da “selvageria” dos povos “não-civilizados”, instituindo-a, portanto, como uma violência redentora, que caracterizaria antes de tudo a suposta aptidão do

4. “The Myth of the Frontier is our oldest and most characteristic myth, expressed in a body of literature, folklore, ritual, historiography, and polemics produced over a period of three centuries. According to this myth-historiography, the conquest of the wilderness and the subjugation or displacement of the Native Americans who originally inhabited it have been the means to our achievement of a national identity, a democratic polity, an ever-expanding economy, and a phenomenally dynamic and ‘progressive’ civilization”

5. “the state, the economy, culture and communications as well as kinship, child-rearing and sexuality”.

6. “A structure of inequality on this scale, involving a massive dispossession of social resources, is hard to imagine without violence”.

7. “becomes important in gender politics among men. Most episodes of major violence (counting military combat, homicide and armed assault) are transactions among men”

povo estadunidense para dominar a natureza selvagem, e que não se confundiria com a “barbaridade” dos nativos. Além de “selvagens”, os nativos-estadunidenses eram vistos como “tolos sentimentalistas” (SLOTKIN, 1998, p. 40) que insistiam em preservar a natureza e sua cultura e que não eram fortes o suficiente para lutar pela sobrevivência e prevalecer. Em um processo bastante assemelhado ao que Edward Said (2007) conceitua como orientalização, o nativo-estadunidense é caracterizado como fraco e portanto “feminilizado”, sendo direito do homem branco, a raça superior, subjugar-lo. Para Slotkin, o que diferenciaria a violência nos EUA é o simbolismo de regeneração a ela associado, de modo que a própria democracia estadunidense é entendida como tendo origem na ação civilizatória de homens destemidos sobre o mundo natural.

Richard Slotkin faz uma grande e fundamental digressão sobre o Mito da Fronteira para explicar de que forma o gênero faroeste reencena a história estadunidense como um ritual. O ritualismo do gênero atinge seu ápice no duelo, no qual homens brancos simbolizam seu direito ao comando do país invocando regras cavalheirescas da aristocracia europeia – à qual eles se acreditam racialmente vinculados – em um cenário inóspito no qual só os fortes prosperam. A ideologia da expansão territorial é tão entranhada na política e na cultura estadunidenses que, como bem analisa Slotkin, as guerras imperialistas que os EUA passam a travar no mundo no século XX uma vez que suas fronteiras se fecharam constituem-se como uma continuação do Mito da Fronteira:

Sete anos após a nomeação de Kennedy, as tropas americanas desprezariam o Vietnã como “país de índios” e as missões de busca e destruição como um jogo de “Cowboys e Índios”; e o embaixador de Kennedy no Vietnã justificaria uma escalada militar maciça citando a necessidade de afastar os “índios” do “forte” para que os “colonos” pudessem plantar “milho”. (SLOTKIN, 1998, p. 3).

A profunda ligação do faroeste com a mentalidade masculinista, expansionista e racista estadunidense fez deste um gênero profícuo, gerando grande rentabilidade para os estúdios dos EUA. O gênero passou por algumas transformações ao longo de sua história, e Slotkin defende que grande parte delas está ligada a fases de ascensão e queda política e econômica dos EUA. A grande depressão após 1929, por exemplo, levou a um declínio do gênero, uma vez que sua mitologia estava ligada à imagem “heroica da expansão americana e ao sonho de crescimento ilimitado” (SLOTKIN, 1998, p. 256). O gênero volta renovado nos anos 1930 e 1940, sendo influenciado pelo filme *noir* e pelo romance histórico. Como quase todos os produtos da cultura de massas, o faroeste passa por um processo de transformação em sua fórmula padrão ao longo das décadas. Surgem filmes que subvertem e questionam os personagens até então heroicos, conforme relata Slotkin: o “culto da cavalaria” é substituído pelo “culto do fora-da-lei”, que representa uma crítica às hipocrisias sociais; no pós-Segunda Guerra surge o “culto de índio”, cuja emergência relaciona-se à descoberta dos crimes raciais dos alemães e dos japoneses, com os quais os EUA não queriam identificar-se (SLOTKIN, 1998, p. 366).

A partir de meados dos anos 1960, no entanto, o faroeste retorna um masculinismo mais manifesto e autoconfiante através de obras que expressam o que Slotkin chamou de “culto do pistoleiro”, representado sobretudo pelos filmes de Sam Peckinpah, que traziam cenas mais violentas, excessivas e estetizadas:

No faroeste tradicional, o imperativo da violência era geralmente equilibrado por valores compensatórios, muitas vezes identificados com as mulheres: a superioridade moral da paz sobre a guerra, a cooperação e o consentimento livre para a compulsão. Embora os símbolos femininos mantenham sua santidade nominal, nos faroestes da Guerra Fria – particularmente os faroestes de cavalaria e pistoleiros – o equilíbrio moral muda decisivamente em favor da violência e da força masculinas (SLOTKIN, 1998, p. 401).

Nos anos 1970 a derrota no Vietnã e a crise do petróleo abalam a autoconfiança e a prepotência estadunidenses, que não tem motivos nesse momento para se sentirem uma nação excepcional entre as demais. Slotkin atribui a isso grande parte da derrocada do faroeste, o gênero mais estadunidense entre todos os gêneros cinematográficos. Nos anos 1980, o gênero faroeste parecia estar definitivamente morto, e as sensibilidades masculinistas toscas que ele representava não tinham aderência no neoliberalismo *yuppie* que avançava nos países capitalistas. “O faroeste foi [...] relegado às margens do ‘mapa de gênero’, e uma sucessão de gêneros novos e renovados o substituiu como foco do empreendimento mitográfico” (SLOTKIN, 1998, p. 625, tradução nossa)<sup>8</sup>.

No entanto, o gênero renasce nos anos 1990 com dois filmes (*Dança com Lobos* de 1990 e *Os Imperdoáveis* de 1992) que justamente questionam as masculinidades hegemônicas das obras anteriores, e a partir daí o faroeste nunca mais foi o mesmo.

## O faroeste renovado

A literatura sobre o faroeste<sup>9</sup> estabelece que *Dança com Lobos* (1990) e *Os Imperdoáveis* (1992), ambos sucessos de público e de crítica, foram responsáveis pelo renascimento do gênero, no entanto o fizeram a partir de importantes mudanças temáticas e narrativas que transformarão decisivamente o faroeste. Nunca mais se farão faroestes como antigamente – ao contrário, todo faroeste feito desde então parece discutir questões raciais e/ou de gênero, como *Django Livre* (2013) e *Ataque dos Cães* (2021), ou ainda estabelecer-se enquanto produção independente e não mais como gênero épico, como *O Atalho* (2011). Mesmo uma série bastante masculinista, como *Deadwood: cidade sem lei* (Amazon Prime Vídeo, 2004-2006), tem sido interpretada como um comentário crítico sobre a masculinidade hegemônica, como coloca Ignacio Fernández de Mata no artigo “*La atrayente degradación del mito nacional: Deadwood, un western post 11-S*”. Segundo este autor, *Deadwood* retira todo glamour em torno do homem branco heroico do faroeste, e o apresenta como ele provavelmente era: agressivo, misógino, oportunista, hipocritamente religioso, intolerante, racista, violento com as mulheres, sobretudo com as prostitutas: “Dessa forma, os roteiristas tratam o espectador como um adulto capaz de enfrentar o que significa o patriarcado, as terríveis condições que o machismo impõe às mulheres, ainda piores para aquelas que estão na base do sistema” (DE MATA, 2017, pp. 10-11, tradução nossa)<sup>10</sup>. O faroeste renasce então de maneira absolutamente autorreflexiva, colocando em questão as masculinidades que o sustentavam e utilizando as convenções do gênero para discutir a perniciosa ligação entre essas masculinidades e racismo, homofobia, imperialismo e misoginia.

8. “The Western has therefore been relegated to the margins of the ‘genre map,’ and a succession of new and revamped genres have replaced it as the focus of mythographic enterprise”

9. A tese de ESCUDERO trás uma revisão bibliográfica sobre o assunto.

10. “De esta manera, los guionistas tratan al espectador como adulto capaz de enfrentarse a lo que significa el patriarcado, a las terribles condiciones que el machismo impone a las mujeres, aún piores para quienes están en la base del sistema”.

Em *Dança com Lobos* (1990) Kevin Costner interpreta John Dunbar, tenente da cavalaria da União em meio à Guerra Civil dos EUA. Ele se torna um herói entre os seus depois de um ato de bravura e escolhe uma missão perto do povo Sioux. Ele se aproxima dos nativos e passa a conviver com eles, tornando-se finalmente um membro da tribo quando se casa com *Stands With a Fist*, uma nativa-estadunidense. John então troca de lado, passando a identificar-se e a defender o povo Sioux contra as investidas da cavalaria estadunidense. Como vimos acima, o “culto ao índio” já havia aparecido no filme de faroeste, mas dessa vez é radicalizado em uma obra que generaliza os brancos enquanto grupo social como vilões e os índios como os mocinhos, de forma a resultar no questionamento de toda a ideologia de superioridade branca que apoiava a maior parte do faroeste das décadas anteriores.

Em *Os Imperdoáveis* (1992) Clint Westwood interpreta Bill Munny, um pistoleiro aposentado que se tornou fazendeiro e vive uma prosaica existência cuidando da terra, de seus porcos e de seus dois filhos pequenos. Quando um jovem matador o procura como parceiro para um assassinato encomendado, o diálogo deixa claro que Bill não parece ser o homem perigoso que era no passado: “você não parece ser um assassino maldito e frio”. Nem seus filhos acreditam: “papai matava pessoas?”. Bill ouve sobre ser considerado “o desgraçado mais perverso que existe”, “frio como a neve e que não sente fraqueza nem medo” e não parece orgulhoso da fama. Ele diz que o que lhe dava coragem no passado era a bebida, e que sua esposa o livrou da bebida e da maldade. Bill claramente não representa o pistoleiro do faroeste das décadas anteriores: ele parece fraco, relutante, sente vergonha de seus feitos violentos pelos quais ficou famoso. Bill tropeça e se suja no chiqueiro dos porcos e não consegue impedir que uma doença se espalhe entre eles. Vemos uma masculinidade fragilizada, que não se orgulha do homem implacável que costumava ser, e que por fim aceita a missão porque se sensibiliza com a história da prostituta marcada. Ele tem dificuldade de usar suas armas e de subir em seu cavalo. O fato de Clint Westwood interpretar esse homem, bem como dirigir o filme, fornece um comentário metalinguístico sobre o gênero faroeste, de modo a também o desconstruir, assim como desconstrói o tipo de personagem masculino que víamos no passado.

Na renovação do faroeste contemporâneo surgem filmes que tem personagens femininas “empoderadas”, construídas dentro da lógica do feminismo *mainstream*, como *Rápida e Mortal* (1995) e *Em Busca da Justiça* (2016), nas quais as mulheres assumem o papel tradicionalmente masculino de pistoleiras em uma inversão que acaba por não questionar os binarismos de gêneros, mas apenas invertê-los, na medida em que confere características tradicionalmente masculinas às protagonistas heroínas. A nosso ver, em relação a estes filmes, a série *Godless* avança na discussão sobre os gêneros pois não se trata de invertê-los mas de desestabiliza-los, sugerindo a profunda fragilidade através da qual eles são construídos, ainda que o faça a partir de uma construção narrativa tradicional, que inclusive termina com um duelo clássico entre dois personagens masculinos, Roy Goode e Frank Griffin.

Isso não significa que no faroeste clássico e moderno, pré-1980, as mulheres não desempenhavam um papel relevante, ainda que fosse evidente uma identificação entre os homens e aquele mundo representado: duro, violento, no qual a masculinidade do homem branco pode florescer sem as amarras da civilização. A literatura relaciona as personagens femininas do faroeste com os valores civilizatórios, que estão lá colocados



para contrabalancear e colocar freios à virilidade dos homens, mas também para exaltá-la na medida em que oferece um antagonismo a essa virilidade. Sem a presença das mulheres, não se poderia garantir o lugar do poder masculino nesses filmes. Podemos dizer que no faroeste pré-1980 explicita-se visualmente a diferença lacaniana entre “ter o Falo”, posição masculina, e “ser o Falo”, posição feminina, conforme analisado por Butler (2018):

Diz-se que as mulheres “são” o Falo no sentido de manterem o poder de refletir ou representar a “realidade” das posturas autorreferidas do sujeito masculino, um poder que, se retirado, romperia as ilusões fundadoras da posição desse sujeito. Para “ser” o Falo, refletoras ou garantes da posição aparente do sujeito masculino, as mulheres têm de se tornar, têm de “ser” (no sentido de “posarem como se fossem”) precisamente o que os homens não são e, por sua própria falta, estabelecer a função essencial dos homens. Assim, “ser” o Falo é sempre “ser para” um sujeito masculino que busca reconfirmar e aumentar sua identidade pelo reconhecimento dessa que “é para” (BUTLER, 2018, p. 88).

No artigo “*Mujeres del Far West: Estereotipos femeninos en el cine del oeste*” (2007), Maria Dolores Fernández analisa a importância das mulheres no faroeste, ainda que em papéis secundários, e sem entrar no mérito sobre se esses personagens ajudam ou atrapalham a emancipação feminina. Entre os estereótipos dos personagens femininos, ela elenca: a figura da “mulher redentora”, que “é a mulher que, com sua atitude e seu amor, promove uma transformação no protagonista conflituoso” (FERNANDÉZ, 2007, p. 5, tradução nossa)<sup>11</sup>; a figura da “mulher socializadora”, que converte o homem “em um membro respeitável da sociedade” e que muitas vezes “assume conotações de salvação religiosa” (FERNANDÉZ, 2007, p. 6); e a “‘prostituta de bom coração’, que apesar de sua aparência de sedutora é extremamente positiva e benéfica para o herói” (FERNANDÉZ, 2007, p. 7)<sup>12</sup>. Além disso, segundo Fernández, as *femmes fatales* no faoeste não são tão perversas quanto no *film noir*: “Com poucas exceções, o cinema de faroeste carece do estereótipo da mulher manipuladora e sinistra que [...] manipula os homens que caem em sua armadilha à vontade até que ela os destrua e os reduza à categoria de covardes” (FERNANDÉZ, 2007, p. 4)<sup>13</sup>.

A imagem de um Oeste estadunidense branco e masculino, no qual mulheres e pessoas racializadas de qualquer gênero tinham pouco protagonismo, foi questionada pela historiadora Patricia Nelson Limerick no livro *The legacy of conquest: The unbroken past of the American West*. Em sua pesquisa, ao invés de mulheres passivas e delicadas, revelam-se mulheres “duronas”, colunas vigorosas que trabalhavam a terra e não tinham tempo para autodramatização (LIMERICK, 1987, p. 53). Ela também defende que a população do Oeste estadunidense era racialmente muito menos homogênea do que a historiografia tradicional fez acreditar, e que a região estava povoada não apenas de nativos mas de canadenses, franceses, hispânicos e asiáticos.

## Discussão da série *Godless*

*Godless* se inicia em *cold open*<sup>14</sup> com a visão de uma cidade massacrada, com todos os habitantes, inclusive mulheres e crianças, cruelmente assassinados. Graças ao

11. “es la mujer la que, con su actitud y su amor, propicia una transformación en el conflictivo protagonista”.

12. “‘prostituta de buen corazón’, que pese a su apariencia de mujer tentadora resulta extremadamente positivo y beneficioso para el héroe”

13. “Salvo unas cuantas excepciones, el cine del Oeste carece del estereotipo de la mujer manipuladora y siniestra que [...] maneja a su antojo a los hombres que caen en sus redes hasta destruirles y reducirles a la categoría de peles”.

14. Cena narrativa que vem antes da abertura e dos créditos da série.

cenário, aos figurinos, à presença dos cavalos e ao modo como os corpos estão dispostos no deserto, sabemos desde o início que será uma série de gênero faroeste e que haverá violência. Após a abertura e os créditos, seremos introduzidos, em sequência, em três personagens masculinos fragilizados e/ou incompletos mostrados em sequência:

1) Roy Goode (Jack O'Connell), que será o fora-da-lei em busca de redenção da série, aparece a noite ferido no rancho de Alice Fletcher (Michelle Dockery) e é novamente alvejado, dessa vez pela própria Alice. Saberemos mais tarde que ele não sabe ler e que a ele lhe falta uma família, uma vez que foi abandonado pelo irmão mais velho e que foi “adotado” pelo líder dos fora-da-lei Frank Griffin, a quem ele acaba de abandonar. Ferido por Frank e agora por Alice, Roy sobrevive graças ao cuidado da nativa-estadunidense Lyovi (Tantoo Cardinal), que é sogra de Alice. Ele domesticará os vários cavalos que Alice possui em troca de um cavalo e de que Alice o alfabetize, de modo que ele possa ler uma carta de seu irmão biológico. Alice, portanto, é o personagem feminino que redime e “civiliza” Roy, em acordo com as expectativas do faroeste que relacionam personagens femininas com os valores civilizatórios, com a cultura, e que equilibram a virilidade “natural” masculina. Alice insere Roy no mundo letrado, habilidade das mais importantes para a vida civil, e que lhe dá as condições para abandonar a vida de fora-da-lei. Alice, no entanto, não é uma mulher que simbolize os valores da civilização, ao contrário (falaremos mais de Alice depois), e uma das coisas interessantes de *Godless*, como queremos demonstrar, é justamente essa inversão de expectativas em relação ao gênero, inversão essa que explicita os aspectos de performatividade envolvidos em sua construção.

2) Frank Griffin (Jeff Daniels) chega baleado à casa de um médico (ele e Roy alvejaram-se um ao outro). Seu braço está pendurado por um fio de nervos, e ele pede que seja amputado. Frank perde então o braço e seu “filho” Roy, a quem vai perseguir implacavelmente, jurando massacrar qualquer cidade que lhe dê abrigo. Ao longo da série saberemos que Frank também perdeu sua família biológica, assassinada em um conflito com mórmons<sup>15</sup>, e foi adotado pelos próprios mórmons que mataram sua família. Graças a essa formação religiosa inesperada, Frank por vezes finge ser um pastor. A salvação religiosa, que Maria Dolores Fernandés considera uma função dos personagens femininos no faroeste, é assumida hipocritamente por um homem, e adquire o aspecto de pura perversão, na medida em que ele não incorpora verdadeiramente valores religiosos (é efetivamente o vilão da série).

3) Bill McNue (Scoot McNairy) aparece em close deitado em uma cama forrada de peles com lama nos olhos. A imagem feminiliza Bill, pois associa-o muito claramente a alguém que faz um tratamento de beleza (a imagem é muito semelhante a de rodela de pepino nos olhos). Ele perde a paciência com o tratamento e sai de uma barraca, contrariado pela falta de resultado. Saberemos depois que ele é o xerife da cidade e que está perdendo a visão, fato que esconde de todos menos de sua irmã. Sem enxergar direito ele evita qualquer tipo de conflito, já que sabe que não consegue mais atirar com precisão. Isso faz com que seja visto como covarde pelas mulheres da cidade, que abertamente o desprezam. Ele é viúvo e está apaixonado por Alice Fletcher, que ainda

**15.** Patricia Nelson Limerick (1987) relata em seu livro os conflitos envolvendo mórmons e não-mórmons no Oeste estadunidense, sobretudo no Missouri. Incomodava os colonos católicos e protestantes, sobretudo do Sul, a poligamia entre os mórmons, sua capacidade organizativa que fazia com que eles fossem em grande medida autossuficientes e sua condenação à escravidão.

não se decidiu sobre se casar com ele. Ao longo da série, saberemos que não é só a visão e a esposa que faltam a Bill: ele também perdeu sua sombra, algo que lhe é dito por vários nativos-estadunidenses da série, e que representa a perda de sua alegria de viver, traço que Frank também identifica quando o vê pela primeira vez. Bill portanto é o personagem mais marcado pela falta; a falta dos olhos resulta em uma grande perda de virilidade (o tempo todo ele é ridicularizado como um xerife hesitante e ausente), o que por sua vez resulta na falta de entusiasmo.

Os três personagens masculinos estão muito claramente marcados pelo que lhes falta. Esse é um tema que devemos analisar com mais cuidado, uma vez que essa sofisticada construção narrativa com três personagens masculinos em paralelo não está colocada ao acaso. O tema da falta, bastante reforçado aqui, insere-se na discussão sobre gêneros e masculinidades. É bastante conhecida a abordagem psicanalítica que estabelece que a mulher simboliza para o homem a ameaça da castração. É a imagem da mulher que, na psicanálise, está associada à ausência de uma parte do corpo, e não a uma parte qualquer, pois o falo simboliza a ordem, o poder e a própria masculinidade.

O conhecido texto de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, originalmente publicado em 1973, já foi bastante comentado e criticado pela literatura feminista e não pretendemos trazê-lo de volta enquanto paradigma de análise da construção da imagem feminina<sup>16</sup>. A análise da castração de Mulvey, no entanto, explicita certo consenso sobre a abordagem freudiana da mulher como marcada pela falta. A psicanálise freudiana também foi alvo de críticas que questionam a utilidade de uma teoria tão falocêntrica na construção de caminhos de autonomia feminina. Aqui, no entanto não pretendemos utilizar Freud como explicação da opressão feminina. O que nos interessa na abordagem de Freud tal como utilizada por Mulvey é que ela foi apropriada por *Godless* na construção das inversões de expectativas de gênero, uma vez que aqui são os homens que estão marcados pela falta. Difícil dizer se essa apropriação foi intencional, uma vez que teríamos de entrevistar o roteirista e diretor Scott Frank, mas isso não nos interessa realmente, uma vez que a psicanálise freudiana impregnou o pensamento sobre o cinema, popularizada inclusive por teóricas feministas como Laura Mulvey.

O texto de Mulvey explicita as relações entre a castração, a falta e o escópico, que se apresentam em *Godless*. Segundo a autora, “O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações é que depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e sentido ao seu mundo. Uma ideia de mulher é o eixo do sistema: é a sua falta que produz o falo como presença simbólica, é o seu desejo de compensar a falta que o falo significa” (MULVEY, 1989, p. 14, tradução nossa)<sup>17</sup>. A falta, portanto, reside no feminino, e constitui-se como uma falta necessária, que cria as condições para as construções das masculinidades.

*Godless*, como vimos, transfere a falta para os homens através dos personagens Roy, Frank e Bill. Não são homens afeminados, mas são homens feminilizados por terem

**16.** Por um lado, criticou-se a falta de consideração sobre a mulher enquanto espectadora, elemento que Mulvey procurou abordar no artigo subsequente *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun* (1946), publicado em 1981. Por outro lado, o feminismo negro demonstrou que Mulvey só abordava personagens femininas brancas, não se pronunciando sobre a ausência das mulheres negras no cinema clássico hollywoodiano, e que, portanto, suas conclusões não poderiam ser generalizadas para o conjunto das “mulheres”.

**17.** “The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated women to give order and meaning to its world. An idea of woman stands as linchpin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies”.

sido “castrados”: Roy perde sua conexão com a família e com a sociedade, Frank perde seu braço e seu “filho”, e Bill perde sua visão. Ainda que um braço estabeleça uma homologia com um pênis, é a visão o sentido mais importante na teoria feminista do cinema de Laura Mulvey, uma vez que através dela se dá o prazer escopofílico, bem como a construção da noção de Eu e a identificação com o Outro. A “castração” de Bill efetivamente bagunça a economia de seus desejos, e por isso ele perde sua “sombra” (seu entusiasmo) e toma algumas decisões confusas: se declara para Alice de maneira impaciente e depois parte para tentar matar Frank Griffin sozinho em uma missão que todas sabemos ser impossível.

