

**especial** feminismos

---

# HEROÍNAS DE MIL FACES

## atuação e representação de mulheres no audiovisual

---

## Anna Carolina Francisco

Roteirista de cinema e televisão

## Mykaela Plotkin

Diretora e roteirista audiovisual

NUMA RODA DE CONVERSA COM O TEMA “O TERRITÓRIO DA ATRIZ”, NO marco do 19º Bafici (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), conduzida pela renomada diretora e roteirista argentina Lucrecia Martel<sup>1</sup>, uma pergunta da plateia, sobre como era ser atriz e ser mulher, constrangeu as debatedoras. Depois de muito pensar, a atriz María Onetto responde: “muitas coisas do que é ser mulher no mundo eu vivi na atuação” (MARTEL, 2017, tradução nossa).

Aprofundando a temática de gênero, Lucrecia reflete, na mesma roda de conversa, sobre a sexualidade que se viu nos filmes.

Eu, por exemplo, por muito tempo pensava que as relações sexuais eram de lado, porque havia visto muitos filmes em que a situação chegava até aí; depois havia um corte. Durante muito tempo pensei que isso era fazer sexo. Sinto que muitas das coisas que aprendi e muitas das coisas a que me obriguei tinham a ver com cenas de filmes, que eu pensava que era como tinha que ser (MARTEL, 2017, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> Lucrecia Martel é autora dos filmes *Zama*, *A mulher sem cabeça*, *A menina santa* e *O pântano*.

Como bem constatou Lucrecia, a importância do cinema está em gerar imagens muito concretas, com potente capacidade de estabelecer um imaginário de como as coisas devem ser.

Pensar que um modelo narrativo não implica um sistema de ideias, uma ética, uma filosofia acerca do que nos rodeia, é tolo. A narração hegemônica, salvo certos casos em que alguns gênios a conseguem driblar, é um sistema que reflete profundas concepções sobre o poder e a organização da sociedade. Afirma a impossibilidade de lutar contra a pobreza. Não estou exagerando nem um pouco quando digo que o sistema narrativo é uma filosofia acerca do mundo. Portanto, dada a forma como penso o mundo, não posso me ajustar a um cânone que restringe minha visão (MARTEL, 2018, tradução nossa).

Sendo o audiovisual um ambiente historicamente dominado por homens brancos, o modelo de sociedade aí construído e referendado responde naturalmente a padrões machistas e patriarcais. Enquanto as mulheres continuarem sendo uma minoria discrepante na ponta da cadeia criativa, o mundo visto nas grandes telas continuará refletindo a desigualdade de gênero do setor.

As pesquisas desenvolvidas pelo Geena Davis Institute on Gender in Media (2004) têm sido fundamentais para a divulgação dessa disparidade. O Instituto – ancorado no *slogan* “*If she can see it, she can be it*” (“Se ela pode ver, ela pode ser”) – conta com um corpo de pesquisa sobre a predominância de gênero no entretenimento familiar que abrange mais de 15 anos.

As pesquisas apontam para a presença dos gêneros diante das câmeras, por trás delas e na audiência. A equidade nos filmes é avaliada de acordo com o *status* protagônico dos personagens femininos e masculinos, o tempo na tela e o tempo de fala. Para Geena Davis:

O fato é que as mulheres estão seriamente sub-representadas em quase todos os setores da sociedade ao redor do mundo, não só no ecrã, mas, na maior parte das vezes, não estamos conscientes disso. E a mídia exerce uma poderosa influência na criação e perpetuação dos nossos preconceitos inconscientes (DAVIS apud J. WALTER THOMPSON COMPANY, 2017, tradução nossa).

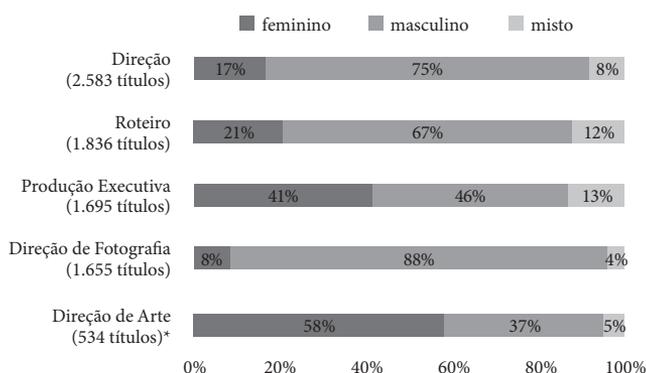
Segundo relatório do instituto, lançado em 2017, as mulheres constituem 18% das principais posições no ofício da narração de histórias audiovisuais – diretores, escritores, produtores, diretores executivos, editores e cinematógrafos –, e essa porcentagem tem permanecido praticamente inalterada nas últimas duas décadas.

A Agência Nacional do Cinema (Ancine) também passou a publicar informes como *Participação feminina na produção audiovisual*

brasileira (2016) (BRASIL, 2017), ou *Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016* (BRASIL, 2018), com dados extraídos das fichas técnicas das obras que emitiram Certificado de Produto Brasileiro (CPB)<sup>2</sup>.

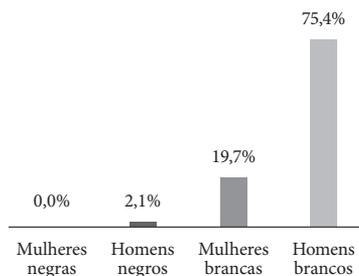
As mulheres dirigiram 17% das obras de 2016 e roteirizaram 21% delas. Vale ressaltar que, de acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD 7), publicada no mesmo ano, a população brasileira é composta em sua maioria por mulheres (51,5%) e pessoas negras (54%):

Gráfico 1 – Percentuais de gênero (CPBs emitidos em 2016)



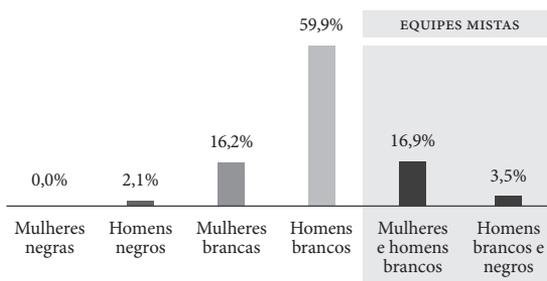
Fonte: Adaptado de Ancine (BRASIL, 2017, p. 5)

Gráfico 2 – Direção com recorte de gênero e cor/raça



Fonte: Adaptado de Ancine (BRASIL, 2018, p. 9)

Gráfico 3 – Roteiro com recorte de gênero e cor/raça



Fonte: Adaptado de Ancine (BRASIL, 2018, p. 12)

<sup>2</sup> O Certificado de Produto Brasileiro (CPB) é como a certidão de nascimento de cada produto audiovisual nacional, a ser exibido no Brasil e/ou no exterior.

Entretanto, quando o recorte inclui cor/raça, os números são ainda mais díspares. O primeiro longa-metragem brasileiro dirigido por uma mulher negra estreou em 1984, *Amor maldito*, de Adélia Sampaio. O feito só se repetiu 34 anos depois, em 2018, com o lançamento do documentário *O caso do homem errado*, de Camila de Moraes, e do longa-metragem de ficção *Café com canela*, dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa. Esses são os únicos três filmes dirigidos por mulheres negras na história do audiovisual brasileiro, o que revela a gravidade da exclusão.

De acordo com a Ancine (BRASIL, 2017), apesar de a pesquisa do Ibope Media de 2019 revelar que as mulheres representam 52% do público de filmes nacionais, os dados comparativos entre protagonistas por gênero mostram que essas mesmas mulheres estão se vendo pouco nas telas. As atrizes correspondem a apenas 40% do elenco geral, sem contar a recorrente diferença de *status* protagonístico entre os gêneros.

Quando se trata de mulheres negras, a presença é muito menor, chegando a apenas 5% dos profissionais nessa função. O total de pessoas dessa cor representa 13,3% do elenco geral, em contraponto aos 54% que representam da população brasileira. Em 42,2% dos filmes, não foi identificado nenhum ator ou atriz negros no elenco analisado.

Os dados deixam claro que as histórias são um reflexo de quem as conta. Verificou-se, por exemplo, que, quando escrito por um negro, as chances de que haja mais de um ator ou atriz negros no filme aumentam 52,5%. Quando se trata do diretor, esse número chega a 65,8%.

Os dados do Instituto Geena Davis corroboram o alerta sobre a disparidade, pois apontam que as personagens masculinas dominam 60,9% do tempo de tela, contra 39,1% das personagens femininas. Falam, além disso, duas vezes mais frequentemente que as personagens femininas nos filmes de maior bilheteria (GEENA DAVIS INSTITUTE ON GENDER IN MEDIA, 2018).