Pode-se argumentar que as mulheres também padecem da falta em *Godless*. O que lhes falta, no entanto, é sobretudo seus homens, que morreram na explosão da mina. É uma falta apresentada essencialmente como coletiva; ainda que falte um marido a cada viúva, não nos concentramos na tragédia individual de cada uma delas, e sim no fato de que agora há uma cidade praticamente sem homens. Ainda que lhes faltem os homens, a série sugere que elas são plenamente capazes de gerir uma cidade sem eles, ainda que tenham consciência de que estão mais vulneráveis ao ataque de Frank sem a presença masculina. O que lhes falta é, sobretudo, um homem em suas camas, desejo este que a série apresenta como algo legítimo e sem estereotipizações. Nem os homens serão objetificados como fonte de prazer sexual, nem as mulheres serão representadas como fálicas ou aberrantes por desejarem o contato íntimo masculino.

Há apenas uma viúva em *La Belle* que não perdeu o homem na mina, mas vítima do racismo: Alice Fletcher teve seu marido nativo-estadunidense assassinado com um tiro nas costas e não sabemos exatamente quem o matou. A série, portanto, sugere que há racismo em *La Belle*, com ou sem homens. O fato de só haver mulheres não as transforma em personagens apenas virtuosos. A grande maioria das mulheres de *La Belle* não gosta de Alice, e inferimos que isso está relacionado ao seu casamento interracial. Como resposta, Alice se mantém isolada com sua família em seu rancho razoavelmente próspero. Há também na série uma vila próxima povoada unicamente por negros e negras chamada *Blackdom*, onde mora Louise Hobbs (Jessica Sula), por quem o ajudante do xerife está apaixonado. A série não se demora muito sobre *Blackdom*, mas estabelece que entre eles há heróis de guerra que mataram inúmeros nativos. Assim, vemos que homens brancos usaram homens racializados para oprimir outros homens racializados. Ao final, *Blackdom* será massacrada pelo bando de homens brancos de Frank Griffin.

O racismo porém, como vimos, não parte apenas de homens brancos, mas também das mulheres brancas de *La Belle*. Isso nos leva de volta ao trabalho de Limerick, na medida em que a autora procura oferecer uma visão mais heterogênea e realista das mulheres do Oeste estadunidense, mostrando que as mesmas mulheres que nos impressionam nos relatos históricos pela força e coragem enquanto colonizadoras em uma terra bruta e violenta muitas vezes mostram-se como pessoas racistas e cheias de ódio contra os índios.

Não há mais sentido em rebaixa-las como vítimas vulneráveis do que em elevá-las como civilizadoras santas. A mesma mulher pode ser tanto inspiradora em sua lealdade ao bem-estar de sua família quanto desencorajadora em seu ódio aos índios. Esses dois atributos não eram contraditórios; eram dois lados da mesma moeda. Não podemos



ênfatisar um lado em detrimento do outro, sem fraturar uma pessoa viva inteira em abstrações desconexas (LIMERICK, 1987, p. 54)<sup>18</sup>.

Concentremo-nos agora no personagem Alice Fletcher para discorrermos sobre inversões de expectativas de gênero que caracterizam *Godless*: como dissemos, dentro da divisão de trabalho generificada no faroeste, espera-se que a mulher civilize seu entorno (FERNANDÉZ, 2007, p. 2), oferecendo ao homem simultaneamente a valorização de sua virilidade bem como agindo para equilibrá-la e suavizá-la. Alice Fletcher ensina Roy Goode a ler e o redime como fora-da-lei, mas ela é representada como uma mulher em si mesmo “incivilizada”: ela mora em um rancho afastada das demais mulheres, com quem não se dá, e faz trabalhos pesados como abrir um poço em seu quintal. Ela viveu entre os nativos-estadunidenses e foi casada com um deles. Ela sabe atirar muito bem e não hesita em ameaçar qualquer um que se aproxime de seu rancho. Ela e sua sogra parecem embrutecidas, sem as habilidades sociais que são consideradas tipicamente femininas, como conversar e entreter. Essas características são motivo de piadas protagonizadas por Truckee (Samuel Marty), filho adolescente de Alice que é nativo-estadunidense e que proporciona momentos de alívio cômico na série. Ao contrário da mãe e da avó, Truckee é muito comunicativo e um bom anfitrião, procurando deixar Roy Goode mais à vontade em meio a duas mulheres tão rudes: “nós não mordemos”, diz ele a Roy, incentivando-o a partilhar do jantar diante do olhar pouco convidativo de Alice e Iyovi. Em outro momento engraçado, Iyovi profere considerações pouco elogiosas sobre Roy Goode em sua língua nativa – “ele parece simples, vou chamá-lo de Vira-lata” –, e Truckee traduz de forma a não o ofender: “ela disse que você parece forte, ela vai te chamar de Estrela Errante”. É portanto Truckee, um personagem masculino e nativo-estadunidense que tem habilidades sociais e que faz a ponte civilizatória entre o homem recém chegado ao rancho e sua família, composta apenas pela mãe e a avó. Truckee também motiva outras inversões de expectativas na série: além de ser comunicativo, falante e educado, quase com vergonha da falta de tato da mãe e da avó, ele não sabe cavalgar, o que surpreende Roy: “que índio é você que tem medo de cavalos!”. Também ao contrário do que se espera de um nativo, Truckee também não sabe caçar. Em uma excursão com Iyovi e Roy para reparar essa “falha” de Truckee, o rapaz fica com pena de um cervo e não consegue mata-lo, para desgosto da avó. Truckee portanto é nativo mas não é um bom “índio”, e é um adolescente identificado ao gênero masculino mas que é doce, sensível, comunicativo e dotado de bons modos.

A questão da performatividade de gênero em *Godless* aparece muito claramente em dois outros personagens. O primeiro é Whitey Winn, um jovem rapaz que trabalha na delegacia com Bill McNue e que é seu *deputy* (um delegado, ou substituto, do xerife). Whitey é o personagem que expressa mais claramente a performatividade da masculinidade viril esperada no faroeste, e em realidade ele ensaja um comentário autorreflexivo sobre o gênero, ao performar as habilidades de um pistoleiro de maneira bastante inequívoca. Ele se olha no espelho orgulhoso e imodesto sacando suas armas e rodopiando-as em seus dedos antes do colocá-las em seu cinto. Em diversos momentos ele treina as habilidades necessárias para sacar suas armas de modo a ser o mais rápido

**18.** “There is no more point in downgrading them as vulnerable victims than in elevating them as saintly civilizers. The same woman could be both inspirational in her loyalty to her family’s welfare and disheartening in her hatred of Indians. Those two attributes were not contradictory; they were two sides to the same coin. We cannot emphasize one side at the expense of the other, without fracturing a whole, living person into disconnected abstractions”.

no gatilho, tecendo autoelogios sobre seu desempenho, e o que evidencia o aspecto performático de sua virilidade é justamente o fracasso dessas habilidades quando elas são realmente necessárias: no embate final entre o bando de Frank Griffin e a cidade de *La Belle* (que deve ser dizimada por ter dado abrigo a Roy), Whitey é o primeiro a morrer, atingido por uma faca no peito antes mesmo do conflito começar. Sua morte não é de maneira nenhuma ritualizada, não tem nenhum glamour ao estilo do faroeste, e ele nunca teve chance de sacar suas armas.

O segundo personagem é Mary Agnes, ou simplesmente Maggie (Merritt Wever), uma mulher que perdeu seu marido na explosão da mina e que decidiu parar de usar vestidos e de performar o gênero feminino conforme esperado pelo seu contexto. O uso de roupas masculinas é justificado tanto pelo conforto quanto pelo fato de que ela claramente não está mais performando uma feminilidade hegemônica (se é que isso existe, mas não entraremos nessa discussão...). Ela é irmã de Bill McNue e uma das mulheres que administram a cidade, justamente com sua namorada Callie Dunne (Tess Frazer) e com a dona do hotel Charlotte Temple (Samantha Soule). Além de usar roupas masculinas e de ter um relacionamento homossexual, Maggie é representada como bastante “dura”: isso fica evidente na negociação com os futuros compradores da mina, ocasião na qual ela não se fragiliza ainda que esteja em meio a homens que fazem negócios de maneira agressiva. A série, no entanto, não faz de Maggie uma imitação do comportamento masculino, em um binarismo invertido, mas alguém que problematiza os gêneros de forma mais radical, não se identificando necessariamente com nenhum deles. Mesmo “dura”, ela não consegue se impor face aos compradores e é derrotada pelas outras mulheres da cidade; além disso, Maggie é uma excelente cuidadora, cuidando dos filhos do irmão – inclusive com infinita paciência com sua sobrinha autista – e também de Whitey (que não tem família) com muito carinho. Alguns detalhes inseridos pela série deixam claro a intenção de problematizar expectativas binárias, ainda que numa relação homossexual: Callie, sua namorada, ex-prostituta que agora é professora primária, é uma mulher bastante identificada ao que se espera do gênero feminino, seja nas roupas, nos gestos ou na voz suave. No entanto, como ganhou muito dinheiro com a prostituição, ela propõe a Maggie que elas deixem *La Belle* e comecem a vida em outro lugar, onde Callie seria a responsável pelo provimento das necessidades materiais do casal. Maggie acha divertida a proposta: “você quer fazer de mim uma mulher mantida?”. Claramente a série inverte a posição masculina que se esperaria de Maggie, uma lésbica *butch*, e a feminina que se esperaria de Callie, uma lésbica *femme*.

Judith Butler, com a obra *Problemas de Gênero*, é a autora mais relevante para discutir a performatividade e as instabilidades na construção dos gêneros. O subtítulo do livro, subversão da identidade, relaciona-se ao nosso argumento nesse texto: *Godless* é uma série que utiliza um gênero fílmico bastante estável – o faroeste – para subverter identidades de gênero e explicitar performatividades, revelando o aspecto de construção social, cultural e discursiva do binarismo. Para a autora, a noção de gênero é inseparável “das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (BUTLER, 2018, p. 21). A cultura de massas compõe as instâncias nas quais a noção de gênero é produzida, fazendo parte do aparato que Teresa de Lauretis denominou “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1987). Para Butler, os gêneros só alcançam a estabilidade pela qual os conhecemos no contexto da matriz heterossexual, que cria

sujeitos homens e mulheres. A matriz heterossexual, para Butler, produz não apenas os gêneros mas os sexos, de modo que não há nada pré-discursivo, ou seja, no biológico, que indique a necessidade ou a naturalidade do binarismo. Para a autora, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2018, p. 55). A construção da identidade é um processo menos estável do que parece, uma vez que não há nada “natural” neste processo, mas sim a ação das já mencionadas interseções políticas e culturais. Performances de gênero não-binárias ou produzidas fora da matriz heterossexual ajudam justamente a revelar esse processo. O processo de tornar-se mulher ou tornar-se homem “nada tem de fixo, é possível tornar-se um ser que nem a categoria de homem nem a de mulher descrevem verdadeiramente (BUTLER, 2018, p. 217).

Um dos exemplos mais interessantes de Problemas de Gênero é justamente o das lésbicas *butch* e *femme*, que aparecem em *Godless* com as personagens de Maggie e Callie. Butler recusa tomar essas identidades lésbicas como uma reprodução das identidades heterossexuais, como o senso comum muitas vezes as vê. Ao contrário, a *butch* e a *femme* explicitam as instabilidades da construção de gênero e a performatividade envolvida nessa construção:

A ideia de que *butch* e *femme* são, em algum sentido, “réplicas” ou “cópias” da interação heterossexual subestima a significância erótica dessas identidades, que são internamente dissonantes e complexas em sua resignificação das categorias hegemônicas pelas quais elas são possibilitadas. Em certo sentido, as lésbicas *femmes* podem evocar o cenário heterossexual, por assim dizer, mas também o deslocam ao mesmo tempo (BUTLER, 2018, pp. 210-211).

Para Butler, a performatividade, expressa em “atos, gestos e desejo”, produzem um ser genericado, que a partir de então passam a ser vistos pela sociedade como tendo uma essência, ou uma identidade de gênero: homens e mulheres cis, trans, hetero, homo e bissexuais, etc. Tudo se passa então como se esses “atos, gestos e desejo” fossem expressão de uma identidade de gênero, sendo que são eles que criam essa identidade:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade (BUTLER, 2018, p. 231).

Maggie e Callie são personagens que sugerem o simplismo de atribuir binarismo a relações afetivas e de desejo que não se enquadram na construção hegemônica de gênero. Como vimos neste subitem, no entanto, não é apenas com Maggie e Callie que *Godless* desestabiliza as categorias de gênero e revela o aspecto de performatividade da construção da diferença sexual. Povoam a série homens castrados, mulheres “não-civilizadas”, um adolescente que não se identifica com a masculinidade hegemônica e tampouco performa o que se espera de sua “raça”, e um jovem que performa a masculinidade hegemônica do faroeste mas que fracassa na hora de colocá-la em prática.

## Conclusão

Iniciamos este texto mostrando a profunda relação do cinema de faroeste com a história estadunidense, mas também com a construção e difusão de uma ideia de masculinidade, que por sua vez se liga ao racismo e ao imperialismo deste país. Avançamos para os anos 1980 e 1990, quando o faroeste perde seu vigor mas depois reaparece, trazendo no entanto novidades que funcionam como um comentário autorreflexivo e uma crítica às próprias bases racistas, misóginas e imperialistas do gênero. Por fim, inserimos *Godless* entre um desses produtos que procuram refletir sobre questões de gênero (sexuais), para assim também trazer à luz as convenções masculinistas que regiam o faroeste clássico e moderno (até os anos 1980).

Não devemos nos iludir de que *Godless* seja uma obra formalmente radical, algo como um contra cinema feminista que implodiria qualquer base para a estabilidade de gêneros. O que vemos são personagens homens e mulheres profundamente desconstruídos, sem que deixem de se apresentar como homens e mulheres. Trata-se de uma obra inserida na cultura de massas, que procura atingir um amplo público, e cuja narrativa se desenvolve dentro das convenções do faroeste. As convenções nos gêneros artísticos desempenham uma importante função comunicativa, e não são uma invenção da indústria cultural capitalista. O duelo final, por exemplo, se liga a uma “regra” do gênero que entende a violência como redentora, como analisa Slotkin: “quando nos dizem que um determinado filme é um faroeste, esperamos confiantemente que ele encontrará sua resolução moral e emocional em um ato singular de violência” (SLOTKIN, 1998, p. 352)<sup>19</sup>. No entanto, mesmo o duelo final, o último ato de violência na série, é apresentado como não-desejado por Roy Goode, e é a única alternativa para acabar com uma violência maior praticada por Frank Griffin. Nesse sentido, a fala que resume a crítica da série à violência do faroeste, e quiçá também à violência que irrompe de forma cada vez mais frequente em uma sociedade como a dos EUA, será aquela que Roy diz a Truckee quando este pede para aprender a usar uma arma: “o mundo não precisa de mais pistoleiro”.

## Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

DE MATA, Ignacio Fernández. “La atrayente degradación del mito nacional: Deadwood, un western post 11-S” em **Oceánide**, n. 9, p. 1, 2017.

ESCUADERO, Luis Antonio Freijo. **A gun of one’s own**: gender representation in contemporary Westerns. 2019. Tese de Doutorado. Department of Film and Creative Writing, University of Birmingham.

FERNÁNDEZ, Maria Dolores Clemente. “Mujeres del Far West: Estereotipos femeninos en el cine del oeste” em **Área abierta**, n. 17, 2007, pp. 1-15.

19. “when we are told that a certain film is a Western, we confidently expect that it will find its moral and emotional resolution in a singular act of violence”.



LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LIMERICK, Patricia Nelson. **The legacy of conquest**: The unbroken past of the American West. Nova York: WW Norton & Company, 1987.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" em **Visual and other pleasures**. New York: Palgrave, 1989.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation**: The myth of the frontier in twentieth-century America. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.

### Obras Audiovisuais/Filmes

ATAQUE dos Cães. Direção: Jane Campion. Nova Zelândia: Cross City Films, BBC Films, Max Films International. 2021, 126 min.

DJANGO Livre. Direção: Quentin Tarantino. EUA: The Weinstein Company, Columbia Pictures. 2013, 165 min.

EM BUSCA da Justiça. Direção: Gavin O'Connor. EUA: 1821 Pictures, Boies Schiller Entertainment, Eaves Movie Ranch. 2016, 98 min.

O ATALHO. Direção: Kelly Reichardt. EUA: Evenstar Films, Film Science, Harmony Productions. 2011, 104 min.

O SEGREDO de Brokeback Mountain. Direção: Ang Lee. EUA: Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment e Good Machine. 2006, 134 min.

OS IMPERDOÁVEIS. Direção: Clint Eastwood. EUA: Warner Bros, Malpaso Production. 1992, 130 min.

RÁPIDA e Mortal. Direção: Sam Raimi. EUA: Tristar Pictures. 1995, 108 min.

### Obras Seriadas Audiovisuais

DEADWOOD: Cidade sem Lei [Seriado]. Direção: Ed Bianchi, Daniel Minahan, Davis Guggenheim et al. Produção: David Milch. EUA: CBS Paramount Network Television, Home Box Office (HBO), Paramount Network Television. 2004-2006. Amazon Prime Vídeo. 3 temporadas (36 episódios/55 min), son., color.

GODLESS [Série Limitada]. Direção: Scott Frank. Produção: Steven Soderbergh, Casey Silver, Scott Frank et al. EUA: Casey Silver Productions, Extension 765 Flitcraft, Ltd., 2017. Netflix. 1 temporada (7 episódios/60 min), son., color.



## O *pen drive* de *Lucy*: questões de gênero, ficção científica e utopismo no filme de Luc Besson

### Lucy's flashdrive: gender, science fiction, and utopianism in Luc Besson's movie

Felipe Benício<sup>1</sup>  
Ildney Cavalcanti<sup>2</sup>

#### Resumo

O presente artigo tem como objetivo tecer reflexões acerca do filme *Lucy* (2014), de Luc Besson, observando aspectos relacionados ao cinema, aos utopismos da cultura e à ficção científica, com especial atenção às questões de gênero. Através de uma perspectiva de análise situada no entrecruzamento entre os estudos críticos da utopia (CLAEYS 2013; COELHO 2006; SEED 2011; SUVIN 2010), os estudos de cinema (AUMONT E MARIE 2003; BERNARDET 2006; MARTIN 2013; TASKER 2004) e a crítica feminista da cultura (CAVALCANTI 2003, 2011; CIXOUS 2017; MULVEY 2017), empreendemos uma leitura crítica que, embora dedicada à obra fílmica, procura também observar fatores extradiagéticos ligados à indústria cinematográfica, de modo a analisar as fragilidades, as potencialidades e as ambivalências do filme de Besson no que se refere ao protagonismo feminino no cinema. Além disso, analisamos a maneira como *Lucy* incorpora e reelabora temas caros à ficção científica e a distopia feminista dentro de um contexto de filmes de ação.

**Palabras-chave:** Lucy. Cinema. Gênero. Utopismo. Ficção científica.

#### Abstract

This paper proposes a reflection on the film *Lucy* (2014), by Luc Besson, observing aspects related to cinema, utopianisms of culture, and science fiction, with especial attention to gender issues. Based on an analytical perspective that dialogues with the utopian critical studies (CLAEYS 2013; COELHO 2006; SEED 2011; SUVIN 2010), the cinema studies (AUMONT E MARIE 2003; BERNARDET 2006; MARTIN 2013; TASKER 2004), and

**1.** Doutor em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL/Ufal). Membro do grupo de pesquisa Literatura & Utopia, trabalhou na edição e tradução de *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (Edufal, 2016), de Tom Moylan, e é um dos organizadores do livro *Trânsitos utópicos* (Edufal, 2019). Atualmente, é professor substituto do curso de Letras Inglês (Ufal). E-mail: felipebenicio.fb@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5839-0994>.

**2.** Mestra em inglês pela UFSC, Doutora em English Studies pela University of Strathclyde (Escócia), possui Pós-doc pela University of Cardiff. Coordena o grupo de pesquisa Literatura & Utopia (PPGLL-Ufal) e participa do GT A Mulher na Literatura, da Anpoll. Tem experiência na área de Letras, com estudos e publicações nas áreas de Crítica Feminista, Estudos de Gênero e Queer, Utopismos e Distopismos, Ficção Científica, Tradução, Literatura e Ensino. Atualmente, é professora associada e pesquisadora do Curso de Letras Inglês e do PPGLL (Fale/Ufal). E-mail: cavalcantiildney@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-8932-6207>.

the cultural feminist critique (CAVALCANTI 2003, 2011; CIXOUS 2017; MULVEY 2017), we perform a critical reading that, although focusing on the film, also take into consideration extradiegetic elements, concerning the cinema industry, in order to analyse what is weak, strong, and ambiguous in Besson's film regarding the feminine protagonist. Furthermore, we analyse the way *Lucy* incorporates and transforms science fiction's and feminist dystopia's themes in the context of action film.

**Keywords:** Lucy. Cinema. Gender. Utopianism. Science fiction.

## **Introdução: reverberações e diálogos**

O presente artigo tem como objetivo tecer reflexões acerca do filme *Lucy* (2014), de Luc Besson, observando aspectos relacionados ao cinema, ao utopismo e à ficção científica, com especial atenção às questões de gênero. Através de uma perspectiva de análise situada no entrecruzamento entre os estudos críticos da utopia, os estudos de cinema e a crítica feminista da cultura, empreendemos uma leitura que, embora dedicada à obra fílmica, procura também observar fatores extradiegéticos ligados à indústria cinematográfica, que se mostram relevantes para a presente discussão.

*Lucy* é um filme comercial, aqui entendido em oposição ao filme autoral, independente, no qual o/a realizador/a tem uma maior liberdade de criação e não está refém do nexo do lucro. Dentro da indústria cinematográfica, então, a posição que ele ocupa é a de uma obra que (supostamente) almeja alcançar o maior público possível, seja no circuito primário (exibição em salas de cinema) ou no secundário (DVD, TV por assinatura, serviços de *streaming* e produtos conexos). Esse imperativo faz com que o filme comercial seja um tipo de obra em que se pode observar de maneira mais nítida quais tropos, discursos e práticas precisam ser articulados para que se possa atender às expectativas do grande público. E, no entanto, ainda que atravessado pelas circunstâncias de seu contexto de produção e circulação, o filme, como toda obra artística, existe numa relação dialógica de repetição e subversão de elementos pré-estabelecidos.

A narrativa fílmica de *Lucy* traz reverberações — ora consonantes, ora dissonantes — de características dos filmes de ação, da ficção científica, das utopias e distopias; enquanto produto cultural, suas estratégias de *marketing*, a maneira como explora a imagem da mulher em cena e as técnicas empregadas para a criação de relações metafóricas e simbólicas estabelecem diálogos — ora aquiescentes, ora discordantes — com práticas sedimentadas da linguagem e da indústria do cinema. Essas reverberações e esses diálogos são o foco do presente artigo.

## **Repetição e subversão no cinema de ação**

*Lucy* é o décimo sétimo longa-metragem dirigido por Luc Besson, realizador francês que se tornou mundialmente conhecido nos anos 1990 pelos filmes *O profissional* (1994) e *O quinto elemento* (1997). O roteiro do filme também é assinado por Besson. Já a produção ficou a cargo de Virginie Besson-Silla, produtora com experiência em filmes de ação, tendo trabalhado em longas como *Revolver* (2005), de Guy Ritchie, *Dupla implacável* (2010), de Pierre Morel, e *3 dias para matar* (2014), de McG.

Em linhas gerais, *Lucy* acompanha a trajetória da personagem-título, uma estudante norte-americana vivendo em Taipei, que, adentrando numa espiral de violência, acaba

caindo nas mãos de uma máfia chinesa ligada ao tráfico de drogas e é obrigada a servir de mula, transportando em seu corpo uma nova substância sintética, o CPH4. Ainda no cativeiro, ao ser agredida por um dos mafiosos, o pacote contendo a droga, que fora colocado cirurgicamente dentro da sua barriga, acaba se abrindo e liberando a substância em seu organismo, o que desencadeia um processo de aumento de suas capacidades cerebrais, que seguem crescendo até o desfecho da narrativa, quando a personagem atinge 100% de utilização de seu cérebro. Nesse processo, a protagonista adquire habilidades e desenvolve poderes que vão muito além das capacidades humanas.