### **MALE GAZE**

Em 1975, a crítica de cinema Laura Mulvey cunhou o termo *male gaze* (olhar masculino), em seu artigo “Prazer visual e cinema narrativo”, definindo-o como a forma de apresentar o mundo sob uma perspectiva masculina e heterossexual em que as mulheres são colocadas como objetos sexuais para o prazer do público masculino (MULVEY, 1983). Embasando-se em teorias psicanalíticas, ela aponta três eixos em que o *male gaze* se apresenta nos filmes: o olhar do

homem por trás da câmera; o olhar dos personagens masculinos inseridos na narrativa; e o olhar do espectador que assiste ao filme.

Para a autora, num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino, determinante, projeta sua fantasia na figura feminina. Em seu papel tradicional de objeto, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de gerar um impacto erótico e visual, ficando conotada a sua condição de “para-ser-olhada”. A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum; todavia, sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao do desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Laura Mulvey cita ainda uma frase de Budd Boetticher:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (BOETTICHER apud MULVEY, 1983, p. 444).

Mulvey (1983) defende que a estética do *male gaze* está intrinsecamente ligada ao cinema hegemônico, que, como poderosa ferramenta de representação, reproduz a construção social das ideologias e discursos do patriarcado. Ao colocar as personagens mulheres em diferentes níveis de erotismo que se sobrepõem, o *male gaze* estabelece os papéis do dominante-masculino e do dominado-feminino, representando as mulheres como um sujeito passivo ante o olhar ativo masculino. Essa dicotomia dominador/dominado é a base de funcionamento do patriarcado e é constantemente reforçada por grandes produções audiovisuais.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

De acordo com Mulvey, os três eixos de olhar do cinema narrativo ilusionista atuam através do instinto escopofílico-voyeurista – prazer em olhar para uma outra pessoa como um objeto erótico –, em contraposição à libido do ego (formando processos de identificação), para oferecer o prazer e o desprazer no cinema narrativo tradicional e, assim, construir estruturas de representação



amplamente divulgadas. Dessa maneira, a indústria audiovisual continua a reforçar os valores do patriarcado como “naturais e normais”, perpetuando a desigualdade entre os gêneros.

Segundo a teoria *male gaze*, o homem controla a fantasia do cinema e estrutura o filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. Conforme este se identifica com o principal protagonista masculino, projeta nele seu olhar, coincidindo o poder do protagonista masculino de controlar os eventos com o poder ativo do olhar erótico do espectador, criando uma sensação satisfatória de onipotência.

Essas formas de construção narrativa são amplamente difundidas e estabelecidas como cânones em estudos sobre estruturas ficcionais e manuais de escrita de roteiros cinematográficos. Muitas delas são embasadas em amplos estudos de Joseph Campbell que deram origem à conhecida estrutura da “jornada do herói”.

#### **AS HISTÓRIAS QUE CONTAMOS**

Joseph Campbell, através de *O herói de mil faces* – uma vasta investigação sobre os mitos mundiais do herói, publicado em 1949 –, conseguiu consolidar a ideia da existência de um padrão narrativo subjacente a toda e qualquer história (CAMPBELL, 1949). Ele parte das ideias do psicólogo suíço Carl Jung e suas teorias sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo.

Para Jung, os arquétipos são como padrões de comportamento instintivo e guiam a experiência humana; conduzem a maneira

como reagimos, agimos e interagimos. Assim, nas histórias que a humanidade conta desde suas origens, os arquétipos vão se repetindo ininterruptamente. Sendo assim, uma criança, ao contar uma história, naturalmente a dividiria em três atos.

Ainda que aberta a infinitas variações, a “jornada do herói” poderia ser aplicada a toda e qualquer história; seria a forma, inerente ao ser humano, conscientemente ou não, de narrar. Em seu *best-seller*, Christopher Vogler (2006) revisita os pensamentos de Campbell e os eleva ao *status* de bíblia nos estúdios hollywoodianos. Essa estrutura organiza os elementos considerados fundamentais em uma história e vem sendo aplicada a grande parte dos roteiros de filmes americanos ao longo das décadas. Nessa lógica, a estrutura narrativa é composta, primeiramente, pela apresentação do mundo comum, da vida mundana do herói, até que este recebe um chamado para a aventura, uma missão que deve cumprir. Sua primeira reação é negar esse chamado, mas, depois do encontro com um mentor e conforme os riscos para sua comunidade aumentem, ele se vê forçado a fazer uma escolha e partir em sua jornada. A aventura é repleta de desafios que, em escala crescente, fazem com que o herói seja questionado em seus valores e pressionado a tomar decisões que revelem seu caráter. A trajetória leva a uma provação final, em que tudo o que importa para o herói é colocado em xeque. Passando por isso, ele recebe a recompensa e pode fazer o caminho de volta ao seu mundo, transformado pela experiência e disposto a levar para a comunidade o que aprendeu durante sua jornada.

Embora, num movimento de autocrítica, Vogler questione o esquecimento da mulher nessa teoria, que, por tão maleável, parece haver sido tomada como um cânone inquestionável da escrita, ele reforça a ideia de que, como homem, não consegue aprofundar a reflexão sobre a representação da mulher nas histórias.

A “jornada do herói” é por vezes criticada por ser uma teoria masculina, engendrada pelos homens para impor seu domínio, e com pouca relevância em relação à jornada singular e bem diferente do sexo feminino. Pode haver algum viés masculino embutido na descrição do ciclo do Herói, já que muitos de seus teóricos eram homens, e admito abertamente: sou um homem e não consigo ver o mundo senão pelo filtro do meu gênero. Ainda assim, tentei levar em conta e explorar as maneiras em que a jornada da mulher difere da dos homens. Acredito que grande parte da jornada é igual para todos os seres humanos, visto que compartilhamos as mesmas realidades: nascimento, crescimento e declínio. Contudo, evidentemente, quando se trata de uma mulher, isso impõe ciclos, ritmos, pressões e necessidades distintas (VOGLER, 2006, p. 20).

Abre-se então espaço para o questionamento acerca do quão universal e orgânico é o modelo heroico de narrativa. O universalismo parece mais bem mascarar a hegemonia de homens brancos, cis e heterossexuais, que historicamente dominam os meios. Soa como mais um mecanismo ideológico para referendar e garantir a manutenção dessa supremacia. Afinal, como bem defende o *slogan* do Instituto Geena Davis, “Se ela pode ver, ela pode ser”.

Vogler ainda dá sequência ao pensamento machista, quando defende:

A necessidade masculina de sair e vencer obstáculos, realizar, conquistar e possuir pode ser substituída na jornada da mulher pelo empenho em preservar a família e a espécie, fazer um lar, dedicar-se às emoções, chegar a um acordo ou cultivar a beleza (VOGLER, 2006, p. 16).

À diferença do herói, à luz dessa teoria, as mulheres não precisariam empreender uma viagem.

Em toda a tradição mitológica a mulher está lá. Tudo que ela precisa fazer é perceber que ela é o lugar ao que as pessoas estão tentando chegar. Quando uma mulher percebe a maravilhosa personagem que ela é, ela não fica confusa com a noção de ser pseudomacho (CAMPBELL, 1972, p. 241).

Fica claro que, seguindo essa linha de pensamento, as histórias que são escolhidas para ser contadas e recontadas, ainda que com variações, relegam a mulher ao lugar de objeto, desprovida de protagonismo e desejos próprios, como afirmou Laura Mulvey. Pensando os gêneros e os arcos dramáticos como reflexo da construção de personagens, é preciso que estes rompam paradigmas. A mulher precisa se ver para se crer.

É de extrema importância que o cinema e a televisão motivem as mulheres a se fortalecer. Trata-se de reconhecer o poder que há na construção de tal universo e na proposição de modelos, e utilizá-lo em defesa da igualdade de gêneros, sabendo que esses efeitos serão vistos a longo prazo na sociedade.

Essa fórmula de construção de narrativas impacta diretamente a percepção das espectadoras de filmes ou de programas de televisão sobre o papel atribuído às mulheres nas histórias contadas. Pesquisa divulgada pelo Instituto Geena Davis revela que “90% das mulheres em todo o mundo sentem que os modelos de papel feminino em filmes ou TV são importantes, 61% disseram que os modelos femininos em filmes e TV têm sido influentes em suas vidas e 58% disseram que as mulheres foram inspiradas para serem

mais ambiciosas ou assertivas” (J. WALTER THOMPSON COMPANY, 2017, tradução nossa).