Na longa filmografia de Besson, *Lucy* é o primeiro filme *blockbuster*<sup>3</sup>, ou seja, uma superprodução com vistas a um amplo alcance mercadológico. Embora esteja geograficamente fora dos domínios de Hollywood — pois que se trata de uma realização da EuropaCorp, produtora de filmes francesa da qual Besson é um dos proprietários —, o longa-metragem está em total sintonia com a lógica do cinema comercial, o que pode ser percebido, dentre outras coisas, no modo como a narrativa é conduzida, na escolha do elenco e nas estratégias de *marketing*.

Cenas de luta, de perseguição, tiros e explosões: no que diz respeito à construção fílmica, *Lucy* possui os ingredientes necessários para um filme de ação, o que algumas pessoas poderiam simplesmente chamar de clichês. Mas o fato é que a divisão do cinema em gêneros é um artifício que tende a beneficiar tanto os/as produtores/as quanto os/as consumidores/as, pois as pessoas que assistem a filmes de comédia ou de terror esperam encontrar neles aqueles elementos reconhecíveis e particulares daquele tipo de produção. De acordo com Jean-Claude Bernardet (2006, p. 75), “[a] permanência do gênero é fácil de entender comercialmente: se existe uma fórmula que está fazendo sucesso, não há como não explorá-la.” Qualquer grande sucesso terá sempre seus “filhotes”. “Esse sistema”, explica o autor, “realimenta-se constantemente: os/[as] produtores/[as], ao repetir as fórmulas de sucesso, consolidam os gostos do público, e o público, ao gostar dos filmes, leva os/[as] produtores/[as] a repetir as fórmulas.”

Apesar de sua natureza “relativamente flutuante e variável”, entende-se por gênero “a categoria de obras que têm caracteres comuns (de enredo, de estilo, etc.)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 141–142), sem perder de vista a inevitável propensão ao hibridismo a que estão sujeitas as narrativas. De acordo com Yvonne Tasker (2004), “a maioria dos filmes de ação contemporâneos ou pós-clássicos são, de fato, mais ou menos híbridos, extraindo e combinando enredos genéricos, cenários e personagens” de diversas fontes, tais como a ficção científica, o horror, histórias de crime e até comédias (TASKER, 2004, p. 4)<sup>4</sup>. Ainda segundo Tasker, seria possível dividir as produções contemporâneas de ação em três grupos, “embora existam muitos filmes que ultrapassam essas delimitações — ou fogem completamente delas” (p. 4). São eles: 1) ação urbana e de crime; 2) fantasia (e.g. ficção científica ou horror); 3) filmes de guerra ou militares. *Lucy* contém elementos dos grupos 1, por conta da presença da máfia chinesa ligada ao tráfico de drogas, e 2, por conta da substância CPH4 que funciona como um dispositivo para elevar a protagonista a uma condição super-humana.

**3.** De acordo com Fernando Mascarello as características dos filmes blockbusters contemporâneos são: “(1) o custo de produção extraordinariamente inflado (por conta dos cachês e efeitos especiais); (2) a despesa com lançamento próxima ou superior ao custo de produção (em razão do número elevado de cópias e da publicidade massiva na televisão); e (3) a rápida ‘queima’ do filme no circuito primário de exibição” (MASCARELLO, 2006, p. 349).

**4.** As traduções de textos do inglês são de nossa responsabilidade, com exceção daquelas indicadas nas referências.



Embora mencione os quadrinhos como uma das fontes em que bebe o filme de ação (principalmente o norte-americano), Tasker não a concebe como uma subcategoria, o que é perfeitamente compreensível, uma vez que seu livro *Action and adventure cinema* foi lançado em 2004, período em que a profusão audiovisual de super-heróis oriundos dos quadrinhos, encabeçada principalmente pela Marvel Comics, ainda não havia alcançado o patamar a que chegou hoje. Incontestavelmente, um desdobramento contemporâneo do filme de ação são os filmes de super-heróis, que poderiam facilmente figurar como um quarto subgrupo na divisão proposta por Tasker.

Diante disso, seria possível afirmar que *Lucy*, de certa forma, também pega carona na prolífica onda de produções audiovisuais (que inclui não apenas filmes, mas também séries de TV e *streaming*) de super-heróis oriundos dos quadrinhos, cujo público tende a se mostrar mais aberto (e talvez até mais habituado) a premissas fantásticas ou pseudocientíficas. Dito de outro modo, não significa que o diretor trabalhou em função desse público, mas que a existência desse público provê um terreno sólido em que pode caminhar uma protagonista como Lucy, que, em seu processo de desenvolvimento das capacidades cerebrais, ganha superpoderes que incluem telepatia, telecinese e viagem no espaço-tempo, por exemplo.

Mas essa questão não se esgota aí, e o trabalho realizado pelo diretor francês não se limita à mera repetição de elementos dos filmes de ação e de super-herói. Até mesmo porque, de acordo com Bernardet (2006), o público precisa de novidades, não quer ver sempre a mesma coisa, de modo que o mundo do cinema vive numa constante tensão entre inovação e repetição:

Não mudar, mudando sempre. Essa tensão repetição/inovação não está apenas no/[a] produtor/[a], está também no/[a] espectador/[a]. Se, por um lado, este/[a] precisa de inovação para assegurar seu divertimento, por outro, a repetição lhe confirma seus gostos, seus valores, lhe dá segurança, o/[a] integra num sistema de valores” (BERNADET, 2006, p. 76).

Assim, provendo ao/à espectador/a dos filmes de ação aqueles elementos que o/a integram a um sistema de valores já conhecido, Luc Besson toma a liberdade de pintar fora da caixa e explora caminhos inusitados, levando o seu público a regiões, de certa forma, inesperadas (e inusitadas) em se tratando de um *blockbuster* de ação. A principal razão disso é a montagem do filme, que intercala o desenrolar da história de Lucy com a interpolação de imagens de computação gráfica, usadas para mostrar o funcionamento interno do corpo (como quando o CPH4 se espalha pela corrente sanguínea da protagonista), e também de diversos fragmentos de vídeo que mostram desde a vida selvagem dos animais das savanas e paisagens naturais até o dia a dia de grandes centros urbanos e a vida em sociedade. Levando em consideração uma divisão tripartite do filme<sup>5</sup>, na primeira parte, além das imagens citadas, vê-se ainda uma aula proferida pelo Prof. Norman (Morgan Freeman) sobre a evolução humana e as capacidades cerebrais — é ele, inclusive, quem explica a premissa que dá sustentação à trama.

**5.** Embora o filme não possua indicativo de divisão interna, numa nota divulgada na internet pelo portal ScreenMania — que supostamente fazia parte do roteiro ou do projeto inicial do filme —, o diretor Luc Besson explica como ele imagina o longa, dividindo-o em três partes: a primeira teria como referência *O profissional*; a segunda, *A origem* (2010), de Christopher Nolan; e a terceira e última parte, *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Cf. Jagermath (2014).

Intercalar imagens é a forma usada pelo cinema para criar metáforas. Marcel Martin (2013) define esse recurso como a

*justaposição* por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do/[a] espectador/[a], irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia [...]. A primeira dessas imagens é em geral um elemento da ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode ser retirada também da ação e anunciar a sequência do enredo, ou então constituir um fato fílmico sem nenhuma relação com a ação, tendo valor apenas pelo confronto com a imagem precedente (MARTIN, 2013, p. 104, *itálicos no original*).

Um exemplo clássico de metáfora, que é utilizado pelo próprio Martin a título de ilustração, é a sequência de *Tempos modernos* (1936) em que Charles Chaplin mostra a imagem de um rebanho e, em seguida, a de pessoas saindo da estação de trem em direção ao trabalho. A justaposição das cenas faz com que haja uma comparação entre os comportamentos das ovelhas e das pessoas, com um peso maior para as últimas, uma vez que essa comparação explicita o fato de que as ações humanas na sociedade capitalista são controladas pelo empresariado (pastores do capital).

**Figura 1** - Lucy é capturada por mafiosos



Fonte: Colagem de Lucy (2014) de imagens captadas pelos autores.

A metáfora, no entanto, acabou se tornando um recurso pouco explorado no âmbito das produções comerciais (as quais geralmente pecam pelo excesso de didatismo), o que talvez tenha motivado algumas críticas que julgaram que Luc Besson estava duvidando das capacidades mentais de seu público ou fazendo associações óbvias demais em algumas de suas interpolações: quando o namorado de Lucy, Richard, tenta convencê-

la a entregar uma maleta na recepção de um hotel, surge na tela a imagem de um rato se aproximando de uma ratoeira. Algo semelhante ocorre quando Lucy é capturada pelos mafiosos no *hall* do hotel: toda a sequência é intercalada com a perseguição de uma onça a um veado (Figura 1). O sentido que nasce desse jogo é a correlação entre os captores e as onças, e entre Lucy e o veado. Porém, esse é um sentido primeiro, que a montagem faz parecer óbvio, e talvez até seja, mas não é o único — e é estranhamente curioso como alguns críticos de cinema limitaram-se a essa leitura rasa<sup>6</sup>. Há nessa sequência um sentido segundo, latente, que surge de um jogo de associações um tanto mais complexas: na cena em que é capturada, Lucy está usando um casaco com estampa de onça; tendo em vista que, a partir da metade da narrativa, ela se torna uma super-humana imbatível (coisa que quem está assistindo ao filme pela primeira vez sequer imagina), a mesma sequência de captura pode ser lida, também, como uma espécie de *flashforward*, um pequeno vislumbre daquilo que a protagonista irá se tornar. Dessa forma, no paralelismo criado a partir da justaposição de cenas, a onça pode representar Lucy, e o veado, a máfia chinesa liderada por Mr. Jang, o qual, além de perder toda a sua mercadoria, ainda sofre um destino trágico (como costuma ocorrer aos vilões).

Além desses jogos e metáforas não muito explícitas, um outro ponto fora da curva no filme de Besson é a sequência final, que mostra os últimos passos de Lucy no caminho rumo ao alcance das capacidades máximas de seu cérebro. No momento em que, com o auxílio do Dr. Norman e um grupo de cientistas, Lucy introjeta em seu corpo uma grande quantidade de CPH4, ela dá início a uma viagem em direção ao conhecimento total. No filme, isso representa uma extensa sequência de aproximadamente 10 minutos em que praticamente não há diálogo, apenas a viagem de Lucy através do tempo, na qual ela passa pela Nova Iorque do século XVIII, pela América indígena anterior à colonização, pelos dinossauros, seguindo regressivamente até o primeiríssimo átomo originário, anterior ao Big Bang. Em dado momento dessa sua viagem espaço-temporal, Lucy fica face a face com um ser hominídeo que, pelo contexto da obra, seria uma representação de Lucy (*ante mortem*), uma *Australopithecus afarensis*, cujo fóssil encontrado no deserto de Afar, na Etiópia, em 1974, foi considerado por muito tempo o mais antigo registro de vida humana na Terra, com 3.2 milhões de anos. Nesse encontro entre as duas Lucys, Besson reelabora *A criação de Adão*, famoso afresco de Michelangelo, inspirado no *Gênesis*, que mostra Deus criando o primeiro homem (Imagem 2). É inevitável, então, que se leia a cena do filme em relação ao afresco. Se, por um lado, essa recriação é altamente subversiva, porque coloca dois seres femininos no lugar anteriormente ocupado por dois seres masculinos — desbancando Deus de seu trono absoluto e retirando Adão de seu posto de primeira criatura na Terra —, por outro, Deus ainda é, simbolicamente, uma mulher branca do hemisfério norte. Essa é uma dentre tantas ambiguidades que, ao mesmo tempo, representam um respiro para os filmes de ação que têm mulheres protagonistas, mas, numa perspectiva mais ampla da crítica feminista da cultura, são formulações reacionárias, posto que repetitivas e mantenedoras do *status quo*. Em certa medida, isso corrobora a afirmação feita por Laura Mulvey em seu importante e pioneiro ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”: “Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood [ou seja, comercial], pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” (MULVEY, 2017, p. 163).

6. Cf. Hoffman (2014); Chang (2014); Nicholson (2014).



**Figura 2 — As duas Lucys em Lucy (2014)**

Fonte: Colagem de imagens captadas pelos autores.

### **Lucy/Scarlett: a mulher em quadro, imagens sobrepostas**

Conforme mencionado acima, a escolha do elenco é também um fator determinante na indústria dos filmes comerciais. O *star system* hollywoodiano, que tem como princípio o culto à personalidade de artistas, tem sido uma das formas de impulsionar a publicidade dos filmes, uma vez que esse sistema acaba levando às salas de projeção aquelas pessoas que são fãs de determinados/as atores, atrizes, diretores/as etc. Para dar vida à *Lucy*, Besson escolheu Scarlett Johansson, atriz norte-americana que, em 2013 — ano em que *Lucy* estava sendo produzido — foi escolhida a mulher mais sexy do mundo pela revista *Esquire* (CHIARELLA, 2013). É inegável o peso de notícias como essa na publicidade do filme, bem como é pertinente para a presente análise o jogo de espelhos que isso cria na relação entre o mundo do filme e o mundo fora do filme. Como bem observou Mulvey,

o cinema se destacou pela produção de egos ideais, conforme manifestado, de forma particular, no sistema do estrelismo, em que os astros e as estrelas centralizam ao mesmo tempo presença na tela e na história, na medida em que representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamoroso personifica o comum) (p. 167).



Dessa forma, ao olhar para a tela, o público não vê apenas Lucy, mas também a-mulher-mais-sexy-do-mundo-segundo-a-*Esquire*. Ou seja, sobreposta à imagem da personagem há a imagem da atriz, num jogo de presença e ausência impossível de se desfazer. Isso fica ainda mais explícito quando, ao escrever sobre *Lucy*, os/as críticos/as fazem menção a outros trabalhos de Johansson que dialogam com temáticas científico-ficcionais, como é o caso de *Her* (2013), de Spike Jonze, e *Sob a pele* (2014), de Jonathan Glazer — lista a qual ainda poderia ser acrescentado o mais recente *Ghost in the shell* (2017), de Rupert Sanders, em que a atriz faz o papel de uma policial ciborgue.

No filme de Luc Besson, apesar do poder conferido à personagem principal da trama, a presença de Johansson na tela, infelizmente, não escapa à lógica escopofílica masculina do cinema, conforme teorizada por Mulvey. Nas palavras da autora, “o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino”, o que implica em dizer que “o olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia”, enquanto as mulheres têm “sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de *para-ser-olhada*” (p. 169, itálicos no original).

Atenta a essas questões, e investida de certa dose de ironia, Amy Nicholson (2014), em crítica escrita para o site *The Village Voice*, afirma que Besson “sequer tenta nos convencer de que ela [Lucy] é uma personagem forte, o que, para a maioria dos diretores masculinos de filme de ação, significa simplesmente uma [mulher] durona, sexy e muda”; e se pergunta por que uma mulher cuja inteligência está acima da dos demais seres humanos iria entrar em um tiroteio intercontinental calçando Louboutins salto 13. Nicholson conclui sua reflexão afirmando que, embora haja questões científicas que até poderiam simular certa profundidade, o que fica, no final das contas, é “a depressiva convicção de Besson de que até mesmo a mulher mais inteligente do mundo não pode encontrar um meio de conseguir o que quer sem uma minissaia e uma arma.”

Em sua leitura, Nicholson lança luz a aspectos do filme enquanto produto histórico e cultural, os quais se mostram de grande valia para a discussão aqui empreendida. Notadamente, a mulher “durona” é uma variação feminina dos personagens masculinos de filmes de ação, que faz coexistir na mesma figura o contingente violento (típico desses filmes) e um apelo erótico. A questão de ser “sexy” apenas reforça a condição da mulher de *para-ser-vista*. Por fim, a mulher “muda” ratifica o silenciamento das mulheres no decurso da humanidade, evidenciando o fato de que a história do cinema tem sido a história da mulher como objeto passivo do olhar masculino. É possível afirmar, então, que a soma desses fatores seria uma prova de “como, e sob que condições as mulheres são permitidas nesse espaço cinemático simbolicamente masculino” (HALDEMAN et al., 2016, p. 2)<sup>7</sup>.

Um adendo. De acordo com o aqui exposto, fica claro que a escolha do elenco está sempre investida de um capital simbólico, que agrega valor ao filme enquanto produto. Um bom exemplo disso foi a escolha de Micheal Keaton para viver Riggan Thomson, protagonista de *Birdman* (2014), de Alejandro González Iñárritu. Keaton fez o personagem Batman nos dois filmes dirigidos por Tim Burton nos 1990, mas se recusou a fazer o terceiro, dirigido por Joel Schumacher, porque julgou o roteiro “horível” (CAMPBELL,

<sup>7</sup> Haldeman et al (2016), em uma detalhada pesquisa sobre a protagonista feminina de filme de ação, embora caracterizem Lucy como violenta, não a consideram hiperssexualizada.

2017). Na trama de Iñárritu, Thomson é um ator que fica famoso ao interpretar Birdman, um super-herói que acaba se tornando um ícone cultural, mas que, ao se recusar a fazer um quarto filme, acaba caindo no ostracismo. Se a carga simbólica trazida por atores e atrizes dá margem para diálogos entre o histórico e o ficcional, seria uma mera coincidência o fato de que o nome do paleoantropólogo que descobriu o fóssil de Lucy, nos anos 1970, ser justamente Donald Johanson?

## Ficção científica, distopia e gênero

Um dos aspectos mais criticados em comentários e resenhas sobre o filme *Lucy* é a sua premissa<sup>8</sup>: a teoria segundo a qual o ser humano utiliza apenas 10% do seu cérebro, famosa por volta dos anos 1960, já caiu por terra, suplantada pelo entendimento de que o cérebro é utilizado em sua totalidade, porém, todas as suas partes não são ativadas ao mesmo tempo, uma vez que existem regiões cefálicas específicas para cada atividade desenvolvida. Acredito que quem critica *Lucy* pela sua premissa ou é um/a divulgador/a da ciência (o que não parece ser o caso dos/as críticos/as de cinema em questão) ou não entende muito bem a natureza própria da arte; ou talvez tenha sido iludido/a (seduzido/a) pelo aspecto documental de alguns fragmentos do filme, e pela convicção com que o Dr. Norman discorre acerca do cérebro e da evolução humana — neste caso, ponto para Besson.

É justamente essa premissa que coloca o filme de Besson em diálogo com a ficção científica (FC). Kingsley Amis (2012) define a FC como um tipo de ficção que “trata de uma situação que não poderia originar-se no mundo que conhecemos, mas que é hipotetizada com base em alguma inovação em ciência ou tecnologia, ou pseudociência ou pseudotecnologia, quer seja de origem humana ou extraterrestre” (AMIS, 2012, p. 3). Embora o foco das reflexões de Amis seja a prosa literária, David Seed (2011) considera o cinema como um “veículo gêmeo” da FC, argumentando que “a dimensão intertextual da FC é particularmente forte” (p. 4), sendo este “um modo literário que geralmente encontra expressão em diferentes mídias, em especial no cinema” (p. 118), o que faz com que a definição de Amis também possa ser incorporada à presente discussão.

Para Darko Suvin (2016), o traço estrutural que define e diferencia a FC dos demais gêneros literários é o *novum* (ou inovação cognitiva), que ele define como sendo um “fenômeno ou relacionamento totalizante que se desvia da norma de realidade do/a autor/a e do/a leitor/a implícito/a” (SUVIN, 2016, p. 68). Esse *novum*, argumenta Suvin, possui

diferentes graus de magnitude, partindo do mínimo de uma discreta ‘invenção’ (ferramenta, técnica, fenômeno, relacionamento) ao máximo de um cenário (*locus* espaço-temporal), agente (personagem ou personagens principais) e/ou relações basicamente novas e desconhecidas no ambiente do/a autor/a (SUVIN, 2016, p. 68).

Essas reflexões acerca da FC pavimentam um caminho para o entendimento de como *Lucy* articula os elementos desse modo textual/narrativo em sua construção. Apesar de existirem autores/as, sobretudo no início do século XX, que tentaram usar a FC como um meio de promover o conhecimento científico — posição que ainda se mantém sob a

8. Cf. Burr (2014); Hoffman (2014); Packham (2014).

designação de ficção científica *hard* (SEED, 2011, p. 1) —, esse não é o propósito último de tais obras. Kingsley Amis, no fragmento citado acima, já põe em evidência que certas narrativas de FC podem ser construídas a partir e ao redor de uma pseudociência ou pseudotecnologia, ou seja, artifícios que estariam mais próximos do fantástico, mas que, no entanto, são cobertos de um verniz de ciência, articulados por meio de uma retórica científica. Este, creio, é o caso do filme de Luc Besson.

Em *Lucy*, o CPH4 é o *novum*. E como “cada inovação tecnológica afeta a estrutura da nossa sociedade e a natureza do nosso comportamento” (SEED, 2011, p. 1), essa droga sintética é o artifício pseudocientífico que instaura, por meio da protagonista, uma nova forma de relacionamento. Assim, a partir das reflexões de Suvin, é possível afirmar que o *novum*, nessa narrativa, opera em uma gradação que vai do mínimo ao máximo, da criação de uma substância sintética à transformação da protagonista que, potencialmente, poderia mudar os paradigmas sociais de maneira drástica.

A partir disso, são pertinentes à presente discussão dois aspectos que estão interligados — a droga propriamente dita e a forma como ela vai parar dentro do corpo da protagonista. Em relação ao CPH4, a narrativa de Besson é bastante didática: no momento em que Lucy consegue se libertar de seu cativeiro e começa a sofrer os primeiros efeitos colaterais da ingestão de tal substância, ela vai a um hospital para pedir que retirem o pacote de dentro de seu corpo. Nesse momento, o médico que está realizando o procedimento cirúrgico dá a seguinte explicação à Lucy<sup>9</sup>:

Uma mulher grávida produz CPH4, a partir da sexta semana, em pequenas quantidades. Para um bebê, isso contém a força de uma bomba atômica. É o que dá ao feto a energia necessária para formar todos os ossos de seu corpo. Ouvi que estavam tentando fazer uma versão sintética. Não sabia que tinham obtido sucesso” (LUCY, 2014, 37')

Conforme discutido acima, o papel da ciência na FC não precisa obedecer a um rigor científico. Portanto, não está no escopo deste trabalho buscar uma plausibilidade científica na criação dessa droga, mas sim, explorar o que há de simbólico e metafórico tanto no fabrico quanto nos efeitos dessa substância.

Na cena em que o pacote é retirado do corpo de Lucy entra em jogo uma série de relações simbólicas e metafóricas que remetem à mulher, ao feminino, às questões de gênero. Primeiramente, tem-se a droga que é colocada justamente em sua barriga, em seu ventre (a questão da violenta invasão do corpo feminino, enfocaremos mais à frente). Enquanto o procedimento cirúrgico está sendo realizado, Lucy pede o telefone celular do médico emprestado e faz uma ligação para a sua mãe. Assim, enquanto é retirado de seu ventre um pacote contendo uma versão sintética de uma substância que é produzida por mulheres grávidas, Lucy está conversando com sua mãe, de cujo ventre ela saiu, criando, dessa forma, uma cadeia simbólica de significações que remetem à capacidade geradora, criadora de vida, da mulher<sup>10</sup>.