Ainda segundo essa pesquisa, 4.300 mulheres, em nove países – Brasil, China, Índia, Arábia Saudita, África do Sul, Rússia, Austrália, Reino Unido e Estados Unidos –, mostraram que uma em cada nove, globalmente, subindo para uma em cada quatro, no Brasil, encontraram em modelos positivos de mulheres a coragem para deixar uma relação abusiva.

No entanto, 53% das mulheres em todo o mundo acham que há falta de modelos femininos no cinema e na TV, 74% gostariam de ter visto mais modelos femininos ao longo de sua educação e 80% disseram que as mulheres devem ter uma voz mais ativa quando se trata de influência cultural.

Ainda que seja importante o alcance de um equilíbrio entre gêneros, que permita que homens se aproximem da energia feminina e sejam capazes de rever a forma como representam a mulher em seus escritos, é urgente que as mulheres contem suas histórias, protagonizem seus relatos e esclareçam a jornada que querem empreender, para além de deslocamentos em viagens ou de se adaptarem de forma compulsória aos padrões heroicos, como diz Maureen Murdock, autora de *The heroine's journey*.

As mulheres que eu conheço e com as quais trabalho não querem estar lá, naquele lugar a que as pessoas estão tentando chegar. Elas não querem encarnar Penélope, esperando pacientemente, infinitamente tecendo e destecendo. Elas não querem ser servas da cultura masculina dominante, prestando serviço aos deuses. Elas não querem seguir o conselho do pregador fundamentalista e voltar para casa. Elas precisam de um novo modelo que entenda quem é e o que é uma mulher (MURDOCK, 1990, p. 2).

#### **A MULHER E OS GÊNEROS DRAMÁTICOS**

Entendendo a urgência de se repensar o lugar da mulher nas histórias e sobretudo como ela é representada, as escritoras Maureen Murdock e Kim Hudson são propositivas em suas publicações *A trajetória da heroína* e *A promessa da virgem: escrevendo histórias do despertar criativo, espiritual e sexual feminino*, respectivamente.

*A trajetória da heroína* (MURDOCK, 1990) parte de uma rica compilação de mitos em que se verifica o protagonismo feminino para repensar a busca empreendida pela mulher ao longo da vida e propor um modelo capaz de compreendê-la, desde a experiência coletiva e individual que define o feminino. A trajetória inicia

com a busca da própria identidade, quando um “antigo eu” parece já não caber em si. Há aí uma separação ou rejeição do feminino (através da figura da mãe), construído culturalmente como passivo, manipulador, improdutivo.

Em seguida, a heroína vive uma identificação com o masculino (através da figura do pai), quando busca ser referendada pela cultura patriarcal, com mentores que a guiam no sentido do fazer, negligenciando o ser. Aí se apresentam os desafios da conquista, da dominação, da produção. O sucesso obtido é, entretanto, temporário e ilusório, “nada do que ela faça será suficiente, porque, mesmo tendo alcançado seu objetivo, o fato de ela ser mulher fará com que ela sempre tenha que provar que merece esse lugar” (MORÁN, 2017, p. 185).

Havendo percebido essa decepção, virá então uma necessidade urgente de reconectar-se com o poder feminino esquecido. “Quando uma mulher decide não seguir mais as regras patriarcais, ela fica sem guias que lhe digam como agir ou como sentir. Quando ela resiste a perpetuar formas arcaicas, a vida vira empolgante – e aterrorizante” (MURDOCK, 1990, p. 8).



A grande questão é não nos aprisionarmos em modelos antigos que se baseiam em estruturas únicas e que despem de complexidade as personagens mulheres, relegando-as a coadjuvantes de toda e qualquer narrativa

A etapa final da jornada se dá com a integração do masculino e do feminino e a recuperação da dualidade natural. É quando a mulher valoriza e responde a suas próprias necessidades em plenitude e, estando em paz consigo mesma, é capaz de contribuir para a satisfação das necessidades dos que a rodeiam.

Publicada em 2009, a *Promessa da virgem*, proposta por Kim Hudson, parte de um estudo que relaciona os padrões e arquétipos dos contos de fadas com os arquétipos junguianos. Nela, a virgem não é o interesse romântico de um herói, mas a protagonista da própria história. Enquanto a jornada do herói é exterior, a jornada da virgem é interna; trata-se do descobrimento de uma faceta da personalidade até então escondida por pressão social. “Por isso, o arquétipo da Virgem não faz literalmente uma Jornada, ele confronta uma promessa, uma expectativa social imposta a ela a partir de seu nascimento” (SOUZA, 2017).