9. O texto das legendas do filme foi traduzido por Guilherme S. Fronese e disponibilizado gratuitamente em legendas.com.

10. Neste contexto da discussão, vale salientar também a ênfase na figuração de uma genealogia feminina, tropo recorrente nas ficções científicas, utopias e distopias de viés feminista, seja tal linhagem simbólica (como é o caso em *A Cidade das Damas*, 1405, de Christine de Pizan, e *Les Guérillères*, 1968, de Monique Wittig); consanguínea (como em *The Holdfast Series*, de Suzy MacKee Charnas, 1974–1999, *He, She and It*, 1991, de Marge Piercy), e *The Camille Stories*, 2016, de Donna Haraway; ou ambas, como na relação entre a protagonista Furiosa, as esposas escravizadas e as Vulvalini, comunidade da ancestralidade da protagonista, em *Mad Max, Fury Road*, 2015, do diretor George Miller.

Em seu famoso ensaio-manifesto *O riso da Medusa*, publicado originalmente em 1975, Hélène Cixous faz uma instigante reflexão acerca das relações entre texto, corpo e voz, estando contido nesta última o canto materno. Nas palavras da autora: “Tanto na fala quanto na escritura feminina nunca para de ressoar o que, tendo um dia nos atravessado, tocado imperceptivelmente, profundamente, guarda o poder de nos afetar: o *canto*, a primeira música, aquela primeira voz de amor, que toda mulher preserva viva” (CIXOUS, 2017, p. 138–139, *itálicos no original*), o que faz com que a mulher nunca esteja distante da figura materna.

No encadeamento da narrativa fílmica, esta cena, em que Lucy conversa com sua mãe pelo celular, destoa totalmente do restante do filme no que se refere ao ritmo. Diferente dos cortes rápidos, ao estilo de uma montagem invisível, que caracterizam as demais cenas, esta possui um tempo mais dilatado, com pouquíssimos cortes, preservando ao máximo a imagem de Lucy na tela, que vai, pouco a pouco, se fechando, de modo a focar apenas o rosto da personagem (Imagem 3). Dessa forma, conforme a protagonista vai narrando a expansão de seus sentidos — ao mesmo tempo para a mãe e para os/as espectadores/as —, informando que consegue acessar memórias remotas, como o sabor do leite materno, a lenta aproximação da câmera mimetiza essa jornada cada vez mais profunda ao interior de si mesma.

**Figura 3 — Lucy conversa com sua mãe ao telefone**



**Fonte:** Colagem de imagens captadas pelos autores.

Os elos construídos nessa cena apontam ainda para o fato de que, a partir daquele momento, Lucy, “ela mesma sua mãe e sua filha” (CIXOUS, 2017, p. 139), através de sua gradativa transformação, por meio do aumento de suas capacidades cerebrais, nasce, simbolicamente, para uma nova forma de existência. Ao final da narrativa, a imagem da mãe é de alguma forma retomada na metáfora da Mãe Natureza, uma vez que Lucy alcança um grau máximo de comunhão com todas as formas de vida.

O segundo aspecto relacionado à droga CPH4, relevante para os fins aqui propostos, é de como ela vai parar na barriga da protagonista. Ecoando a colonização



dos corpos femininos perpetrada ao longo da história, Lucy é uma personagem que se vê no centro de uma cadeia opressiva, em que homens assumem poder sobre sua existência, controlando e decidindo os rumos de sua vida. Primeiramente, seu namorado, Richard, que prende o braço de Lucy a uma maleta por meio de uma algema, obrigando-a, assim, a realizar a entrega dessa maleta no hall do prédio onde os mafiosos aguardam; posteriormente, Mr. Jang coloca o pacote de CPH4 dentro do corpo de Lucy, obrigando-a, agora, a servir de mula para o tráfico de drogas. É pertinente observar que, com exceção da *Australopithecus*, de uma colega de quarto e da mãe de Lucy (a quem só temos acesso por meio da voz), não há qualquer outra personagem feminina no filme: Lucy, ao longo da narrativa, é sempre uma mulher rodeada por homens.

Para Gregory Claeys (2013, p. 16), as “visões negativas da humanidade” que caracterizam a distopia “podem advir de diferentes formas de opressão social e política”. No caso de *Lucy*, essa opressão possui uma inflexão marcadamente de gênero, o que pode ser mais bem compreendido a partir da perspectiva das distopias feministas que, segundo Ildney Cavalcanti (2003, p. 338), “desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres”. Embora os traços que compõem esse “desenho” no filme de Besson não estejam em sintonia com as proposições, muitas vezes progressistas, das obras literárias analisadas por Cavalcanti, a primeira parte de *Lucy* acaba remetendo aos maus lugares que são construídos para as mulheres nessas distopias, que são “caracterizados pela supressão do desejo feminino e pela instituição de ordens opressoras em termos de gênero” (CAVALCANTI, 2003, p. 341). Além disso, de acordo com Cavalcanti (2011, p. 18), a presença de corpos femininos “violentamente emoldurados pelas estruturas (ainda) patriarcais de poder nas quais se movem” é um traço recorrente nas distopias feministas. Essa moldura à qual Cavalcanti alude, presente de maneira explícita no modo como Richard e Mr. Jang se apropriam do corpo de Lucy, de certa forma, ecoa para fora da diegese, englobando as questões discutidas em sessões anteriores deste trabalho — a saber, o papel da mulher na indústria de filmes de ação, a mulher como sujeito passivo do olhar masculino no cinema.

Retomando o que foi exposto acima no tocante à relação dialógica de repetição e subversão de elementos pré-estabelecidos, perceptível em obras artísticas de modo geral, e na construção dessa narrativa fílmica mais pontualmente, reconhecemos o ato de re-visão (RICH, 2017), entendido como uma dinâmica característica da produção literária, fílmica ou outra, em diálogo com a crítica feminista da cultura. Nesse contexto, ressaltamos a qualidade gendrada dessa distopia, considerando as várias camadas de produção e de circulação do filme, conforme apontamos. Enquanto toda distopia — literária, fílmica ou outra — metaforiza relações entre os gêneros, mesmo quando esta categoria parece “desaparecer” do espaço representacional<sup>11</sup>, uma vertente em crescente expansão desde os revolucionários anos 1960 e 1970 do século XX muito notavelmente explora imaginários gendrados alternativamente ao status quo. Cabe neste universo uma menção a utopias e distopias gendradas no feminino, como argumentamos ser o caso em *Lucy*, ou em gêneros não binários, como é o caso das *queertopias* (ASSIS, 2021). Os já mencionados detalhes do inicial emolduramento do corpo feminino da protagonista numa cadeia de atos violentos e a gradual liberação desse mesmo corpo em direção

**11.** Tendo em mente que, em grande parte das distopias, evidencia-se uma naturalização das representações binárias, patriarcais e cis-heteronormativas no que concerne aos contornos de gênero.

a uma inicial fusão tecnológica e a uma posterior transcendência a qualquer *hardware* corroboram nossa argumentação de que a obra de Besson se nos apresenta como alinhada a um utopismo gendrado, realizado ficcionalmente por meio da combinação entre a distopia e a utopia feminista: de corpo enquadrado pela violência de gênero a uma situação de transcendência, figurada pela imagem do “corpo descorporificado” (imagem à qual retornaremos nas considerações finais), uma faceta visionária da ficção feminista, entendida como forma de desafio às estruturas opressoras do feminino (CAVALCANTI, 2005).

## O Pen Drive de Lucy: considerações finais

Se, cinematograficamente falando, o filme de Besson repete uma lógica que emoldura a imagem da mulher em cena de maneira a sujeitá-la à escopofílica gramática do olhar masculino, no que se refere ao enredo, a personagem principal consegue encontrar os meios de romper com a lógica opressiva da distopia, pondo fim a uma cadeia de violências perpetradas contra ela. Como muito bem observa Chris Packham (2014), Besson “inicia *Lucy* com a imagem de uma mulher manipulada psicológica e fisicamente por um homem, que fica segurando seu braço de modo que ela não pode ir embora; ele conclui [o filme] com a imagem de uma mulher em quem homem algum pode tocar”.

Na sequência final do filme, seguindo o conselho do Dr. Norman, que afirma que o dever da humanidade é passar à frente o conhecimento adquirido, Lucy permite que seja injetada em seu corpo mais uma grande dose de CPH4, o que, em tese, faria com que ela atingisse mais rapidamente o uso total de suas capacidades mentais, conforme explicado no final da seção 1 deste artigo. Toda a sequência se dá em duas instâncias diegéticas: uma física, com Lucy sentada em uma cadeira, dentro de um laboratório, enquanto do lado de fora os mafiosos liderados por Mr. Jang tentam entrar na sala para reaver a droga; já a outra instância é uma de ordem não-física, em que, como também já foi dito na seção 1, Lucy faz uma viagem espaço-temporal em direção ao mais remoto passado da nossa civilização. No plano físico, Lucy começa a “absorver” todo o maquinário da sala, para criar um “computador de última geração”, conforme (nos) explica o Dr. Norman (LUCY, 2014, 74'). Ao final da sequência, no plano não-físico, temos a imagem de duas células fazendo o movimento inverso ao da mitose, tornando-se uma; enquanto no plano físico, o supercomputador em que se convertera a protagonista vira pó, deixando em seu lugar um pequeno *pen drive*. Quando o policial Pierre Del Rio — que Lucy poupou da morte e mantivera ao seu lado apenas como um “lembrete” (de sua humanidade?) — entra no laboratório e pergunta por ela, em seu celular aparecem as palavras da protagonista: “Estou em todo lugar” (LUCY, 2014, 82').

O que Lucy se torna no fim da narrativa? Acreditamos que uma resposta definitiva é impraticável nesta situação, visto que tal metamorfose toca as franjas do inenarrável, do incognoscível, regiões que só se pode alcançar por meio de aproximações, tentativas. Lucy engendra uma simbiose entre humano e máquina, biológico e tecnológico, que tem como resultado uma existência última, para além do corpo e de quaisquer outros suportes, mas que os inclui, numa forma de vida biotecnocósmica<sup>12</sup>.

12. Trata-se de um neologismo que busca evidenciar a condição da protagonista do filme.

Essa nova forma de existência de Lucy dialoga com um traço observado por Cavalcanti (2011) na ficção contemporânea de autoria feminina, mais especificamente no romance *The stone gods* (2007), de Jeanette Winterson, e que diz respeito ao modo como tais obras redesenham corpos “que conseguem abalar os parâmetros patriarcais dualistas e hierárquicos: trata-se de corpos híbridos, pós-humanos, pós-gênero, enfim *corpos utópicos* que permitem às leitoras vislumbrar possibilidades além dos tantos binarismos que aprisionam os corpos femininos” (CAVALCANTI, 2011, p. 19, ênfase nossa). Considerando sua “descorporificação”, como apontamos acima, talvez mais do que um “corpo utópico”, Lucy se transforma em metáfora viva da própria ideia de utopia — estando ao mesmo “em parte alguma, em toda parte” (COELHO, 1992, p. 14), propagando-se sem, com isso, esgotar-se, para retomar o fragmento de Cixous utilizado como epígrafe deste artigo.

Por fim, é possível ainda afirmar que a nova forma de existência de Lucy acaba possuindo uma dimensão teleológica, uma vez que o conhecimento por ela adquirido será repassado ao mundo por meio do *pen drive*, o que pode colocar o curso da humanidade em um novo caminho. Como um avesso da Caixa de Pandora, tem-se então o *Pen Drive* de Lucy: não se sabe ao certo o que há dentro desse *pen drive*, mas é certo que a esperança — a possibilidade da criação de uma nova história da humanidade, livre de violências e opressões — está lá. À espectadora, ao espetador, cabe apenas torcer para que essa esperança não seja um arquivo corrompido.

## Referências

AMIS, Kingsley. **New maps of hell**. London: Penguin, 2012.

ASSIS, Fabiana Gomes de. **Queertopias**: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas. Maceió: Edufal, 2021.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos, 9)

BURR, Ty. In Lucy, a heroine's brain fires on all cylinders. **The Boston Globe**, 24 jul. 2014. Disponível em: <[bostonglobe.com/arts/movies/2014/07/24/lucy-heroine-brain-fires-all-cylinders/0wBnufcnejg2NwmsjvjiH M/story.html](http://bostonglobe.com/arts/movies/2014/07/24/lucy-heroine-brain-fires-all-cylinders/0wBnufcnejg2NwmsjvjiH M/story.html)>. Acesso em: 20 out. 2018.

CAMPBELL, Evan. “Era horrível”, diz Michael Keaton sobre Batman Eternamente. **IGN Brasil**. 4 jan. 2017. Disponível em: <[br.ign.com/cinema/44019/news/era-horrivel-diz-michael-keaton-sobre-batman-eternament e](http://br.ign.com/cinema/44019/news/era-horrivel-diz-michael-keaton-sobre-batman-eternament-e)>. Acesso em: 23 nov. 2018.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (org.). **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p. 337–360.

CAVALCANTI, Ildney. O amor em tempos distópicos: corpos utópicos em *The stone gods*, de

- Jeanette Winterson. In: CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda (org.). **Mundos gerados alternativamente**: ficção científica, utopia, distopia. Maceió: Edufal, 2011. p. 13–27.
- CAVALCANTI, Ildney. “You’ve been framed”: o corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel (org.) **O corpo em revista**: olhares interdisciplinares. Maceió: Edufal, 2005.
- CHANG, Justin. Filme review: Lucy. **Variety**, 23 jul. 2014. Disponível em: <variety.com/2014/film/reviews/film-review-lucy-1201267405>. Acesso em: 20 out. 2018.
- CHIARELLA, Tom. Scarlett Johansson is the sexiest woman alive. **Esquire**, New York, p. 118–129, nov. 2013. Disponível em: <archive.esquire.com/article/2013/11/1/scarlett-johansson-is-the-sexiest-woman-alive>. Acesso em: 20 out. 2018.
- CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. Tradução de Luciana E. de F. C. Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). **Traduções da Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Maceió: Edufal; Florianópolis: Editora Mulheres/Edufsc, 2017. p. 129–155.
- CLAEYS, Gregory. Three variants on the concept of dystopia. In: VIEIRA, Fátima (ed.). **Dystopia(n) matters**: on the page, on screen, on stage. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 14–18.
- COELHO, Teixeira. **O que é utopia?** 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos, 12)
- HALDEMAN, Caroline et al. “Hot, Black Leather, Whip”: the (de)evolution of female protagonists in action cinema, 1960–2014. **Sexualization, Media and Society**, v. 2, n. 2, p. 1–19, April/June. 2016. Disponível em: <journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2374623815627789>. Acesso em: 20 out. 2018.
- HOFFMAN, Jordan. Lucy: mindless and mixed up, but propulsive and fun – first look review. **The Guardian**, 23 jul. 2014. Disponível em: <theguardian.com/film/2014/jul/23/-sp-lucy-scarlett-johansson-first-look-review>. Acesso em: 21 jul. 2018.
- JAGERNAUTH, Kevin. Luc Besson’s statement of intent for ‘Lucy’ compares the film To ‘2001,’ ‘Inception’ & ‘Leon The Professional’. **IndieWire**, 28 jul. 2014. Disponível em: <indiewire.com/2014/07/luc-bessons-statement-of-intent-for-lucy-compares-the-film-to-2001-inception-leon-the-professional-274049>. Acesso em: 21 jul. 2018.
- LUCY. **Direção e roteiro**: Luc Besson. França: EuropaCorp, 2014. (89 min).
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 333–360.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In: BRANDÃO, Izabel et al (org.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Maceió: Edufal; Florianópolis: Editora Mulheres/Edufsc, 2017. p. 161–180.
- NICHOLSON, Amy. Slickly sci-fi, Lucy only feigns at depth. **The village voice**, 23 jul. 2014. Disponível em: <villagevoice.com/2014/07/23/slickly-sci-fi-lucy-only-feigns-at-depth>. Acesso em: 21 jul. 2018.



---

PACKHAM, Chris. Scarlett Johansson effortlessly carries the fun, unscientific Lucy. **LA Weekly**, 23 jul. 2014. Disponível em: <[laweekly.com/film/scarlett-johansson-effortlessly-carries-the-fun-unscientific-lucy-4889677](http://laweekly.com/film/scarlett-johansson-effortlessly-carries-the-fun-unscientific-lucy-4889677)>. Acesso em: 20 out. 2018.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Maceió: Edufal; Florianópolis: Editora Mulheres/Edufsc, 2017. p. 64-84.

SEED, David. **Science fiction**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SUVIN, Darko. Science fiction and the novum. In: SUVIN, Darko. **Defined by a hollow**: essays on utopia, science fiction and political epistemology. Bern: Peter Lang, 2010. p. 67–92.

TASKER, Yvonne. Introduction. In: TASKER, Yvonne (ed.). **Action and adventure cinema**. Abingdon: Routledge, 2004. p. 1–13.



## Subjetividades feministas e políticas no documentário brasileiro: Petra Costa e Maria Augusta Ramos

### Feminist and political subjectivities in Brazilian documentaries: Petra Costa and Maria Augusta Ramos

Luiza Lusvarghi<sup>1</sup>

#### Resumo

Ao longo do impeachment da ex-presidenta Dilma Roussef, vários cineastas brasileiros gravaram imagens da movimentação nas ruas e do processo político que mudou a imagem do País. Dentre esses trabalhos ganharam destaque os documentários de Maria Augusta Ramos, *O Processo* (2018) e o de Petra Costa, *Democracia em Vertigem* (2019), abordando o impeachment da presidenta Dilma Roussef, primeira mulher a governar o Brasil, a partir de diferentes estratégias narrativas. Em ambos o protagonismo é das mulheres, são as mulheres em cena e por trás das câmeras narrando a nação. Trata-se de filmes que resgatam tradições documentais narrativas brasileiras, combinando elementos de cinema direto e indireto, para dar visibilidade ao protagonismo de mulheres na cena política nacional, atrás e diante das câmeras. O objetivo deste artigo é promover uma análise comparativa entre essas obras, e refletir sobre sua contribuição para a tradição documentária brasileira e para a representação política de gênero.

**Palabras-chave:** Cinema-Verdade; Cinema Direto; Documentário Brasileiro; Protagonismo Feminino; Feminismo.

#### Abstract

Throughout the impeachment of former president Dilma Roussef, several Brazilian filmmakers recorded images of the movement in the streets and the political process that changed the country's image. Among these works, the documentaries by Maria Augusta Ramos, *O Processo* (The Process, 2018) and Petra Costa, *Democracia em Vertigem* (The Edge of Democracy, 2019), approaching the impeachment of President Dilma Roussef, the first woman to govern Brazil, from different narrative strategies, have gained prominence. In both, the protagonism is of women, women on stage and behind the cameras narrating the nation. These are films that rescue Brazilian narrative documentary traditions, combining elements of direct and indirect cinema, to give visibility to the protagonism of women in the national political scene, behind and in front of the cameras. The objective of this

**1.** Professora, curadora e pesquisadora da Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp (Campinas, SP), integrante do Genecine (Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), e membro dos coletivos Elviras de Críticas de Cinema, Manifesta e Mais Mulheres do Audiovisual. Autora de *De MTV a Emetevê* (2007), *Narrativas Criminais da Ficção Audiovisual da América Latina* (2018), coorganizadora e autora das coletâneas *Mulheres Atrás das Câmeras. Cronologia das Cineastas Brasileiras de 1930 a 2019* (2018), e *Horror e Ficção Científica no Cinema como Crítica Social* (2022). E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-9854-932X>.

article is to promote a comparative analysis between these works, and to reflect on their contribution to the Brazilian documentary tradition and to the political representation of gender.

**Keywords:** Cinéma vérité; Direct Cinema; Brazilian Documentary; Female Role; Feminism.

## Ponto de Partida

Ao longo do período que se inicia com a aceitação, em 2 de dezembro de 2015, pelo presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, de uma denúncia por crime de responsabilidade feita pelo procurador de justiça aposentado Hélio Bicudo e pelos advogados Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal, e que se encerraria no dia 31 de agosto com o julgamento e o veredito de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, diversos cineastas brasileiros gravaram imagens. Muitos já vinham cobrindo os acontecimentos antes da explosão da movimentação popular nas ruas, a partir de uma reivindicação de acesso gratuito (passe livre) a transportes públicos, que se inicia ainda em junho de 2013, e se consolida em 2014, com o “Vem pra rua”, como ficaram conhecidas as movimentações pretensamente apolíticas de populares em todas as grandes capitais brasileiras, que contribuíram para mudar a imagem do país como em poucos períodos da história brasileira. *Excelentíssimos* (2018), de Douglas Duarte, *O Muro* (2017), de Lula Buarque de Hollanda e *Não vai ter golpe* (2019) dirigido por Alexandre Santos e Fred Rauh, retratam esse conturbado período político adotando uma narrativa clássica de documentário político. Entretanto, os dois documentários de maior repercussão, com aporte financeiro, reconhecimento e investimento internacional, foram efetivamente *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa.

O protagonismo feminino é evidenciado nessas duas produções, na frente e atrás das câmeras, a partir de diferentes estilos de narrativa documentária. O protagonista é aquele que comanda a ação num filme, e não é necessariamente o narrador, por exemplo, como ocorre em documentários e filmes policiais em que a narração em voz over é empregada para conferir verossimilhança e caráter de depoimento, de experiência vivida, mas conjugadas ao olhar subjetivo da câmera, ou seja, o protagonista não é onisciente, e a cumplicidade se estabelece entre a audiência e o diretor, por meio da associação de planos. Já os múltiplos protagonismos podem ser constituídos a partir de cidades inteiras, comunidades, e não apenas de duas pessoas, e podem representar etnias, gêneros, classes (MCKEE, 2013). A motivação é o elemento essencial, entretanto, a diferenciar a ‘multiplicidade de protagonistas’ em que mais de um protagonista atua em busca de objetivos diferentes e independentes, com vários personagens. O coprotagonismo associa a personagem que não é antagonista ao personagem principal: ambos têm o mesmo desejo. O personagem principal comanda a ação, nada tem a ver com o título do filme, ou o tema, ou mesmo uma narração over. O pluriprotagonismo é normalmente associado a narrativas de enredos múltiplos, característica de filmes como *Short Cuts* (1993), de Altman, mas está presente no drama histórico *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925), em que o proletariado representa esse protagonismo coletivo (MCKEE, 2013, p.136). A ideia de painel de representação da mulher é bastante evidenciada em *O Processo*, que exhibe mulheres comandando a cena política, como na cena com a deputada Jandira Feghali (Figura 1) mas também está presente em *Democracia em Vertigem* ao mostrar cenas da diretora com sua mãe e Dilma Rousseff, num resgate histórico da presença da mulher na resistência armada contra a ditadura.

**Figura 1 – Deputada Jandira Feghali durante o impeachment**

Fonte: Captura de frame do teaser da autora.

O objetivo deste artigo é entender a inserção dessas duas obras recentes dentro da tradição documental brasileira, e a forma como as vozes feministas e a de suas antagonistas e coprotagonistas é retratada pelas duas cineastas, que vêm consolidando uma carreira dentro do gênero documentário no Brasil com um olhar mais subjetivo. Para avaliar esses aspectos, serão utilizados conceitos elaborados por pesquisadores das relações de gênero no documental brasileiro, como Karla Holanda (2015), da representação da imagem da mulher em cena (MULVEY, 1983), e a influência estilística no documentário nacional de diretores e teóricos como Jean Rouch e Bill Nicholls. Os conceitos de protagonismo e representação são distintos, mas atuam de modo complementar nos roteiros do cinema contemporâneo, e podem articular-se a partir de múltiplos protagonismos (MCKEE, 2013, p.136-137), que é o caso da narrativa de Ramos. Ambas as documentaristas, abordam estilos diferentes para exibir um momento crucial na vida política do País, em que a primeira presidenta da nossa história é afastada do poder por uma manobra política, tachada de incompetente e comparada de forma pejorativa a seu companheiro do Partido dos Trabalhadores (PT), Luís Ignácio Lula da Silva. A análise comparativa dessas duas obras tem por objetivo contribuir para ampliar essa percepção, de diferentes construções da subjetividade, buscar compreender até que ponto ambas propõem novas formas de cinematografia documental ou apenas reproduzem tradições anteriores.