Inicialmente, a virgem está no que Hudson nomeia como “mundo dependente”, que a obriga a suprimir seu verdadeiro ser. Seu medo de enfrentar a comunidade a torna infeliz. Quando tem oportunidade para brilhar, ela revela seu talento, sua verdadeira natureza e reconhece seu sonho, ainda que temporariamente. Ao encarar seu desejo como uma possibilidade, ela cria um “mundo secreto”, onde pode realizá-lo, e passa a transitar entre o “mundo dependente” e o “mundo secreto”, sendo movida pelas forças antagônicas da coragem e da repressão. Quando não consegue se encaixar no “mundo dependente”, seu brilho é revelado, assim como seu desejo. Essa crise faz com que a virgem abandone o que a aprisionava até então e deixe o reino em caos, à espera de que ela volte à sua antiga conduta.

A virgem passa então a vivenciar a dúvida entre voltar a minimizar-se, para satisfazer a expectativa dos demais, ou escolher viver seu próprio sonho. A decisão por seguir seu sonho, inicialmente fatal para o reino, é, entretanto, o que garante uma transformação coletiva. O reino vê-se obrigado a reorganizar-se para acolher a “virgem florescida”, tornando-se mais brilhante.

Escritas por mulheres e baseados em textos icônicos – mitos e contos de fadas – protagonizados por mulheres, os dois modelos dramáticos trazem alternativas à jornada externa e belicista de Campbell e Vogler, e não necessariamente se aplicam apenas às protagonistas mulheres, mas se referem, também, ao arquétipo feminino adormecido em nosso inconsciente coletivo. É importante ressaltar que protagonistas mulheres podem (e devem) apreender “jornadas do herói”, assim como protagonistas homens podem (e

devem) se aventurar pela “promessa da virgem”. Algumas narrativas chegam até a contar com os dois. A grande questão é não nos aprisionarmos em modelos antigos que se baseiam em estruturas únicas e que despem de complexidade as personagens mulheres, relegando-as a coadjuvantes de toda e qualquer narrativa.

### **FEMALE GAZE**

Recentemente, em resposta à teoria criada por Laura Mulvey, teóricas feministas cunharam o termo *female gaze*, referindo-se ao olhar de diretoras, roteiristas e produtoras para produções audiovisuais. O *female gaze* não se coloca em completa oposição ao *male gaze*, ou seja, não se trata de colocar os personagens homens no mesmo lugar de objeto sexual em que as personagens mulheres são colocadas, mas de trazer toda a complexidade de temas, personagens, planos cinematográficos, arte e tudo o mais que envolve a produção audiovisual através desse olhar de realizadoras mulheres, que, costumeiramente, difere do olhar dos diretores homens, héteros e brancos que dominam a maior parte do mercado mundial. É importante ressaltar que isso não se aplica apenas a histórias protagonizadas por mulheres ou narrativas produzidas “para mulheres”, mas constitui uma proposta de abordagem, toda uma forma distinta de observar e tratar o mundo.

Em 2016, durante uma *masterclass* no Festival Internacional de Toronto, Jill Soloway (2016), criadora de séries importantes e premiadas como *Transparent* e *I love Dick*, ambas da plataforma Amazon, falou sobre o que ela enxerga como o *female gaze* e a importância de ocupar os espaços de concepção criativa. Ela começa reforçando a ideia de que grande parte das produções refletem as experiências e visões de mundo de quem as escreve, ou seja, todos acabam escrevendo propagandas de si mesmos. Para Jill, toda construção de cultura é, de alguma forma, propaganda. E o protagonismo é propaganda de privilégios, protegendo-os e perpetuando-os.

Assim como Mulvey, Soloway dividiu o conceito em três partes. Sobre a primeira, disse:

O *female gaze* é um jeito de se sentir visto. Pode ser pensado como uma câmera subjetiva, que tenta entrar dentro da protagonista, principalmente, mas não só, quando a protagonista não é um homem cis. O *female gaze* usa o quadro cinematográfico para evocar um sentimento, não apenas mostrá-lo, mas senti-lo. As emoções são prioridade, ao invés da ação (SOLOWAY, 2016, tradução nossa).