### **Documentário Brasileiro, o Real e o Feminino**

As novas tecnologias de pós-produção do audiovisual e os sofisticados equipamentos de captação de imagens, contribuem para radicalizar procedimentos que já se evidenciavam nos movimentos populares na década de 1980 no Brasil, e no mundo, de incorporar o som ambiente, o real, contribuindo para dar mais “autenticidade” às cenas. O grande precursor do documentário é o soviético Dziga Vertov, jovem cinegrafista que em 1920 cria o primeiro conceito de cinema-verdade, que seria mais tarde referido como cinema direto, pois a câmera subjetiva deveria captar o real com o mínimo de intervenção. A experiência fundada por esses pioneiros, que incluem ainda o documentarista inglês



John Grierson, com *Barcos de Pesca*, em 1929, e o alemão Walter Ruttmann, de *Berlim, sinfonia de uma metrópole* e de *Melodia do mundo*, lançados respectivamente em 1927 e 1929, vai influenciar o fazer cinema.

É o conceito de edição formadora do discurso, herdado de Sergei Eisenstein, que se constitui como a principal linha documental aceita pelo status quo brasileiro, largamente influenciada pelo jornalismo sempre monitorado pela censura. Dois princípios orientam o jornalismo moderno: o da edição como formadora do discurso, que descende de Eisenstein e Pudovkin, em que os planos ordenados na montagem é que produzem o tema que o diretor pretende mostrar; e o da prevalência da realidade sobre qualquer construção retórica, conceituado por André Bazin, o teórico do neorealismo italiano. Os conceitos de Cinema-direto, termo usado por Dziga Vertov, e Cinema-verdade, atribuído ao cinema antropológico de Jean Rouch, que seria uma atualização de Vertov, exerceram grande influência sobre a produção de documentaristas brasileiros, com predominância do cineasta e antropólogo francês nas últimas décadas. Em 1960, Edgar Morin e Jean Rouch, ambos antropólogos, saíram pelas ruas de Paris perguntando a pessoas comuns sobre a vida, felicidade, enfim, sobre assuntos cotidianos. O resultado foi o filme-manifesto *Crônicas de Verão*, que ficou conhecido como o marco inicial do *Cinema Verité*. Rouch seguiu com suas experiências sobre o cinema, e Morin investiu na carreira acadêmica, com diversos ensaios sobre a sociedade moderna, as indústrias culturais, mas também sobre o cinema. Rouch viria diversas vezes ao Brasil, e sua influência pode ser compreendida a partir da interlocução que se inicia com Vladimir de Carvalho (CAETANO, 2017) ainda em João Pessoa, terra de Aruanda, e que resultaria na criação Nudoc (Núcleo de Documentação da UFPB), que formaria gerações de cineastas e contribuiria para a criação do curso de Cinema naquela universidade. No entanto, o cinema-direto em estado puro seria sempre a articulação de planos sugerida por Eisenstein, o olhar subjetivo da câmera, que ao mesmo tempo parece casual, neutra, sob a menor interferência possível no desenvolvimento da história que se quer contar, como ocorre em *O Processo*.

A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema. Passando desta definição para o processo criativo, veremos que este ocorre do seguinte modo. Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (EISENSTEIN, 1990, p. 26-27).

O cinema-verdade constituído por Rouch e Morin, também chamado de etnográfico, e reapropriado de certa forma por Coutinho em sua obra, está mais presente no longa *Democracia em Vertigem*. A interferência no processo de produção das imagens é assumida, e o diretor se torna um dos protagonistas da ação, que passa a ter a conotação de experiência vivida. O que temos, então, é a visibilidade da relação do indivíduo com a realidade, a partir do olhar de quem produziu essas imagens, e que se coloca em primeiro plano.

Desde o histórico documentário *Aruanda* (1960), o gênero documentário em versão nacional foi largamente influenciado por essas duas tendências, com certa margem

de predominância para o cinema-verdade, que influenciou boa parte da geração de documentaristas brasileiros, e ainda da mescla entre ficção e realidade, com personagens, caso de *Iracema, a Transamazônica* (1975), de Jorge Bodansky. Consagrou-se o conceito de um documentário nacional fartamente ilustrado de imagens de personagens das camadas populares, excluídas das imagens oficiais sobre o país tanto pela propaganda quanto pelo jornalismo, por conta de estratégias comerciais e políticas de concessão bastante comprometidas com governos autoritários desde o Estado Novo (1930-1945), sob domínio de Getúlio Vargas, que vão reduzir em larga escala as possibilidades desse tipo de produção. Na Era Vargas, prevalece o documentário histórico oficial, com finalidades educativas (SIMIS, 2016, 2017), pensado para enaltecer as virtudes e riquezas nacionais. No caso específico do Brasil, os documentários mais recentes, produzidos, sobretudo a partir de 1960, com algum apoio de políticas públicas, mas relegados ao esquecimento pelo circuito distribuidor comercial, vão quase sempre refletir opiniões e posturas políticas excluídas da mídia oficial. O longa-metragem *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, constitui exceção a essa regra de focar as camadas populares, ao retratar a classe média carioca, mas as narrativas em off são sempre masculinas (HOLANDA, 2015).

Embora não pareça, uma vez que o cânone do cinema costuma ser formado exclusivamente por homens, dezenas de mulheres estrearam na direção de filmes entre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Algumas continuam atuando ainda hoje, outras encerraram suas carreiras. A produção de muitas dessas cineastas, em especial a documentária, tratava de temáticas diretamente ligadas ao interesse das mulheres, como trabalho, filhos, aborto, inserção na política, construção de papéis sociais (HOLANDA, K., 2015, p. 341)

No Brasil, nos primórdios da história do nosso cinema, que oficialmente se inicia em 8 de julho de 1896 com a primeira exibição na Rua do Ouvidor, 57, na cidade do Rio de Janeiro<sup>2</sup>, a presença das mulheres na direção e em funções técnicas era rara, mas elas sempre fizeram parte da produção desde o cinema mudo, como atestam estudos recentes dando o merecido destaque à Cleo de Verberena, a pioneira na produção de um longa-metragem, em 1930 (BARBOSA in LUSVARGHI, SILVA, 2019). Mas foi somente ao final da década de 1960 e ao longo da década de 1970 que as contribuições de documentaristas brasileiras, feministas, vieram à tona, sendo a estreia do média-metragem *A Entrevista* (1966) de Helena Solberg, a maior referência deste período, por utilizar as técnicas de filmagem e conceitos estéticos do Cinema Novo, mas voltar-se para a questão do feminismo e das camadas médias urbanas. A produção de longas de Solberg, que radicou-se nos Estados Unidos a partir de 1971, se inicia com a sua famosa Trilogia da Mulher (TAVARES in LUSVARGHI, SILVA, 2019), coproduzido com o *International Woman's Film Project*, composta pelos documentários *A Nova Mulher* (*The emerging Woman*, 1974), *A dupla jornada* (*Double day*, 1975) e *Simplesmente Jenny* (1977) sobre a América Latina, e que por conta do contexto repressivo durante a ditadura militar só circulariam pelo Brasil em uma retrospectiva promovida pelo *Festival É Tudo verdade*, em 2014. Solberg divide com Lucia Murat, a primazia de produzir documentários com uma perspectiva feminista e revolucionária, adotando estratégias narrativas distintas, mas extremamente importantes. Em comum, ambas têm o mérito de dar visibilidade e protagonismo a

2. O pesquisador e ensaísta Jean-Claude Bernadet sempre chamou atenção para o fato de ser a data da primeira exibição comercial e não a de produção de um filme o grande marco da história do cinema brasileiro. As primeiras filmagens, feitas por Pascoal Segreto e Vitória de Maia, eram de vistas naturais, e surgem entre 1897 e 1898.

mulheres, ativistas, donas de casa, operárias, que constituem um autêntico painel de seu tempo, e, sobretudo, do seu país e da América Latina.

A presença feminina nos documentários de Ramos e Costa se faz de modo diverso dos exemplos citados de Murat e Solberg. A imagem de Lula no documentário de Ramos praticamente inexistente, e os dois personagens masculinos mais evidentes, Cardoso e Lindbergh, do PT, são assertivos, porém secundários. Os demais personagens masculinos de destaque, como Eduardo Cunha e Michel Temer, o “Judas”, aparecem pontualmente, alinhando a narrativa, como representantes de poderes e grupos constituídos. Essa é, geralmente, a forma como Ramos insere os personagens masculinos em seus documentários, vide o papel central das jornalistas em *Amigo Secreto*<sup>3</sup> – em cena estão Leandro Demori, do *The Intercept Brasil*, que foi essencial para a denúncia sobre a operação Lava Jato<sup>4</sup>, Carla Jimenez, Marina Rossi, e Regiane Oliveira do El País<sup>5</sup>. Já em *Democracia em Vertigem*, as imagens do presidente Lula estão mais presentes, mas sempre de forma referencial e pontual – é a figura pública que fala, não o homem.

O documentário de Costa aborda não somente o *impeachment*, mas a eleição para presidente de Jair Bolsonaro e a ascensão da direita no Brasil, que culminou com a prisão de Lula durante a operação Lava Jato. Lula ficou 19 meses preso, entre 2018 e 2019 e as condenações, que seriam retiradas, deixaram o petista de fora da disputa presidencial de 2018, que elegeu presidente Jair Bolsonaro. O indício de que as acusações tinham objetivos políticos permeia toda a narrativa de Costa e se evidencia já no título – a democracia brasileira está em risco.

## **Maria Augusta Ramos**

Em *O Processo* temos um protagonismo coletivo, em que a diretora assumidamente privilegia o entorno do bloco político liderado pela presidente Dilma Rousseff, e o jogo de pressões dentro de uma plenária notadamente masculina e branca, e de oposição ao Partido dos Trabalhadores (PT), por ela representado. Nos momentos mais decisivos, são as mulheres que pontuam a narrativa, como ocorre com as falas da senadora e liderança petista Gleisi Hoffman, assumindo criticamente os erros de seu partido, e o distanciamento das demandas sociais que emergiram das ruas, as imagens da própria Dilma e sua antagonista principal, Janaina Paschoal (PSL), que nas eleições presidenciais de 2018 se converteria na deputada mais votada da história do País. José Eduardo Cardoso, e Lindbergh Farias surgem como vozes apenas coadjuvantes no cenário do *impeachment*. O próprio Lula é um personagem secundário. O documentário foi aplaudido no Festival de Berlim e venceu o prêmio de melhor longa-metragem internacional no Festival Documenta Madri, na Espanha, além de ter sido escolhido como melhor longa-metragem pelo público e pelo Júri Silvestre no festival de cinema português Indie Lisboa.

O filme de Ramos não traz entrevistas, e foge deliberadamente do modelo televisivo de documentário, neutro e asséptico, consagrado por estruturas como a do

3. O documentário rendeu a maior bilheteria brasileira de documentário de 2019.

4. Conjunto de investigações polêmicas realizadas pela Polícia Federal do Brasil, que cumpriu mais de mil mandados de busca e apreensão, de prisão temporária, de prisão preventiva e de condução coercitiva, visando apurar um esquema de lavagem de dinheiro que movimentou bilhões de reais em propina, denominado *Petrolão*, e que originou a campanha jornalística *Vaza Jato*, que teve como ponto de partida uma denúncia encaminhada para o *The Intercept Brasil*.

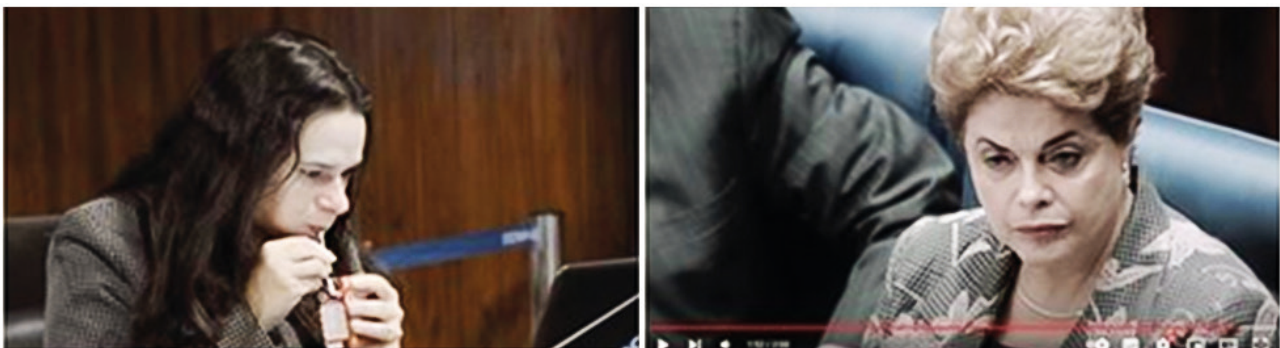
5. O jornal espanhol El País não possui mais sua edição brasileira desde dezembro de 2021.

telejornalismo do Grupo Globo, que não dedicou muitas horas de sua grade à cobertura do *making off* do impeachment, limitando-se a mostrar os resultados de votações, de maneira quase institucional. A câmera indiscreta de Ramos tem como alvo a movimentação das sessões, e as reuniões, a forma como a classe política se comporta, constituindo com isso por si só um aspecto diferenciado de abordagem do fenômeno político, aqui mostrado com casualidade, sem pompa, praticamente banalizado.

A diretora foi criticada por mostrar apenas um lado da história, o que teria deixado o bloco da direita no Congresso sem representação, ao que ela se defendeu dizendo ter tido problemas de acesso. Essas críticas, certamente, se apegaram ao modelo jornalístico das três fontes, que garantiria uma “imparcialidade” ao material exibido, conferindo-lhe características de mera informação. A questão não rouba o mérito do documentário de exibir o jogo político, seu verdadeiro objetivo, que é visto “de fora”, sem nenhuma preocupação de contextualizar o espectador. É justamente na montagem das imagens “não autorizadas” que reside o poder do documentário de Ramos, como na cena em que Paschoal degusta uma bebida achocolatada como funcionária de uma empresa no intervalo do expediente. O título do documentário nos remete, entretanto, ao personagem do escritor checo Franz Kafka, uma alusão que a própria Rousseff cita no documentário de Costa.

Ramos, em entrevistas, confirma que suas referências cinematográficas estão mais em cineastas da ficção, como Yasujiro Ozu (RAMOS, 2018) do que em documentaristas, e que preserva o depoimento e a pessoa como ela é, sem tentar interferir. Difícil de acreditar quando vemos tomadas como as de Janaína Paschoal fazendo alongamentos no plenário, tomando um Toddy (Figura 2), parecendo alheia àquele momento, tão crucial para o processo democrático brasileiro, ou ainda quando coloca em cena a juíza de outra obra sua autoria, *Juízo*, passando um “sermão” na jovem mãe solteira, preta e pobre, que foi pega furtando. Seus enquadramentos são fatais e não deixam margem quanto a suas posições. Ela reitera que jamais editaria uma fala, seu objetivo é colocar em imagens a essência daquele personagem em uma cena.

**Figura 2 - Colagem de imagens de Janaína Paschoal e Dilma Rousseff em cena durante o impeachment**



**Fonte:** Captura de frame da autora.

O título de *O Processo* é altamente indicial, remete ao famoso romance de Franz Kafka sobre a burocracia estatal. No romance de Kafka um pacato funcionário



de um banco, Joseph K, acorda certa manhã e descobre que está sendo processado. Não consegue entender o motivo, e quanto mais se empenha em desvendar o mistério, mais enredado ele se vê, e acaba sendo condenado e executado sem nunca descobrir a acusação. O romance, inacabado, foi publicado postumamente, em 1925, e já teve inúmeras adaptações, uma por Orson Wells, *The Trial*, e até mesmo para os Comic Books, com o artista italiano Guido Crepax. Seu tema, a burocracia do Estado moderno, foi inicialmente atribuída ao sistema comunista em que viveu o escritor na ex-Tchecoslováquia. Sob a globalização, a cada vez mais essa percepção se amplia, como uma narrativa distópica de um mundo atolado em papéis e mercados financeiros. E, neste sentido, o documentário de Ramos cumpre sua função, ao exibir sem legendas nem narração, uma mulher, a primeira em sua nação a ocupar um cargo de chefe de Estado, perambulando de uma sala para outra, convicta de sua inocência, sem que ela, ou mesmo o público, consiga entender os motivos. Nada é explicitado nos 137 minutos de filme, que não tem sequer trilha sonora para aliviar a tensão.

Para a maioria dos brasileiros, certamente, o termo pedalada fiscal é de um total nonsense, até mesmo um mistério, e é a esse lugar que a diretora nos remete ao permitir que a câmera vagueie sem uma voz over para nos guiar. Por que motivo ela está sendo julgada? O pânico das elites diante do “avanço do comunismo” e da Reforma Agrária, tal qual ocorreu em 1964, quando ascende ao poder a ditadura militar e é deposto Jango Goulart, e esquemas de investigação da corrupção como a Lava Jato, certamente contribuíram bem mais para o veredito final de Dilma e seu impedimento de continuar na presidência, o que mais tarde se verificaria como um acordo político entre os partidos de oposição. À falta de provas concretas contra Dilma Rousseff, as pedaladas fiscais<sup>6</sup> vieram a calhar, embora sejam rotina em governos anteriores, e certamente devam ser empregadas novamente no atual, pois são antes problemas de estrutura de governo.

A falta propositada de contexto histórico em Ramos, de legendas ou apresentações formais das personagens acentua essa característica de câmera subjetiva, de não intervenção, quase uma *candid camera*, de *reality*, e formata bases estéticas para o que Bill Nichols chama de documentário observativo, cujas cenas “significam ou representam os pontos de vista dos indivíduos, grupos e instituições” (NICHOLS, 2005, p. 30). Na verdade, nunca se pode desprezar o papel da edição na montagem, consequência do ponto de vista de quem produz e dirige, mas também das condições de produção, como atesta a história daquele que é considerado o primeiro documentário do cinema, do cineasta e antropólogo Robert Flaherty, *Nanook*, *O Esquimó (Nanook of the North, 1922)*. Devido a dificuldades de reproduzir a vida real pelas condições ambientais, Flaherty encenou a realidade para contar a vida de uma família de esquimós. Essa questão já levou muitos críticos e pesquisadores a considerar as filmagens dos irmãos Lumière (a chegada do trem na estação, a criança se alimentando) como os filmes documentais “autênticos”.

## Petra Costa

Em *Democracia em Vertigem*, a protagonista é sem dúvida a narradora, a diretora Petra Costa. Ela divide esse protagonismo com sua mãe, que aparece em cenas mais longas

6. Expressão utilizada no Brasil para designar o atraso de repasse de verba a bancos públicos e privados com a intenção de aliviar a situação fiscal do governo em um determinado mês ou ano, apresentando índices melhores de desempenho econômico.

do que Dilma Rousseff, a quem é apresentada por intermédio da filha. Embora militantes de esquerda, vivendo no mesmo período de clandestinidade, ambas não se conheciam, oportunidade que surge durante a filmagem. Ao contrário de Ramos, a diretora escolhe claramente um lado ao optar por uma narrativa em caráter memorialista, subjetiva, colocando-se no lugar de fala de uma mulher jovem, que se coloca como da mesma “idade da democracia” no País. Costa nasceu em 1983, e embora a primeira eleição direta para presidente só tenha ocorrido em 1989, foi a partir de 1984 que o regime militar começou a apresentar sintomas de esgotamento. Costa teve acesso privilegiado a políticos de amplo espectro, e sua narrativa chega à eleição do candidato conservador de ultradireita, Jair Bolsonaro.

Descendente direta da família que possui a Construtora Andrade Gutierrez, Camargo Correa, uma das empresas mais atingidas pelas investigações da Lava Jato, com 75 anos de existência consolidada na vida política e econômica de um país que se notabiliza por ser, nas palavras da própria diretora, uma “república de famílias”, Costa teve acesso a pessoas como Aécio Neves, principal oponente de Dilma nas últimas eleições, como representante do PSDB, com quem mantém laços de parentesco, e a tantas outras figuras que desfilam entre as imagens suntuosas que ela nos apresenta da nação e de Brasília, em longas tomadas panorâmicas. O documentário tem, em alguns momentos, o ritmo vertiginoso de um thriller. Costa nos faz acompanhar as movimentações políticas de rua, quando o País rachou entre o lado “vermelho” e o lado “verde-amarelo”, numa polarização que se estabeleceu nas eleições presidenciais entre o candidato da esquerda, Fernando Haddad, do PT, e o candidato da direita, Jair Messias Bolsonaro. Em sua articulação de planos, entretanto, ela nunca se distancia do seu papel de direção e discute sua posição de classe. Sua família votou em Bolsonaro, como ela admite em entrevistas.

O documentário contou com cena inédita, como aquelas que mostram o Palácio da Alvorada por ocasião da saída de Rousseff, mas também com cenas registradas por Ricardo Stuckert, fotógrafo oficial da presidência nos anos de governo Lula e que o acompanhou até sua prisão em Curitiba, com imagens belíssimas de Lula antes de deixar o Sindicato dos Metalúrgicos em São Bernardo do Campo para entregar-se à Polícia Federal. Outro momento significativo são as cenas de Lula e Dilma assistindo à votação em que os deputados aceitaram o processo de impeachment em abril de 2016, e sua reação às “traições” de antigos parceiros políticos, o depoimento de Gilberto Carvalho, ex-ministro da Secretaria Geral da Presidência assinalando os equívocos do PT durante os anos de governo. Os registros históricos são entremeados por cenas e imagens do cotidiano da diretora, e de seu arquivo familiar, com imagens da infância. Como legítima descendente do cinema-verdade, cujo mais valoroso representante contemporâneo é Eduardo Coutinho, mas com uma visão de montagem que condiz com o cinema-direto, Costa concilia vida política e subjetividades.

A figura de Dilma, descontraída, em seu apartamento em Porto Alegre, após deixar a presidência, conversando sobre seus sentimentos com relação ao processo de impeachment, com naturalidade, se sobrepõem a declarações de Lula e textos poéticos. Lula está sempre como personalidade pública, mesmo quando surge em cena com Marisa Letícia, sua esposa. Em Dilma, ao contrário, Costa deposita uma identificação, primeiro com a mãe, também militante de esquerda, e em seguida, como mulher. Dilma ressalta a sensação de liberdade que sentia no anonimato da clandestinidade, e comenta sobre

seus sentimentos em relação à tortura. A presidente, originalmente vinculada ao Partido Democrático Trabalhista (PDT) de Leonel Brizola, não surge na cena política a partir de movimentos feministas. Filiada aos grupos de esquerda Comando de Libertação Nacional (Colima) e mais tarde à Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), Rousseff foi presa, ainda jovem, e torturada, mantida como prisioneira entre 1970 a 1972, inicialmente pelos militares da Operação Bandeirantes (OBAN), e depois pelo temido Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Sua chegada ao mais alto posto político de uma nação representa feito inédito na história do país que só conheceu primeiras-damas: uma mulher com formação intelectual de estadista, economista, separada e ex-membro de organizações de esquerda que pregavam a luta armada como forma de tomada do poder após o golpe militar de 1964. Seu marido e companheiro de militância, morto em 2017 devido a complicações pulmonares, Carlos Franklin de Paixão Araújo, deixou a política em 2000 e sempre atuou como um discreto primeiro-cavalheiro, termo usado por muitos para descrever sua função no jogo de cena político.