## A segunda parte é sobre a consciência de ser o objeto do olhar do outro:

Acho que o *female gaze* usa a câmera para a tarefa difícil e cheia de nuances que é mostrar como se sente quem é objeto desse olhar masculino. É como se dissesse: "Isso é como nos sentimos ao sermos observadas". O *female gaze* pode ser realizado por qualquer um, não necessariamente por uma mulher. Filmes assim usam a estrutura da "jornada da heroína" para se movimentar em torno do corpo da protagonista. Não é só um sentimento, mas uma estrutura narrativa em que o crescimento do poder interno da protagonista é evidenciado (SOLOWAY, 2016, tradução nossa).

## Já a terceira parte é sobre devolver esse olhar ao outro:

E essa parte é muito ousada porque é dizer: "Eu vejo você me vendo. E eu não quero mais ser um objeto. Eu quero ser a protagonista. E fazendo isso eu posso nomear você como o objeto". Não é apenas uma inversão de papéis. É uma maneira de fazer arte que demanda justiça social e política. Filmes, televisão e histórias são máquinas de empatia. O *female gaze* é um gerador de privilégio, um gerador de empatia. É uma narrativa para te convencer a tomar um lado. Ela diz: "Você estará do meu lado. Minha câmera. Meu roteiro. Minhas palavras". O *female gaze* é um esforço consciente de criar empatia como ferramenta política. Uma mudança na forma como as mulheres são vistas quando elas movimentam seus corpos pelo mundo, se sentindo protagonistas (SOLOWAY, 2016, tradução nossa).



Jill Soloway ressalta também como, através das narrativas criadas, os homens “nos ensinam” como devemos nos comportar. Por mais de cem anos de história cinematográfica vamos sendo colocadas em categorias e educadas a nos encaixar nelas. Soloway chama isso de “feminino dividido”, segundo o qual as mulheres são separadas em duas macrocategorias: a Santa e a Puta. A primeira se refere às garotas bonitas, colocadas em um pedestal, às mulheres consideradas boas “para casar”. Essas se tornam esposas e mães honradas, estão seguras, ou seja, protegidas pelos e dos homens, pois souberam como se portar. A segunda categoria são as outras, as vulgares, as putas, as mulheres que existem apenas para o prazer sexual. Ao contrário do outro grupo, estas não estão seguras, podem ser assediadas, estupradas; afinal de contas, de um jeito ou de outro, elas pediram por isso. Dessa maneira, esse olhar masculino dita quais prazeres femininos são válidos e quais não são, além de reduzir a complexidade e diversidade das mulheres a essas duas categorias aprisionadoras. Essa constante reprodução dos estereótipos e das narrativas no meio audiovisual “educa” as mulheres, desde a primeira infância, sobre como elas devem se comportar, sobre como elas devem agir para garantir segurança e um pouco de privilégio nesse mundo. Nós assistimos a todos esses filmes, séries e novelas e entendemos os riscos de um grupo, entendemos o valor que é dado a outro. Esse imaginário construído dita como nos relacionamos em sociedade, inclusive no espaço real, fora da ficção.

Desde pequenas nos é ensinado que mulheres correm riscos, mulheres devem se preservar, mulheres podem ser “estragadas” pela degradação moral e física; portanto, “cuidado por onde anda”, “não saia à noite sozinha”, “não use roupas curtas”, “não fale muito alto”, “não fale tudo que pensa”, “não provoque”. Do contrário, não “conseguirá um bom marido”, “um bom emprego”, “seu chefe te achará arrogante”, “ninguém vai te dar valor”, “vai terminar a vida sozinha ou estuprada em alguma rua deserta”. Esses paradigmas não são transmitidos apenas no dia a dia, no cotidiano, por nossos familiares ou conhecidos. São, também, fortemente propagados pela indústria do cinema e da televisão. E acabam, por isso, sendo muito mais poderosos em termos de capacidade de assimilação subjetiva do que uma frase de um parente durante o Natal em família. O cinema e a televisão estão constantemente nos dizendo nossos limites, inflando nosso medo, podando nossas asas.

A cada dia é maior o debate sobre a representação do estupro em produções audiovisuais, por exemplo. Muitas feministas e pesquisadoras do audiovisual vêm ressaltando como essa forma de violência é comumente utilizada em narrativas quando uma personagem mulher precisa ser “punida”, ou precisa sofrer uma dor intensa que a coloque em uma jornada de vingança ou de recuperação, ou ainda mesmo para justificar um comportamento autodestrutivo e depressivo dessas personagens. Mas, muitas vezes, pela composição da cena e pela forma como são colocadas nas narrativas, as cenas de estupro – ainda que, infelizmente, muito comuns no mundo real – não passam de mais um procedimento, como colocado por Jill Soloway, para nos educar e nos colocar em nosso lugar. Essas cenas nos alertam dos perigos de não seguirmos determinados caminhos que nos foram determinados, enquanto geralmente lançam o protagonista masculino em uma jornada em busca de justiça pela honra daquela mulher, atitude que lhe confere um caráter heroico e benevolente.

Virginie Despentes, em seu livro *Teoria King Kong*, após o relato do estupro que sofreu na adolescência, ao qual não conseguiu reagir, coloca:

Mas, naquele momento preciso, me senti mulher, suamente mulher, como até então nunca tinha me sentido e como nunca mais senti. Não me permiti ferir um homem para proteger minha própria pele. Acho que teria reagido da mesma forma se houvesse apenas um rapaz contra mim. Foi o projeto do estupro que refez de mim uma mulher, alguém essencialmente vulnerável. As meninas são adestradas para nunca machucarem os homens, e as mulheres são enquadradas toda vez que fogem a essa regra. Ninguém gosta de saber até que ponto é covarde. Ninguém tem vontade de descobrir isso na pele. Não estou furiosa comigo mesma por não ter ousado matar alguém. Estou furiosa com uma sociedade que me educou sem me ensinar a ferir um homem se ele abrir minhas pernas à força, sendo que essa mesma sociedade me inculcou a ideia de que o estupro é um crime do qual eu nunca mais poderia me recuperar (DESPENTES, 2006, p. 39-40).

As narrativas que vemos e escutamos ao longo da vida desenhavam nosso imaginário, nos revelam o que podemos ser, aonde podemos ir, o quanto nos arriscamos a sonhar. É exatamente pelo imenso poder do cinema e da indústria audiovisual de ditar comportamentos, leis e os sentidos de justiça e de liberdade na nossa sociedade que tomar as rédeas do protagonismo e da criação de nossas histórias é crucial para atingirmos uma sociedade mais igualitária. E isso tudo para além do âmbito da ficção audiovisual,

valendo sobretudo para a realidade que vivemos dia a dia, conforme apontado por Jill Soloway em sua *masterclass*:

Criando com nossos corpos, com nosso próprio olhar, nós podemos começar a fazer as perguntas importantes. Nós podemos falar sobre as coisas de que as narrativas dominantes sempre tentaram nos distrair. Nós somos divididas por esse *male gaze*, mas nós queremos nossa subjetividade de volta e nós usamos nossa subjetividade para tecer novamente nossa inteireza e tornar desconfortável que voltem a nos usar como objetos. Nós não queremos ser transformadas em pequenas partes que empurram os homens aos seus clímax narrativos (SOLOWAY, 2016).

### **O CORPO FEMININO NA TELA**

Como parte do processo de atentar para a representação da mulher no cinema, vale pensar como os corpos femininos estão ali representados, desde a escolha do *casting* até a forma como são filmados. Depois da primavera feminista, começam a surgir nas telas enfrentamentos do padrão: protagonistas gordas, negras, com cabelo encaracolado etc. Pouco a pouco, o padrão agressivo de mulher perfeita começa a ser revisado.

Porque o ideal da mulher branca, sedutora, mas não nula; que trabalha, mas sem tanto sucesso para não esmagar seu homem; magra, mas não neurótica com a comida; que continua indefinidamente jovem sem se deixar desfigurar por cirurgias plásticas; uma mãe realizada que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelos deveres de casa; boa dona de casa sem virar empregada doméstica; culta mas não tão culta quanto um homem; essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer – tirando o fato de que elas devem ficar de saco cheio com qualquer coisa –, devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem mesmo exista (DESPENTES, 2006, p. 11).

Sem embargo, a sexualidade da mulher vista nos filmes ainda parece ser pautada pelo homem. Em 2019, seguimos nutrimos a relação dicotômica entre corpo e mente, sexualidade e intelectualidade, e renegando a sensualidade feminina, à qual resta o *status* de vulgar.

Voltando ao exemplo de Lucrecia Martel, quando fala que seu imaginário de sexo se construiu através dos filmes, surge a questão: até que ponto o paradigma de prazer – ou a ausência dele – também é ditado pelos filmes, em sua grande maioria, escritos e dirigidos por homens?

As séries *Two broke girls* e *