**Figura 3 - Frame do teaser Meu Corpo, Minhas Regras**



**Fonte:** Captura de frame da autora.

A diretora-personagem e sua mãe, Marília Andrade Gutierrez, em cena, reverberam o significado pessoal desta mudança que surge com a democracia, e o impacto na vida política nacional. Discreta, Costa optou por não mostrar a achincalhão pública a que se viu exposta a ex-presidente, que chegou a ter adesivos pregados na entrada dos tanques de gasolina com as pernas abertas, à espera de uma mangueira, numa evidente exploração machista de sua feminilidade e identidade de gênero. Em verdade, ela se coloca ao lado de uma tradição do cinema-verdade no Brasil, que teve como ícone Eduardo Coutinho, mas com uma assinatura diferente – ela e sua família, muitas vezes, são as protagonistas de suas narrativas, que ultrapassam com frequência os umbrais domésticos para discutir aborto, suicídio, ditadura militar e corrupção. O que não é pouco se levarmos em conta que sua família pertence à elite brasileira, o que dificulta empatia com uma audiência menos favorecida, e esteve presente em diversos episódios da vida brasileira, seus pais eram ativistas. Diretores como Coutinho e mesmo João Moreira Salles, que frequentemente aborda temas ligados também à família, sempre se colocam na ausência, apenas na forma de enquadrar a câmera, na edição, nas perguntas e temas abordados.

A trajetória de Petra Costa, que vai do documental subjetivo e biográfico em Elena, narrando a sua busca pessoal por uma identificação com a irmã suicida que ela pouco conheceu, passando pela questão do aborto em *O Olmo* e *a Gaivota*, é ímpar na cinematografia nacional por dois motivos. Costa busca sempre aliar questões de resgate da memória com a história do país, trata-se da projeção de um imaginário nacional que sai do privado para dialogar com a esfera pública, mesmo quando o filme trata de uma questão universal. Não é apenas a forma como elege este ou aquele tema, mas como é propagado. Em *O Olmo* e *a Gaivota*, produção internacional em que ela dividiu a direção, que retratava um casal de artistas às voltas com uma gravidez indesejada, Costa lançou um teaser intitulado *Meu corpo, minhas regras* com artistas brasileiros, homens e mulheres, vestidos como a protagonista do documentário, grávida, discutindo o aborto. Seu próximo projeto, em andamento, vai abordar a pandemia de coronavírus no Brasil.

O próximo projeto anunciado de Costa é um documentário sobre a pandemia, mas a julgar pela sua presença empunhando uma câmera no palanque da Avenida Paulista durante a comemoração da vitória de Lula nas eleições presidenciais de 2022, é provável que o tema de *Democracia em Vertigem* volte a ser abordado.

## Considerações Finais

Os documentários de Maria Augusta Ramos, e de Petra Costa, são coerentes com a trajetória de ambas, e expressam uma linha contínua de trabalho. A produção de Ramos é majoritariamente voltada para temas sociais e para a discussão da burocratização e ineficiência das estruturas, e *O Processo* é sem dúvida a sua abordagem mais incisiva sobre uma questão política. Ramos utiliza a câmera subjetiva para contar a história, mas sempre está ausente da cena, adotando assim conceitos de movimentos de Cinema-direto solidamente representados pela corrente documentária inglesa, que prega o não envolvimento do diretor com a narrativa, permitindo que os personagens e situações tratados se revelem por si, sem a formulação de um ponto de vista exterior ao filme. Ao contrário da câmera reality, popularizada pela televisão, ela não coloca em cena nada que não seja autorizado. Seu trabalho acontece no processo de montagem, na articulação dos planos, tradicional na obra de Vladimir Carvalho. Seus personagens refletem o conceito de Jameson (1992) de construção da narrativa como prática coletiva que cria soluções formais para conflitos e desejos que a realidade não tem como resolver. Portanto, o ato estético é em si mesmo ideológico, e não requer a enunciação de discursos de contrainformação ou bandeiras políticas para cumprir com essa função. Em cena, os personagens presentificam os conflitos, e dessa forma os devolvem ao espectador.

Enquanto isso, a produção de Costa surge identificada com uma narrativa em que o pessoal dialoga com as situações e personagens retratados, num estilo também nomeado como cinema-verdade ou *verité*, termo associado ao francês Jean Rouch, que o vê ainda como “a verdade do cinema”, que ele coloca no documentário *Jean Rouch: Subvertendo Fronteiras – Trajetórias* (FERRAZ, CUNHA, MORGADO, STUTZMAN, 2000). A cineasta-protagonista não só reivindica a narração da história, como emite juízos de valor, e altera documentos para expor o seu ponto de vista, e a sua verdade, como ocorreu na reprodução da famosa cena de captura e morte do líder do Partido Comunista do Brasil, Pedro Pomar. Costa justificou a “retirada” das armas pelas técnicas de edição alegando



que na verdade estava realizando uma reparação histórica, uma vez que as armas foram colocadas pelos agentes da repressão para justificar o assassinato. O nome Petra é uma homenagem ao revolucionário.

**Figura 4 - Captura de tela da Autora**



**Fonte:** Imagem editada de foto original dos arquivos do DOI CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) de cena de captura e morte do militante Ângelo Arroyo (esquerda) e do jornalista Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar.

Costa não teme se expor, em cena, mas também em posicionamentos políticos, é ousada, assume suas escolhas, mas não envereda pelo documentário etnográfico de Coutinho, por exemplo (LINS, 2004). Costa é uma das representantes do movimento que vem sendo chamado de documentário biográfico, embora nem sempre se coloque desta forma em suas obras, voltadas para o processo de subjetividades dentro de um contexto social e político, narrando a história oficial a partir de uma história pessoal e familiar, mas não necessariamente a sua.

Ambas, Ramos e Costa, estruturaram suas carreiras explorando experiências pessoais e alheias, em produções desenvolvidas fora do Brasil. Apesar das premiações e reconhecimento internacional, se tornaram mais conhecidas a partir dos documentários aqui analisados, ao abordar tema tão essencial para a nossa história e para os rumos da democracia. A produção de Costa é um Original Netflix, e compõe o catálogo do gênero da empresa, que vem se especializando em documentários ensaísticos, uma de suas estratégias para romper o limbo imposto pela indústria cinematográfica e pelo circuito exibidor mundial, e, sobretudo, pelo Oscar, que Costa disputou como indicada na categoria documentário em 2019.

As produções de Ramos e Costa são relevantes não apenas para o momento atual do cinema documentário e cenário político, mas também para a trajetória mais comum das documentaristas mulheres brasileiras, quase sempre focadas em assuntos

mais voltados para a sua condição no cotidiano. E, se por uma questão de estilo, Ramos é aparentemente mais discreta na abordagem do protagonismo feminino em seu longa, e Costa mais explícita, ao expor suas relações pessoais e familiares ao longo do processo político, é forçoso reconhecer que nenhuma das duas é isenta, imparcial. Na verdade, ambas contribuem para romper com a tradição de cineastas homens produzindo documentários que abordam a grande Política, não somente por meio das protagonistas femininas, fortes e autônomas, que tiveram uma função efetiva e de destaque nos últimos acontecimentos – Temer e Cunha conspiram nas sombras –, mas também na construção de novas formas cinematográficas de narrar a nação.

Nenhuma dessas mulheres está atrás das câmeras para captar a representação feminina tendo como objetivo o que Mulvey chamou em seu ensaio referencial de modo de satisfação visual (1983) voltado para uma plateia masculina. O enquadramento da mulher em todas essas imagens, sem dúvida, vai na contramão do que Butler (2018) classifica de representações da sexualidade binária, em que a subjetividade, ora exposta em cena casual de relaxamento, ora em falas, é antes uma estratégia para expor a intimidade do poder do que o reconhecimento de uma participação efetiva na história. Esse recorte é essencial para compor o que Fraser (2007) chama de um mapeamento local e transnacional da representação feminina no sentido de compreender a chamada terceira onda do feminismo e os conflitos enfrentados na atualidade pelos movimentos ativistas no mundo inteiro. Janaína Paschoal performa a mulher profissional de direita que defende os valores cristãos conservadores, e prega paradoxalmente a volta da mulher ao lar. Dilma Rousseff é a mulher de esquerda, ex-guerrilheira, que teoricamente colocaria em risco a família e a pátria, papel reforçado pela cineasta-personagem Petra Costa, que ainda carrega sobre seus ombros o peso de pertencer à elite, a uma das famílias mais poderosas do País, o que lhe angariou muitas críticas.

Na literatura o papel dos diários e das observações sobre a vida doméstica renderam excelentes painéis históricos, como se pode ver em *Os Meus Romanos Alegrias e Tristezas de uma educadora no Brasil* (2017), de Ina von Binzen, preceptora alemã da família Prado no período monarquista, e *Minha Vida De Menina*, de Helena Morley, que se converteu em longa-metragem de ficção pelas mãos de Helena Solberg, outra grande cineasta de referência para a produção feminina e feminista documentária do Brasil. O que muda aqui é que a realidade contribui para reinventar o gênero ficcional quando uma mulher assume um papel de protagonista da história de uma nação, como a primeira presidenta da história do país, e esse protagonismo salta das ruas e das salas de jantar para as telas.

## Referências

BAZIN, André. **O cinema** – Ensaios, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. Feminismo e Subversão da Identidade. Trad. De Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

CAETANO, Maria do Rosario. Centenário de Jean Rouch. **Revista de Cinema**. Disponível em: <[revistadecinema.com.br/2017/05/centenario-de-jean-rouch](http://revistadecinema.com.br/2017/05/centenario-de-jean-rouch)>. Julho de 2022.

COELHO, Tiago. Memória Desarmada. Seção questões de cinema e história. São Paulo: **Revista Piauí**, publicada em 30 jul 2019\_11h55. Disponível em: <piui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada>. Acesso 20 de julho de 2022.

EISENSTEIN, S.M. “Palavra e Imagem”, In **O Sentido do filme**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.

FRASER, Nancy (2007). Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Revista Estudos Feministas**. vol. 15, n.2, pp. 291-308. ISSN 1806-9584. Disponível em: <doi.org/10.1590/S0104-026X2007000200002>.

HOLANDA, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 42(44), 339-358. Disponível em: <doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>.

JEAN ROUCH: SUBVERTENDO FRONTEIRAS – TRAJETÓRIAS. Direção de Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Stutzman. São Paulo: Lisa – Laboratório de Imagem e Som da USP/Fapesp. NTSC, cor, 41 minutos, 2000.

LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. São Paulo, Ática, 1998, 6ª edição.

LIMA, Venício A. De, **Mídia, Teoria e Política**, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, 1ª edição.

LINS, Consuelo, **O documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

BARBOSA, Neusa. Pioneiras na realização cinematográfica no Brasil in LUSVARGHI, Luiza, SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras**. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2018, p.17-28.

MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

NEVES, Maria Laura. Em “Democracia em vertigem”, Petra Costa questiona os limites da democracia brasileira. **Marie Claire**, edição Online. 17 jun 2019 - 06h00 atualizado em 18 jun 2019 - 17h29 Disponível em: <revistamarielclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2019/06/em-democracia-em-vertigem-petra-costa-questiona-os-limites-da-democracia-brasileira.html>. Acesso 29-06-2019.

NICHOLS, B.. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Maria Augusta. Entrevista concedida a Juca Kfoury dentro do programa **Entre Vistas CNM CUT** Transmitido ao vivo em 15 de Maio de 2018. Disponível em: <youtube.com/watch?v=z0mSMm0L4jM>. acesso 20 de Julho de 2022.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

SIMIS, Anita. **Política Cultural**: o Audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial., 2016.

TAVARES, Mariana. Helena Solberg. **Do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial de SP/É Tudo Verdade, 2014.

## Filmografia

### Maria Ramos (Maria Augusta Ramos)

ALVO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Porto Alegre: Casa de Cinema, Nofoco Filmes, SporTV . Brasil, 2017. Son. Cor. 23 min. HD.

AMIGO SECRETO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Nofoco Filmes, GebroedersBeetz Filmproduktion, Docmakers, Vitrine Filmes, ZDF in association with ARTE. Brasil, Alemanha e Holanda, 2022. Son.Cor. 2h02m Digital.

BOY AND ALEID. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: NFTA. Holanda, 1994. Son. Cor. 50 min. 16 mm.

BRASÍLIA, UM DIA EM FEVEREIRO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam, Brasília: NFTA, Fundação Athos Bulcão. Holanda/Brasil, 1995. Son. Cor. 72 min. 35 mm.

BUTTERFLIES IN YOUR STOMACH. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1998. Son. Cor. 90 min. 16 mm.

DESI. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam, Hilversum: Pieter van Huystee Film, VPRO Television. Holanda, 2000. Son. Cor. 90 min. 35 mm.

DESIGNING FOR PLEASURE. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Stichting Architectuur Manifestaties. Holanda, 2006. Son. Cor. 50 min. DV.

EU ACHO QUE EU QUERO DIZER É... Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: NFTA. Holanda, 1993. Son. Cor. 40 min. 16 mm.

FUTURO JUNHO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Amsterdam: Nofoco Filmes, Selfmade Films, VPRO Television. Brasil/Holanda, 2015. Son. Cor. 95 min. HD.

INESPERADO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Selfmade Films, Human TV. Holanda, 2011. Son. Cor. 45 min. HD.

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Nofoco Filmes, Diler & Associados. Brasil, 2007. Son. Cor. 90 min. 35 mm.

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam/São Paulo: Limite Produções, Selfmade Films, NPS Television. Brasil/Holanda, 2004. Son. Cor. 100 min. 35 mm.

MORRO DOS PRAZERES. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Amsterdam: Nofoco Filmes, Keydocs, VPRO Television. Brasil/Holanda, 2013. Son. Cor. 90 min. HD.

NÃO TOQUE EM MEU COMPANHEIRO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Amsterdam: Nofoco Filmes, FENAE, Brasil, 2020. Son. Cor. 74min. 2K

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil/Alemanha. Berlim: Conijn Film, São Paulo: Enquadramento Produções, Nofoco Filmes. Brasil, 2018. Son. Cor. 137 min. HD.

RIO, UM DIA EM AGOSTO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Pieter van Huystee Film, Humanist Broadcasting Foundation. Holanda, 2002. Son. Cor. 52 min. DV.



RITOS. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Porto Alegre: Casa de Cinema, Nofoco Filmes, SporTV. Brasil, 2014. Son. Cor. 15 min. HD.

SECA. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Nofoco Filmes. Brasil, 2015. Son. Cor. 90 min. HD.

THE SECRET OF THE VIBRATO. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1999. Son. Cor. 25 min. Vídeo.

TWO TIMES AT HOME. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1996. Son. Cor. 16 min. 16 mm.

## **Petra Costa**

DEMOCRACIA EM VERTIGEM (The Edge of Democracy). Direção: Petra Costa. Brasil, 2019. São Paulo: Busca Vida Filmes, Netflix.

DON QUIXOTE OF BETHLEHEM. Direção: Petra Costa, Anisa George. Produção: Anisa George. USA, 2005. Cor. 73 min. HD.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil/Estados Unidos, 2012. São Paulo, New York: Sindicato, Busca Vida Filmes, I Wonder Pictures. Cor. 80 min. HD

MEU CORPO, MINHAS REGRAS (2015). Direção: Petra Costa, Brasil. 2015. São Paulo: Busca Vida Filmes, Quanta. Disp em <https://www.facebook.com/watch/?v=1128645453814922>

O OLMO E A GAIVOTA (Olmo and the Seagull). Direção: Petra Costa e Lea Glob. Dinamarca, Brasil, França, Portugal, Suécia, 2015. Zentropa Productions, Busca Vida Filmes, O Som e a Fúria, Film i Väst, Épicentre Films.

OLHOS DE RESSACA. Direção: Petra Costa. Brasil, 2009. Rio de Janeiro: Aruac Produções. Cor. 20 min. HD



# Zanzalá



**ENTREVISTAS**





## **Composição identitária de personagens protagonistas nos cinemas negros femininos: Entrevista com Viviane Ferreira sobre a criação de Jerusa no filme *Um Dia com Jerusa***

## **Identity composition of protagonist characters in black female cinemas: Interview with Viviane Ferreira on the creation of Jerusa in the film *A Day with Jerusa***

Elaine do Carmo<sup>1</sup>

A criação de uma obra cinematográfica que de alguma forma se apoia de alguma forma nas técnicas de estruturação nasce de uma situação vivenciada por um personagem que ao ser construído é inserido em um contexto que gera e exacerba suas questões sociais. De forma simplificada, o protagonista tem o poder de reger e/ou ser o gatilho da situação que sustenta a obra e os discursos ali propostos. Entendo esta dinâmica é possível saber que Jerusa Anunciação Mamed é uma protagonista que se localiza fora da habitualidade de produções do cinema brasileiro. A personagem também cria apontamentos sobre a existência de protagonistas negras no cinema nacional por se encontrar única nas referências de mulher, negra, idosa em um longa-metragem ficcional distribuído comercialmente em todo o território nacional.

Há algumas décadas no cinema nacional nem era cogitada a existência, pois a estruturação de referências imagéticas no Brasil se baseava nas heranças coloniais delirantes de eugenia que limitavam as representações de mulheres negras a personagens para composição de cena que se destacavam nas narrativas especificamente para sofrer

**1.** Bailarina há mais de 15 anos, graduou-se em Comunicação Social (Jornalismo) em 2012. Criou a produtora Massai Digital em 2018 e é produtora cultural, com dedicação ao audiovisual. Realiza pesquisas cinematográficas, desempenha também as funções de assistente de direção e roteirista. Atualmente, é mestranda em Cinemas Negros e Cinemas Negros no Feminino, pela Fafich-UFMG. É também Assistente de Comunicação na empresa Vivas Cultura e Esporte. E-mail: elainecdcarmo@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-1657-0334>.

violências físicas e sexual, no caso dos escravizadas e violências psíquica por meio verbal, no caso de empregadas domésticas. O interesse dos realizados era explicitar e reforçar o subjugamento existente na estrutura social brasileira.

Do lado oposto das lentes, a parte de trás das câmeras, a dinâmica não se construiu de forma diferente. Mulheres negras geralmente acessam cargos de pouca visibilidade e considerados de pouco poder criativo na cadeia produtiva, porque as propostas de protagonismo e narrativa destas ainda não fazem parte do interesse discurso da indústria cinematográfica dominante.

Buscando entender um pouco mais sobre a rara composição de uma diretora solo negra, dirigindo uma obra ficcional longa-metragem com uma protagonista que foi causada pelo filme *Um Dia com Jerusa*, entrevistamos Viviane Ferreira para falar sobre o processo de construção da personagem Jerusa personificada pela atriz Léa Garcia. A entrevista foi concedida pela cineasta Viviane Ferreira a mestrandia em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que realiza pesquisas sobre a protagonista Jerusa na obra *Um Dia com Jerusa*.

**EC:** Qual o corpo-território e identidade da personagem Jerusa?

**VF:** Começo agradecendo a aposta e a crença no trabalho e no significado deste filme para nossa existência coletiva. Gostaria de deixar registrado que é necessário ajustar algumas informações em torno da existência do filme. Antes de responder é preciso lembrar que as histórias das mulheres negras em todas as áreas e todas as profissões em nosso país é recheada de invisibilizações. Assim como Rui Barbosa queimou muitos documentos que poderiam falar sobre a nossa origem, individual e coletiva antes do Tráfico Negro, a sociedade brasileira se especializou em esconder e invisibilizar as produções de mulheres negras.

Acreditando que possa ter existido produções de mulheres negras que antecederam a nossa e que a gente não saiba da existência, cito aqui algumas diretoras que conheço e suas obras para poder honrá-las. Adélia Sampaio com *Amor Maldito*, Sabrina Rosa que codirigiu *Vamos Fazer Um Brinde*, Glenda Nicácio que codirigiu os filmes *Café com Canela* e *Ilha*, Lilian Solar Santiago e o documentário *Família Alcântara*, a diretora e bailarina Carmem Luz com a obra *Um Filme de Dança* e Camila de Moraes com o filme *O Caso do Homem Errado*.

Indo agora dialogar com sua pergunta, percebi que você construiu um paralelo da personagem Jerusa com o conceito de corpo-território-identidade de cinemas negros que eu trago na minha dissertação. Falo ali do corpo-negro-território entendendo ali que nos falta materialidade. A negritude carece de acesso ao que é material, do recurso material para exercer a atividade cinematográfica. Quando falo desse recurso, estou falando de acesso à câmera, do acesso ao dinheiro, de uma estrutura que nos permite criar com aporte. A gente chega nesse universo cinematográfico materialmente contando com o nosso próprio corpo e o colocando à disposição de processos reivindicatórios. Então, estou interagindo com este corpo como território de reivindicação, como território de luta, estou interagindo com este corpo como ferramenta de trânsito e



---

estou interagindo com este corpo como referência de localização. Esta percepção do corpo-negro-território me ajudou e me ajuda a localizar este meu fazer cinematográfico no mundo e criar personagens.

**EC:** Quando você pensou na Jerusa, que elementos você reuniu para composição da personagem?

**VF:** Primeiro fui dialogar com uma personagem bem conhecida do nosso imaginário que são as avós. As avós negras. Jerusa traz no seu corpo o registro dessas senhoras e as mais velhas dos terreiros de candomblé, makotas e ebomes. São mulheres impecáveis, elegantírrimas que jamais são vistas em público desalinhas, seja com as vestes ou com os cabelos. A Jerusa também personifica a existência destas mulheres fora do terreiro, com outras vestimentas. Estas têm casa, tem família biológica, elas vão ao supermercado, vão ao médico, transitam nas ruas com a elegância, altivez e sabedoria colocadas em Jerusa.

**EC:** O filme surgiu do encontro, de uma situação que passou com uma mulher idosa na rua enquanto esperava um ônibus, o que você trouxe daquela mulher para Jerusa?

**VF:** A solidão. Trouxe a extrema experiência de solidão daquela senhora que a levou ao ponto de se dispor a trocar questões tão íntimas com alguém que ela nunca viu. Esta solidão se apresentou na ausência da família daquela senhora no dia de seu aniversário. Fato que foi completamente herdado por Jerusa no dia do seu aniversário, mas que se passou em um ponto de ônibus. Trago também para a história o encontro intergeracional de Jerusa com Silvia que foi espelhado no encontro entre mim e aquela senhora.

**EC:** Você pensa na narrativa de Jerusa como uma contra narrativa?

**VF:** Eu sou de peixes com ascendente em peixes, desconforto não é muito meu forte (risos). Acho que a história em si não gera desconfortos, gera deslocamentos. Primeiramente há um choque ou estranhamento pela quantidade de corpos negros ali presentes na tela. Isso não gera desconfortos, mas gera deslocamentos da forma de perceber corpos negros porque passa existir a necessidade de se pensar sobre isso ao experienciar o filme. Outra coisa que acredito que a narrativa gera é o deslocamento emocional, porque cria reflexões que podem deslocar a audiência para pensar sobre si. Acredito que também cause outros deslocamentos como a inevitável ação de passar a enxergar uma mulher negra idosa como dona de um sobrado. É um sobrado organizadinho, aquilo não é nem um palacete. É um sobrado!

Outro deslocamento reflexivo é o fato de ser uma narrativa negra melodramática. Eu amo melodrama, a sociedade brasileira ama melodrama, a gente ama novela. E eu não tive medo ou vergonha de criar e filmar um melodrama porque o corpos-negro-território

que me interessavam me comunicar também amam o melodrama. É um estilo utilizado é bem usado, um gênero que é bastante gasto pelo cinema hegemônico. Mais do que contra narrativa, *Um Dia com Jerusa* é contra hegemônico. A gente vai pensando os tempos do filme de maneira diferente do que Aristóteles colocou ali nos três atos dele. Acho que é isso, penso que é este o lugar que o filme transita.

**EC:** O que há de identificação visual de Jerusa que se comunica com uma mulher real?

**VF:** O que eu queria era que o cabelo de Jerusa, o autocuidado e o cuidado que ela tem com sua casa dialogasse com as mulheres da idade dela. Mas acima de tudo o desejo de viver e a demonstração de uma vida produtiva porque vivemos em uma sociedade que as pessoas mais velhas precisam ficar provando o tempo inteiro que elas não estão mortas. Porque depois que a pessoa passa de uma certa idade, que chega na aposentadoria, parece que a sociedade diz que ela não é mais importante, mas estas mulheres contrariam estes discursos. Seguem suas vidas cuidando de si, cuidando de seus lares e cuidando das pessoas ao redor. Resolvem problemas, interferem na política e nas diretrizes sociais.

Estes elementos de altevez, de solidariedade, de atenção social e comunitária foram aspectos que acredito que são importantes para essas mulheres reais. São figuras necessárias para o processo de cura dessa nossa sociedade.



Foto: Yuri Costa





Foto: Yuri Costa



Foto: Yuri Costa



## Minha militância é no Cinema, entrevista com Ana Carolina

### My filmmaking is my activism, interview with Ana Carolina

Michelle Salles<sup>1</sup>  
Irislane Mendes<sup>2</sup>

A obra de Ana Carolina é considerada pela crítica de cinema, devido a sua sólida e constante produção cinematográfica, uma das mais importantes filmografias sobre questões de gênero. Nesta entrevista Ana Carolina desconstrói essa visão e verbaliza incômodos e ressentimentos acerca de questões gerais das dinâmicas do “poder”, questão que aqui aponta como social e política em toda sua obra. O trabalho mais relevante pelo qual a realizadora tornou-se conhecida dentro e fora do Brasil, a trilogia *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987) é centrado em figuras femininas em diferentes momentos de vida e considerado pela crítica de cinema como uma das trilogias mais inventivas da filmografia brasileira realizada por mulheres. Marcada pela originalidade com que pensa e constrói seus personagens, sempre deslocados ou inadaptados ao mundo, Ana Carolina consagra-se com excelência entre as grandes diretoras de atrizes e atores do cinema brasileiro. Seu filme *A Primeira missa ou Tristes Tropeços, Enganos e Urucum* (2014) recebeu pouco destaque e marca a fase mais recente da produção cinematográfica desta realizadora, que só voltou a lançar um filme neste ano de 2022, *Paixões Recorrentes*, pois queria exibir a obra em um cinema de forma presencial. Traçando uma relevante análise sobre a trajetória da produção de cinema no Brasil, desde a Ditadura Militar até os dias de hoje, e comentando as políticas públicas em torno do audiovisual, a realizadora não poupa críticas e desfaz análises sobre seus filmes e sobre sua trajetória. Esta entrevista foi realizada por telefone, no dia 10 de dezembro de 2020, em meio ao isolamento social provocado pela pandemia da Covid-19.

**1.** Pesquisadora, professora e curadora independente. Professora Associada da Escola de Belas Artes da UFRJ (2010 -), e Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Multimeios da Unicamp. Coordenadora da rede de pesquisa Cinemas Pós Coloniais e Periféricos, no Brasil e em Portugal, e do projeto “As práticas artísticas contemporâneas e o pensamento pós-colonial e decolonial”. E-mail: sales.michelle@eba.ufrj.br. <https://orcid.org/0000-0003-1589-4003>.

**2.** Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Multimeios pela Unicamp, mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, possui especialização (Lato Sensu) em Semiótica psicanalítica - Clínica da Cultura, PUC-SP (2005) e graduação em Desenho Industrial - Programação Visual pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2002). E-mail: iris.mendes1@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-2039-6156>.



---

**MS:** Venho pesquisando sobre a sua obra e gostaria de começar conversando sobre sua primeira formação, o seu *background* familiar, um relato pessoal mesmo mas também sobre o início da sua vida no cinema. Como é que foi a entrada no universo cinematográfico brasileiro, a migração da medicina, da fisioterapia para o cinema e os primeiros trabalhos?

**AC:** De qualquer forma você já sabe alguma coisa. Não vou começar lá embaixo do vestibular para medicina, então. É isso?

**MS:** Sim, a informação que você achar relevante, e que construiu sua trajetória para o cinema, que é importante para construir a sua carreira, os primeiros filmes. Um *background* mais afetivo mesmo, e mais biográfico, para gente entender a obra completa. Enfim, sua trajetória. Como você chegou no cinema e como foi essa migração de área também. Como isso aconteceu?

**AC:** Então, é assim: eu venho de uma família de imigrantes espanhóis e portugueses, de primeira geração, de pessoas muito interessantes e muito lutadoras. Tanto minha avó por parte de mãe, quanto os meus avós por parte de pai, são espanhóis. Por parte da minha mãe, são portugueses. São pessoas que vieram, mais ou menos, saindo da Espanha e de Portugal, um pouco antes da gripe espanhola. Mais ou menos por volta de 1930, 1932 eles começaram a vir para cá. Meus pais foram pessoas de grande trabalho e grande valor cívico, inclusive. Me deram noções morais muito importantes, construtivas e noções sociais também muito consequentes. Eu estudei durante todo o período escolar em um colégio alemão que tinha perto de casa. Era pós-guerra, porque eu entrei no colégio muito cedo. Era um colégio de imigrantes alemães. Eu não falava português no colégio, para você ter uma ideia. Então, você tem que fazer aí uma trança entre uma família de raízes ibéricas com escolaridade germânica, porque é uma confusão bastante acentuada, ainda mais no pós-guerra. Porque eu também tive a sorte ou azar de não só conviver com imigrantes na família, como também de conviver com imigrantes saindo da guerra imediatamente. Quer dizer, a minha percepção social era de imigrante, não era de enraizamento.

**MS:** Sim.

**AC:** Isso foi uma coisa muito interessante para mim, porque eu só fui ter a sensação de brasilidade quando eu estava fazendo vestibular para a faculdade. Antes disso, eu não tinha noção de que eu era brasileira. Eu achava que eu era qualquer coisa. Eu não sabia que eu era brasileira. Isso foi importante para mim, porque eu descobri isso no cursinho da faculdade, na faculdade. E, certamente, na faculdade, nos movimentos sociais e políticos daquele momento. Portanto, isso me deu uma rampa, vamos dizer, para saltar em direção a identidade, entendeu?

**MS:** Sim.

**AC:** E eu entrei na faculdade... Graças a Deus consegui entrar na faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, que naquele momento era um polo irradiador de qualidade, de noções políticas, de filosofia. E os alunos eram pessoas muito interessantes que eu não conhecia, porque quem eu conhecia eram os filhos de imigrantes. Na minha qualidade de estudante, eu conhecia filhos de imigrantes que tinham que se virar para comer. Então, foi muito interessante. Isso é muito importante e não tem nada a ver com cinema, porque eu não era cinéfila, absolutamente, nem cuidava disso na faculdade. Tinha centro acadêmico, tinha cinema todo sábado; mas eu não tinha despertado para isso. E quando eu me formei, fui fazer especialização para paralisia cerebral, fisioterapia, paralisia cerebral... Trabalhava em um consultório e tinha uma vida até um pouco... uma dicotomia de uma vida europeia, com música, porque eu me meti em um grupo de música barroca que teve bastante sucesso. Trabalhei bastante com isso. Foi muito interessante. Ao mesmo tempo que eu trabalhava com uma coisa erudita, eu tinha uma vida política na faculdade, já com alguns amigos, uma vida partidária, uma vida de descoberta política mesmo. E isso foi me dando um subsídio para o salto, entendeu? Alguns anos depois, por volta de 1970, anos 1970, por aí, eu resolvi fazer um vestibular a mais, porque eu era viciada em estudar. E eu resolvi fazer um vestibular em cinema na Escola de Cinema São Luiz. Passei no vestibular e de noite tinha escola de cinema na faculdade São Luiz. Aí, realmente, floresceu uma coisa criativa, espetacular, que eu realmente não consegui. Minha vida...Cessou a minha vida na faculdade de medicina e virou uma vida cultural. Tudo era cultural. Eu tinha um conjunto de música barroca que fazia concertos, gravamos em *long-play*. Trabalhava muito nisso e, ao mesmo tempo tinha ... Fui fazer assistência de direção do Zé Celso, no *Rei da Vela* (1982), comecei a ter amigos músicos e amigos atores. Isso tudo foi me dando um caldo, foi dando uma coisa. Evidentemente, tive atividade política que me deu bastante trabalho. Eu tive problemas também. Eu fui parar no DOI-CODI, tive processos e tal, mas nada disso me impediu de ter um desejo imenso de fazer outra coisa que não medicina e não paralisia cerebral com crianças. Trabalhei na AACD, a Associação de Assistência à Criança Deficiente. Isso tudo era muito penoso também para mim.

**MS:** Entendi.

**AC:** Enfim, depois de 1972, 1973, eu tinha feito o meu primeiro curta-metragem que era *Indústria* (1968); dirigindo. Primeiro curta-metragem como diretora. Não era o primeiro que eu tinha trabalhado. Porque eu trabalhei com Walter Hugo Khouri como continuísta, fiz um outro curta de um rapaz da faculdade. Mas o primeiro que eu dirigi foi *Indústria*. Aí estou chegando nos anos 1970 e qualquer coisa, 1972, 1973, que tudo estava péssimo, em plena ditadura. Tudo já tinha acontecido, o AI-5 já tinha acontecido, eu já tinha sido presa, meus amigos já estavam presos, não tinha trabalho. Hoje é pior que naquela época. Posso te garantir.

**MS:** Depois quero conversar sobre isso. Você acha que é pior?

**AC:** Pior? É pior. É muito pior. Porque a gente estava sob uma ditadura militar com militares que tinham uma vida intelectual muitíssimo melhor do que eles têm hoje. Porque o Brasil foi destruído. As universidades foram destruídas, os grupos foram destruídos, a UNE foi

destruída. Eu vi essa destruição. Só que agora é muito pior. Isso eu posso garantir. Porque agora, a laia que está no governo é da pior espécie, tanto os militares como os civis. Tive grandes professores, grandes professores na escola de cinema, grandes professores. Depois posso dizer o nome de todos. Eu consigo fazer tudo isso hoje. Mas, enfim...

**MS:** Certo.

**AC:** A formação do Estado naquele momento, eu peguei a universidade antes do desmanche, antes do AI-5. Eu vi o desmanche de todas as universidades. Mas tinha um caldo, tinha um caldo cultural. Estavam todos vivos. Agora, os bons estão todos em órbita. Enfim... Aí, por volta de 1974, 1975, eu vim para o Rio de Janeiro e, se você perguntar “como?”, eu também não sei dizer. Mas o que eu sei é que consegui fazer o *Getúlio Vargas* (1974), que era um documentário sobre o Getúlio. Mas eu sempre, em todos os momentos, tudo o que você me perguntar a propósito do feminismo não vai certo... esse não é o meu ponto de interesse. A minha militância é no cinema, entendeu? É claro, eu sou uma mulher consciente e acho que deve existir movimento feminista. Eu é que não opero neste diapasão. Eu opero no cinema. Na condição de mulher, eu tenho outra. Aí, depois, o *Getúlio* (Vargas) que é um documentário, que tem a ver com a discussão do poder: quem manda aqui, quem não manda aqui. E logo em seguida consegui fazer, um ano e meio depois, dois anos depois, não me lembro, *Mar de rosas* (1977). E aí eu não queria fazer outra coisa, eu só queria fazer longa-metragem de ficção com os assuntos que me interessam. Que é o assunto que me interessa, qual é? Quem manda aqui.

**MS:** Sim. Você...

**AC:** Quem manda aqui: do núcleo duro de uma família, de uma organização, de uma escola, de uma faculdade, de um grupo de trabalho, quem manda? Quem é de fato o mandachuva dessa coisa que nós vivemos.

**MS:** Sim. Você fez uma entrevista no Roda Viva, em 1994, falando sobre o filme *Getúlio* e como esse filme foi importante para você conseguir fazer os próximos ou, pelo menos, para fazer a trilogia.

**AC:** Foi porque eu fazia filme curta-metragem. Fiz muito. Mas era um rolo só, era 10 minutos, 15 minutos. Isso para mim foi uma experiência muito diferente: eu ter que editar, montar e pensar, 11 rolos de 20 minutos. É uma imensidão de tempo. Você tem que pensar com começo, meio e fim, não é em cada plano e em cada palavra, em cada rolo. E um rolo que gruda com outro. Isso para mim foi um aprendizado maravilhoso!

**MS:** Mas você também menciona que essa pesquisa do *Getúlio* te levou a alguns aspectos emocionais, e até mesmo biográficos, que te levaram para fazer o *Mar de rosas*, por exemplo. Eu queria que você comentasse um pouco isso.

**AC:** Exatamente. Quando eu estava no Rio e Nei Sroulevich, que produziu o *Getúlio*, que não está mais aqui, já morreu, ele falou: “Eu queria fazer um filme que comemorasse vinte anos da morte do Getúlio”. Eu falei... Porque eu trabalhei na Cinemateca em São Paulo. Eu falei: “Eu sei que eu posso fazer”, porque eu peguei todos os rolos de nitrato, fui eu que ordenei, eu vi algumas coisas. “Eu posso fazer”. Aí ele falou: “Então vai para lá e veja o que você pode fazer.” Eu fui para São Paulo e eu peguei tudo o que eu queria pegar em nitrato, de celuloide, botei em um caminhão e vim no caminhão para fazer, entendeu? E eu não teria feito esse filme, em primeiro lugar, se não fosse com a ajuda do dono da Líder, do Laboratórios Líder, que era o Seu Rodrigues. Que foi o homem que acreditou em mim, que me deixou usar a sala de projeção dele, jogar água no projetor dele, porque era nitrato e pegava fogo. Eu jogava balde de água, ele deixava... Ele deixou eu fazer tudo que eu queria fazer, que eu precisava fazer. E me ajudou enormemente. Sem ele, eu sempre falo nele, porque sem ele, eu não teria feito. Nessa etapa de ver filme de nitrato, eu acabei vendo várias... Meu pai trabalhava com ferro e aço, ele era vendedor. Todo espanhol trabalha com *hierro viejo*. Ele era representante da Mannesmann e foi da Companhia Siderúrgica Nacional. Ele vendia ferro e aço. E eu comecei a ver a fundação da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda. Já era 1954. Eu comecei a ver alguns amigos do meu pai montar *look* junto com Getúlio e, de repente, eu vi meu pai ali, no fundo. Meu pai conversava comigo. Eu sabia a luta do meu pai. Eu o vi no palanque do Getúlio, entendeu?

**MS:** Sim.

**AC:** Eu tive uma convulsão imediata daquela situação. Da situação financeira, econômica, social, de como chegar, de como galgar. Como os homens eram livres e prisioneiros para subir e descer. Como é que era isso. E Getúlio era poderoso e fraco. E também, nessa mesma ocasião, eu tive uma maravilhosa visão de um jogo de basquete da Mac Med, em São Paulo, naquela época era Mackenzie versus Medicina. Medicina USP, né? Eu vi um jogador jogando, que era da Medicina, era o pai do meu atual marido, na ocasião. Ele, como médico, seria famoso. Era um garotão de 19 anos correndo atrás da bola. Todas essas coisas fizeram alguma coisa na minha alma, no sistema nervoso, nas minhas químicas eternas, porque diz uma compreensão muito forte do que é lutar. E eu sou uma lutadora de guerrear, entendeu? Então, foi aí que a raiz do *Mar de Rosas* surgiu. De fato, essa de superar as dificuldades, e ter uma consciência social muito aguda, senão você não consegue. Você não pode ser, nenhum minuto, benevolente com você.

**MS:** Esses três filmes - o *Mar de rosas*, o *Das tripas coração* e *O sonho de valsa* - eles são considerados os filmes principais da sua trajetória e também uma trilogia sobre a condição feminina. Você vê dessa forma?

**AC:** Não, tá errado, tá errado! Eu estou cansada de falar isso. Eu não falo da condição feminina. Eu não sei. Eu estou submetida a essa condição. Eu falo, eu disputo o poder que se apresenta para mim, na minha frente, que me comanda, me leva para lá e para cá. Essa trilogia é sobre poder, não é sobre mulher. Desculpa, mas não é! Eu não falo sobre mulher. Desde que eu nasci eu não falo sobre mulher. O meu trabalho não é esse, não é esse. O meu trabalho é perguntar “quem manda aqui?”. Porque eu acho que tudo é jogo de poder. Acho



não, eu vejo assim. E é. As mulheres têm medo daquilo, daquilo outro; têm uma educação que permite isso, entendeu? Eu, graças a Deus, tive outra educação, entendeu?

**MS:** Ainda nessa entrevista do Roda Viva, vou voltar mais algumas vezes nela, você fala sobre ser mulher e ser cineasta no Brasil, sobretudo em relação às políticas de financiamento nos anos 1990. E aí você cita uma coisa interessante, que eu queria conversar sobre essas políticas de cinema hoje, inclusive, como você vê hoje, o que acontece hoje no Brasil.

**AC:** Hoje não tem mais.

**MS:** É, hoje a gente está passando por uma crise aguda. Nesta entrevista você fala de uma relação do corpo a corpo que você tinha que ter com os empresários e como convencer esses empresários. Como você vê as políticas de cinema e ser mulher hoje, no Brasil?

**AC:** Não, pode parar! Pode parar! Eu não vejo política de cinema. Ponto, está lá.

**MS:** Enfim, como a gente pode fazer uma especulação sobre o futuro? Como você vê as dinâmicas das atuais políticas de cinema?

**AC:** Olha, não tem, não tem política de cinema. É tudo mentira! É tudo mentira! É um bando de canalhas. Agora eu posso falar sossegada, entendeu? Porque, desde que o Jair Bolsonaro tomou posse, agora sim não tem política de cinema, não tem política cultural e é um bando de canalhas. Portanto, não há possibilidades de fazer nada. Se você tiver condição, do ponto de vista particular, de ter apoio de empresas privadas... Produzir cinema virou uma condição de possibilidade individual. Tirando a possibilidade individual, nesse momento o Brasil é o desastre que você viu com a Regina Duarte atuando. Foi um *happening*. Você vê que não adianta, não tem. É uma idiotice total.

**MS:** Sim, e eu gostaria...

**AC:** Então, não tem. Depois que o Fernando Henrique, em 1994, sobe no poder e começa com leis de subsídio fiscal para a cultura, tive um aprendizado, porque eu fui no corpo a corpo, na raça. Eu fui, por exemplo, para fazer o *Amélia* (2000), em oitenta e sete empresas enormes. Oitenta e sete. Sozinha. Pessoalmente, uma a uma. E eu pedia para conversar com o presidente da empresa, entendeu?

**MS:** Sim.

**AC:** Essa mecânica do governo de auxílio à cultura foi se aperfeiçoando. Criaram-se editais para todas as capitais do Brasil. Foi ficando mais inteligível, mas mais difícil também, porque o eixo Rio-São Paulo teve que ser meio esmagado pelas possíveis produções de fora e, ao

mesmo tempo, o dinheiro também, a crise... de 1994 em diante... Dos últimos oito anos para frente, chegamos em 2002. Aí veio uma política cultural que mexeu muito com algumas capilaridades da possibilidade de fazer cinema. E aí, quando o PT saiu... Você sabe tudo que eu estou falando, estou falando de Lava Jato, de Jair Bolsonaro. Estamos falando do diabo e não do cinema, tá?

**MS:** Sim, exato. E você poderia comentar um pouco sobre os anos de desmonte da Embrafilme, do período que você trabalhou com a Embrafilme e daquele ciclo de cinema no Brasil? Porque você falou também nessa entrevista do Roda Viva sobre esses ciclos do cinema brasileiro e de uma identificação do público com esses ciclos. Então, eu gostaria de ouvir você falar um pouco mais sobre isso, sobre os ciclos e sobre essa experiência de trabalhar com Embrafilme, depois o desmonte da Embrafilme, as leis de incentivo.

**AC:** Se eu for falar da Embrafilme de fato, demora uma hora e meia, porque eu vi a Embrafilme crescer, nascer com Glauber, Cacá, com Golbery e para você ter uma ideia da dimensão dos militares naquele momento com relação aos militares de hoje, a Embrafilme floresceu, nasceu e cresceu sob o regime militar. E no governo militar você tinha liberdade de apresentar projeto que não tinha nada a ver com a cabeça dos generais e eles eram feitos. A Embrafilme, portanto, nasceu no governo militar e foi interessante, foi bom, foi incrível. E como tudo no Brasil são ciclos abortivos, eu achava que a turma do Cinema Novo era perene, eu achei que a turma que viria depois era uma família só, mas foi desmanchando e foi desmanchando, primeiro, porque a sociedade civil não segurou essa onda, não quis que existisse. É difícil brasileiro votar em brasileiro. Eu fiz curta metragem para exibir em cinema “O curta é nosso, ninguém tasca” e outras mil coisas. Mas, enfim, o ciclo da Embrafilme acabou. A Embrafilme foi dilapidada antes de acabar o governo militar. O dinheiro foi acabando. E também tem outra, as maiores distribuidoras americanas que estão aqui até hoje - Universal, Paris Filmes, Buena Vista e outras - foram empregando pessoas que trabalhavam na Embrafilme que, além de produzir, também era uma distribuidora. Pessoas que aprenderam a distribuir filmes dentro da Embrafilme e viraram, depois, presidente da Columbia. Daí em diante, foi ficando difícil, eu tive que voltar para os editais e para a produção de filmes com muito pouco orçamento.

**MS:** E como você vê as leis de incentivo à cultura e a Lei do Audiovisual anos 2000?

**AC:** “Eles” tentaram fazer uma coisa - quando eu falo “eles” estou falando do governo do FHC e do Lula - horizontal que abrangesse uma possibilidade de produção nacional até. Para isso você tem que ter editais específicos para cada tipo de filme que você possa produzir, e orçamento baixo, senão você não consegue. E assim foi: ou nada, ou baixo orçamento. E baixo orçamento é filme de um milhão e oitocentos, não tem gordura nenhuma. É muito difícil fazer um filme que interesse ao público com orçamento muito baixo. Não tem bons efeitos, não tem bons atores, não tem boa música. É que agora, tudo o que a gente tinha cinco anos atrás era uma maravilha. Porque o Jair Bolsonaro arrasou desde a vacina para a AIDS até a Amazônia. Foi tudo. Não tem mais nada. Tudo que você falar é bobagem. Enquanto esse governo não sair daí, tudo vai piorar. E mais, não só tudo vai piorar, como o único nicho que talvez você consiga produzir alguma coisa hoje é filme para Netflix e

Amazon. Gostou? Como é que nós vamos fazer agora? Vamos trabalhar para a Netflix com o roteiro que eles quiserem. E esse é um mercado que nunca foi nosso, por que vai ser agora? É uma consciência muito radical, a do cinema. Porque o cinema brasileiro, o cinema que eu aprendi, o cinema que nós vivemos, não é um mercado, não é uma indústria. O cinema brasileiro é feito por pessoas, diferentes uns dos outros, com assuntos cada vez mais diferentes, num país que não tem dinheiro para nada. E quem é que vai ao cinema? Quem pode pagar para ir ao cinema? O *drive-in* aqui no Rio custa 100 reais. Se você comprar mais um refrigerante e uma pipoca gasta 180 reais para ver um filme dentro de um carro. O mercado é isso aí. Fazer isso com o cinema é a mesma coisa que tocar fogo na Amazônia. Isso é apenas uma representação do que estamos vivendo há muito tempo. Estão matando algumas coisas brasileiras muito valiosas. Esse ciclo vai morrer como morreram todos os outros. São ciclos mortais. Se quiser, é assim. Em várias áreas de atividades profissionais no Brasil. Não tem como produzir. Eu acabei de fazer um filme agora, estou aqui atravessado com ele na minha goela. Não tem nem festival para exhibir. Os festivais agora são *on-line*. “Seu filme passa hoje às três horas da tarde *b*”. Isso não é cultura, nem conhecimento, isso é massificação. Como vamos continuar produzindo? Não sei mesmo.



Foto: Vantoen Pereira Júnior



# Zanzalá



**RESENHAS**



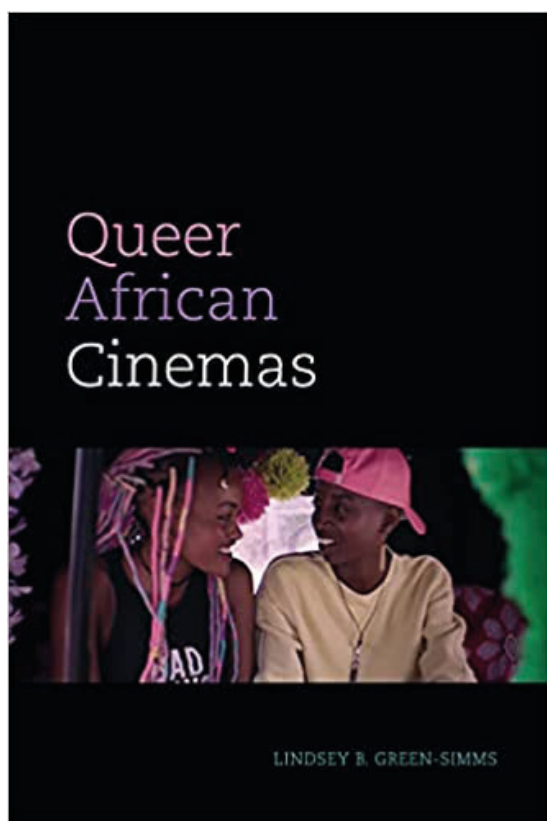


## Esperança e resistência *queer* nos cinemas africanos em *Queer African Cinemas* (2022)

### *Queer hope and resistance in African cinemas at Queer African Cinemas* (2022)

GREEN-SIMMS, Lindsey B., *Queer African Cinemas* (2022)

Everaldo Asevedo Mattos<sup>1</sup>



No universo de estudos sobre os cinemas produzidos em África, em que pese se encontrarem muitos artigos publicados examinando a importância de filmes pontuais, parece ainda haver poucos livros lançados que contribuam com análises mais panorâmicas sobre temas relacionados ao cinema *queer* africano, seus principais expoentes e as dificuldades enfrentadas por realizadoras e realizadores para verem chegar às telas obras que deem protagonismo a personagens africanos LGBTQIAP+, em flagrante enfrentamento à heterossexualidade compulsória e à criminalização da homossexualidade que ainda impera em muitos países do continente. É como uma opção para preencher essa lacuna literária que surge o livro *Queer African Cinemas* (2022), de Lindsey B. Green-Simms.

**1.** Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, onde defendeu dissertação intitulada “Sexualidade e heroísmo no cinema gay de Karim Ainouz: as jornadas dos protagonistas de Madame Satã e Praia do Futuro” e atualmente desenvolve pesquisa de doutorado intitulada “Cinema gay brasileiro do século XXI: imagens, (cosmo)políticas e (cosmo)poéticas de sexualidades (des)colonizadas”. E-mail: everaldoasevedo@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-2886-1753>

Graduada pela University of Michigan, com doutorado em Literatura Comparada pela University of Minnesota e atualmente professora vinculada ao Departamento de Literatura da American University, localizada em Washington, D.C., Green-Simms sempre desenvolveu uma carreira como pesquisadora focada nos estudos sobre a literatura e o cinema do Sul Global, com ênfase na produção cultural africana, em particular. Seu primeiro livro, intitulado *Postcolonial Automobility: Cars Cultural in West Africa* (2017), examinava como as contradições da globalização, da modernidade e da cultura do consumo estão incorporadas no automóvel como mercadoria, já manifestando este olhar a partir de um estudo voltado ao continente africano. *Queer African Cinemas*, seu livro mais recente, foi influenciado por seus estudos de pós-doutorado em *Women's Studies*, realizados na Duke University, em 2009 e 2010, e que acabaram por reverberar em um olhar mais panorâmico sobre o cinema queer produzido em África nas primeiras décadas do século XXI, que a autora buscou ressaltar em sua obra.

De modo a melhor abranger o universo dos cinemas *queer* africanos que pesquisou ao longo das inúmeras viagens que realizou ao continente durante a escrita de seu livro, Green-Simms optou por dividi-lo em seis partes, uma Introdução, quatro Capítulos e um Coda. Em sua Introdução, intitulada *Registering Resistance in Queer African Cinemas*, a partir, especialmente, da análise do segmento *Each Night I Dream* do filme queniano *Stories of Our Lives* (Jim Chuchu, 2014), a autora já busca delinear, em certa medida, o cerne de seu olhar sobre o cinema queer africano, qual seja, as formas barulhentas e silenciosas, públicas e privadas, esperançosas e medrosas de resistir à homofobia estrutural e sancionada pelo Estado que está no coração dos filmes *queer* realizados contemporaneamente em África. Além desta introdução ao panorama temático maior que pretende abordar ao longo de seu livro, Green-Simms, nesta seção inicial, também apresenta a forma com que realizará esta abordagem, que se concentra na escolha de algumas obras mais representativas e emblemáticas dos cinemas queer africanos e na análise imanente destes filmes, além do levantamento histórico de sua produção, recepção, distribuição (especialmente as dificuldades enfrentadas pelos produtores e realizadores para verem seus filmes chegarem às telas das próprias salas de exibição africanas) e participação em festivais e da contextualização acerca das lutas e do ativismo social anti-homofobia no continente. Com base nesta análise e levantamento mais abrangentes, a pesquisadora busca demonstrar e afirmar a relevância dos cinemas *queer* africanos para a representatividade, existência e resistência da população LGBTQIAP+ local, face às diferentes dificuldades encontradas em cada país onde os filmes analisados foram produzidos, compilando assim, também, um panorama da situação cultural, histórica e social do heteronacionalismo que impera em diversos países africanos.

Em paralelo, em sua Introdução, Green-Simms também aproveita para situar sua pesquisa no emergente campo dos estudos *queer* africanos, com todas as suas peculiaridades, traçando as bases teóricas de que se serve para delimitar o alcance dos termos *queer*, africano e cinemas que são o cerne de sua pesquisa e, por conseguinte, para propor o que constitui um cinema africano *queer*; adicionalmente, ainda nesta seção introdutória, a autora apresenta o que entende por fugitividade afro *queer* (*Afri-queer fugitivity*), conceito cuja formulação e extensão ela melhor desenvolve e demonstra a partir dos estudos e análises contidos nos capítulos subsequentes.

Uma vez fornecidos ao leitor, na Introdução, os fundamentos, objetivos, escopo e principais conceitos teórico-metodológicos norteadores de sua pesquisa, no primeiro capítulo de sua obra, intitulado *Making Waves: Queer Eccentricity and West African Wayward Women*, Green-Simms debruça-se sobre dois filmes queer realizados na África Oriental, *Karmen Gei* (Joseph Gai Ramaka, 2001) e *Jezebel* (Socrate Safo, 2007-2008), para discutir como o cinema queer africano pode criar aberturas para e destacar os limites da agência sexual feminina e do direito das mulheres a uma “errância intencional” (*willful errantry*), a partir, especialmente, do conceito de *waywardness* (rebeldia, desobediência) de Saidiya Hartman (2019). Partindo da análise destes filmes, portanto, a autora já propõe empiricamente a possibilidade de enxergar o potencial dos cinemas *queer* africanos como instrumentos para romper com o *status quo* com base numa incontida insurreição, gerando ondas que podem sinalizar um possível devir para a comunidade LGBTQIAP+ africana.

No segundo capítulo, *Touching Nollywood: From Negation to Negotiation in Queer Nigerian Cinema*, como o próprio título informa, Green-Simms volta-se para o cinema *queer* produzido na Nigéria, optando por realizar um levantamento mais histórico dos filmes *queer* oriundos do cinema nigeriano ao longo do século XXI, por constatar que, apesar de Nollywood fornecer o maior número de produções que abordam personagens LGBTQIAP+ e relações homoafetivas no continente africano, muito pouco foi escrito sobre estas obras. Fundada, assim, na análise histórica realizada, a autora busca traçar, com base nas propostas e olhares e conceitos dos estudos queer africanos, o que ela enxerga como um panorama da transformação da forma com que a representação e representatividade de personagens e relações *queer* foi ocorrendo ao longo do tempo no cinema nigeriano, partindo de um discurso em certa medida negacionista e de medo, que acabava por refletir e corroborar o *Same Sex Marriage Prohibition Act* (SSMPA) editado em 2014, até se chegar ao momento mais contemporâneo, em que o ativismo queer local passou a servir-se das estéticas e convenções de Nollywood para iniciar um processo de negociação e confronto da moralidade da homofobia local a partir do cinema.

No terceiro capítulo, intitulado *Cutting Masculinities: Post-apartheid South African Cinema*, Green-Simms migra para a África do Sul e seu enfoque no cinema *queer* voltado a analisar o desejo masculino *queer*, como se verifica nos filmes *Skooneid* (Oliver Hermanus, 2011), *Inxeba* (John Trengove, 2017) e *Kanarie* (Christiaan Olwagen, 2018), escolhidos pela pesquisadora para ilustrar seus estudos. Em que pese a África do Sul ser mais progressiva que a maioria dos países africanos e ter, inclusive, legalizado o casamento entre pessoas do mesmo sexo desde 2006, Green-Simms ressalta que a homofobia ainda persiste em seu território, bem como as estruturas coloniais e patriarcais que a criaram. Neste contexto, a partir da análise das três obras retro referidas, a autora busca destacar as complexas intersecções entre homofobia, raça, masculinidade e classe no país, buscando argumentar, por fim, que o cinema queer sul-africano surge, em suas múltiplas formas, como um instrumento de corte das imposições inerentes à moralidade homofóbica vigente, simultaneamente rompendo com e estando contidas pelas estruturas de gênero e raça locais hegemônicas.

No quarto e último capítulo de seu livro, intitulado *Holding Space, Saving Joy: Queer Love and Critical Resilience in East Africa*, ainda que enfoque sua análise em duas produções quenianas, o vídeo musical *Same Love* (Remix), de Art Attack, e o filme *Rafiki* (Wanuri

Kahiu, 2018), Green-Simms, ao contrário do que realizou nos capítulos anteriores, tenta estender seus estudos para além da filmografia concentrada de um país, buscando, a partir dessas duas obras, refletir sobre as complexidades da existência queer em países como o Quênia, onde a arte *queer* é censurada, e Uganda, onde meras reuniões da comunidade LGBTQIAP+ são perseguidas e combatidas pela polícia. Em paralelo à situação de violência e subjugação enfrentada nesses países e pela produção cinematográfica local, a autora celebra os festivais de cinema *queer* realizados em Nairobi (capital do Quênia) e Kampala (capital de Uganda), como ambientes em que é possível o exercício de uma resiliência crítica, de modos de resistência e sobrevivência da comunidade LGBTQIAP+ a partir de sua simples existência, da simples realização de atividades mundanas e ocupação de espaços públicos que existe para além de uma atuação mais ativa e oposicionista à homofobia vigente nesses países, assim como na maioria do próprio continente africano. Com base na análise dessas obras audiovisuais e do universo desses festivais, Green-Simms busca, então, não somente traçar práticas cinematográficas *queer* existentes e resistentes nos países em questão, mas também o potencial e as aspirações críticas de resiliência que elas oferecem à luz do olhar combinado para o passado, o presente e os possíveis futuros da experiência *queer* na África.

É com esse olhar combinado para o passado, presente e possíveis futuros da experiência *queer* na África que Green-Simms finaliza seu livro, com o Coda intitulado *Queer African Cinema's Destiny*. Resgatando o filme guineano *Dakan* (Muhammad Camara, 1997), que ela considera um dos fundadores do cinema *queer* africano, a autora demonstra enxergar paralelos temáticos, históricos e culturais entre essa obra e *Rafiki*, objeto de sua análise mais detalhada no capítulo anterior, em que pesem os mais de vinte anos entre o lançamento de cada um desses longas-metragens. A partir dos paralelos vislumbrados, então, e de toda a construção analítica e teórica que realizou ao longo dos capítulos precedentes acerca dos diversos cinemas *queer* africanos, Green-Simms, ao final, propõe o que ela entende ser um destino comum suscitado pelo conjunto de filmes e vídeos *queer* realizados no continente:

“[...] ele registra as rotas de fuga imprevisíveis e fugidias para um tempo e lugar diferentes e, ao mesmo tempo, indica as várias maneiras pelas quais a construção do amor e da vida *queer* podem ser bloqueados ou danificados quando essas rotas de fuga são cortadas, quando a violência é realizada.” (GREEN-SIMMS, 2002, pp. 208-209, tradução nossa )

Com esse seu olhar panorâmico, analítico e histórico para os diversos temas, filmes e momentos de resistência significativos para a produção cinematográfica *queer* africana no século XXI e suas relações com o passado, presente e vislumbre de futuros possíveis para a existência e experiência *queer* nos diversos países do continente, Lindsey B. Green-Simms oferece, com seu *Queer African Cinemas*, um importante registro e resgate de filmografias marcadas por histórias de resiliência e enfrentamento da homofobia que ainda impera na África. Teoricamente, a autora também contribui para o campo dos estudos *queer* africanos, ao construir suas análises e servir-se, ao longo de sua escrita e pesquisa, de conceitos inerentes a este campo, como os de fugitividade afro *queer* (*Afri-queer fugitivity*), *waywardness* (rebeldia, desobediência), resiliência crítica, heteronacionalismo e diversos outros que surgem ao longo de suas páginas. Neste contexto, por toda sua abrangência teórico-analítica e representatividade, *Queer African Cinemas* torna-se uma



---

obra de leitura importante não somente para aqueles interessados em conhecer mais sobre os cinemas *queer* africanos, mas também para todos a quem a própria autora dedica seu livro, aqueles para quem o cinema *queer* africano é um salva-vidas.

## Referências

GREEN-SIMMS, Lindsey B. **Queer African Cinemas**. Durham: Duke University Press, 2022.

HARTMAN, Saidiya. **Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval**. New York: Norton, 2019.



## Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: mulheres muito além da direção

### *Brazilian Cinema Workers: women far beyond directing*

TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro:  
mulheres muito além da direção*

Priscila Ferreira Gomes<sup>1</sup>

O livro “Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: mulheres muito além da direção” com organização de Marina Cavalcanti Tedesco consiste em uma coletânea de textos sobre as diversas funções desempenhadas por mulheres dentro do cinema nacional.

De acordo com Karla Holanda no prefácio da obra:

(...) as mulheres são impermeáveis a genialidade – basta pensar nos gênios da história para perceber a ausência delas. [...] Se uns se tornam grandes é à custa do silenciamento de muitas – isso diz respeito tanto ao gênero quanto aos cargos exercidos dentro do cinema: enquanto a direção costuma ser destacada, pouco se sabe sobre as demais funções, ainda menos quando são mulheres a desempenhar essas atividades.

De início, a autora articula, sob o ponto de vista histórico, o desenvolvimento dos estudos de gênero e de mulheres. Destacando,

**1.** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp com o projeto *O protagonismo feminino no filme Carlota Joaquina de Carla Camurati*. E-mail: pittygms@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-9116-6185>.

nas pesquisas do Cinema e do Audiovisual com recorte feminista, os livros *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro* (HOLANDA e TEDESCO, 2017) e *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (LUSVARGHI e SILVA, 2019). Que assim como o seu livro, fazem a organização de um material que busca contribuir para o fortalecimento da luta para demarcar o espaço feminino num ambiente ainda frequentemente hostil e dominado por homens brancos. Lançando luz às cineastas, às experiências das mulheres presentes no roteiro, na direção de arte, no som, direção de fotografia, montagem, trilha sonora, nas discussões de gênero e política, na educação, nos festivais, exibição e na pesquisa dos estudos de mulheres no campo do cinema do audiovisual do Brasil. O objetivo comum é que se possa diminuir as trajetórias obscurecidas, até aqui quase completamente apagadas na historiografia do cinema brasileiro.

Após sua explanação inicial, Tedesco apresenta o texto de Edileuza Penha de Souza e Ceiza Ferreira, que se debruçam sobre o trabalho de Adélia Sampaio e Cleissa Martins dando destaque a trajetória de duas mulheres negras roteiristas. As autoras discorrem sobre o colonialismo e o lugar de marginalização e invisibilidade em que as letras negras foram colocadas, evidenciam a importância da oralidade que transmite as tradições e saberes, para possibilitar uma maior compreensão do percurso dessas duas mulheres negras, que tem o roteiro como a possibilidade de materialização dos desejos e fantasias, promovendo a construção de subjetividades negras e fazendo do audiovisual um espaço político e de resistência.

O segundo capítulo dá destaque às mulheres na direção de arte, debate feito por India Mara Martins e Tainá Xavier, que de início já salienta que essa é a função, dentre as chamadas equipes técnicas, que mais tem presença de mulheres no cinema brasileiro. No entanto até 1970 a direção de arte não era parte dos créditos do cinema nacional. Através da pesquisa de Paula Alves elas observam que o aumento na presença de mulheres nessa função, ocorre entre 1991 e 1995, onde se inicia o cinema de Retomada. No entanto, elas indicam que, mesmo esse sendo um período de mais produções de longa-metragem, há uma queda na participação de mulheres na direção de arte. E assim observam, refletem e questionam sobre a visibilidade dessas mulheres.

O capítulo seguinte, dedicado ao som, traz um texto das artistas, pesquisadoras, professoras, Tide Borges e Marina Mapuranga de Miranda Ferreira, que atentam para a ausência de mulheres do som do audiovisual brasileiro. Elas apresentam uma fundamentação teórica e abordam o contexto delas como mulheres trabalhadoras do som no audiovisual. Ressaltam:

Nossos questionamentos surgiram a partir da nossa participação na Rede Sonora – músicas e feminismos, onde passamos a ter contato com discussões que se localizam na convergência entre os campos da música, dos estudos do som e das epistemologias feministas.

No quarto capítulo, Marina Cavalcante Tedesco, organizadora desse livro, apresenta seu texto *20 anos de Tônica dominante: reflexões diversas a partir de uma fotografia histórica*, que faz um diálogo entre o primeiro longa metragem da diretora Lina Chamie nos anos 2000, e o pioneirismo, desigualdade de gênero e interseccionalidade das mulheres na direção fotográfica. O destaque ao longa se dá pelo fato dele ter sido “o primeiro longa-metragem de ficção nacional a ser inteiramente fotografado por uma mulher que

chegou às salas de cinema”. E por Tedesco acreditar que é fundamental que as opressões e as ausências no cinema brasileiro sejam debatidas.

Elianne Ivo Barroso e Natalia Teles Fróes são mais duas mulheres que escrevem para engrossar o caldo dessa luta do mapeamento de mulheres que desenvolvem trabalhos, desde sempre, invisibilizados na história do cinema brasileiro. Focadas nas montadoras entre 1900-1980, elas trazem dados que retratam quando as mulheres começam a ser citadas nas produções realizadas no Brasil. Uma pesquisa detalhada, dividida em datas, nomes, pioneirismos. Deixando a proposta de possíveis desdobramentos, com intuito de poder futuramente compreender e identificar um estilo, “*uma assinatura na edição das imagens e sons*” dessas montadoras brasileiras.

O sexto capítulo, *Nas trilhas das mulheres: compositoras e cinema no Brasil*, texto de Suzana Reck Miranda e Debora Regina Taño faz um mergulho profundo nas produções musicais das mulheres do país. Compila o percurso das mulheres no estudo da música, na composição erudita e popular, que apontam para os caminhos das mulheres na trilha sonora do audiovisual até os dias de hoje. Passando pelo colonialismo, os hábitos da Corte Portuguesa, as mulheres da alta classe, primeiras pianistas e cantoras líricas de destaque, até primeiras compositoras, citando grandes nomes como Chiquinha Gonzaga, Luiza Leonardo, Ernestina Índia do Brasil, entre outras, para ilustrar um cenário histórico de desigualdade desde o contexto da composição da música erudita brasileira à composição de trilhas pro cinema nacional. Dando destaque ao trabalho das trilheiras, discutindo o quanto ainda necessita ser feito para abrir caminhos dessas mulheres, e para a visibilidade basilar às suas criações.

A relação entre a pauta de gênero e políticas públicas aparecem no próximo capítulo, onde Lia Bahia expõe o atravessamento da temática de gênero nas agendas governamentais. Em sequência Ana Paula Nunes, Eliany Salvaterra e Fernanda Mathieu fazem um paralelo da união da educação com o cinema, partindo de suas jornadas pessoais, homenageando mulheres importantes que estão presentes na luta C&E -Cinema e Educação.

Os dois penúltimos capítulos se referem aos Festivais de cinema no Brasil, abordado por Tetê Matos, que expõe a importância dos festivais de cinema de mulheres, das discussões sobre representações e representatividade no audiovisual. A exibição cinematográfica, por Cíntia Langie e Livia Cabrera, pensando desde os espaços como redes sociais até o ambiente acadêmico, como trazer luz à escritas que desconstruam o imaginário coletivo imposto pela sociedade patriarcal que coloca as mulheres numa posição subalterna.

E por fim, no entanto, não menos importante, *Cinema para ler: pesquisadoras na Cinemateca do Museu Guido Viaro (1976-1980)*, por Ana Claudia Camila Veiga de França e Ronaldo de Oliveira Corrêa, aduzindo uma pesquisa que norteia a necessidade urgente de uma atenção para os acervos fílmicos do Brasil. Com ressalvas importantes e lépidos questionamentos: “*Fazer pesquisa de cinema não seria também um modo de fazer cinema?*”.

A leitura de *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*, é estimulante, pois, além de ser uma coletânea de textos de muitas escritoras, o livro dialoga com outras obras, como os livros já citados e os exemplares *Miradas: Gênero, Cultura e*



---

*Mídia* (2014) organizado por Linda Rubim, e *Nova História do Cinema Brasileiro* (2018) de Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman. A obra nos revela todo tempo, com completa clareza, o constrangimento de pesquisar a historiografia do cinema brasileiro e encontrar, em todos os âmbitos, o ocultamento e o anonimato a que as mulheres são desigualmente submetidas. Assim, o livro se propõe a destacar a trajetória de mulheres que marcaram e marcam a história, atrás das câmeras, além da direção, do cinema nacional.

## Referências

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (orgs.); **Feminino e Plural**: Mulheres no Cinema Brasileiro, Campinas: Papyrus, 2017.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras**. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História do Cinema Brasileiro**, volume 1. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RUBIM, Linda. **Miradas**: gênero, cultura e mídia. Salvador: EDUFBA, 2014.



# Zanzalá



**ARTE**



# Zanzalá



Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais  
volume 9 | número 1 | 2022

---

**Artista Convidada:  
Nica Couto**

**Guest Artist:  
Nica Couto<sup>1</sup>**

## Perfil

Verônica Couto é cientista social formada pelo IFCS/UFRJ e trabalhou como editora e jornalista em veículos como *Jornal do Brasil*, *Estado de S.Paulo*, *Gazeta Mercantil*, *Editora Abril*, dentre outros. Escreveu o livro infantojuvenil *Vale quanto pesa* (Ed. Peirópolis 2010), ilustrado por Daniel Bueno, selecionado para o catálogo da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Ilustrou com aquarelas o livro de haicais *Poesinhas*, de Evelyn Heine. Em maio, participou de exposição coletiva do Escritório de Arte Almavera, e, em agosto, da Ocupação Artística Provocadoras de Velázquez, realização do coletivo criado durante curso da artista plástica Pinky Wainer, na galeria Superbacana+.

Na sua formação, frequentou laboratório de textos do Sesc SP com João Silvério Trevisan, oficinas com Gilson de Souza no Museu Lasar Segall (SP), e com Eva Furnari, e as aulas do ateliê de Dalton de Luca. No Rio, o curso de Aquarela Botânica do Instituto de Pesquisas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e o curso “Desenho como gesto”, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage do Parque Lage, com Bia Amaral e Jac Siano. Desde 2020, participa das oficinas de aquarela da Pinky Wainer e, desde 2021, do curso online *Apropriações* na Superbacana+, com a mesma artista. As imagens selecionadas para esta edição pertencem a um estudo realizado pela artista sobre as mulheres de cinema.

---

1. Contato: [instagram.com/nicacouto](https://www.instagram.com/nicacouto) e [instagram.com/alamedanica](https://www.instagram.com/alamedanica)

---













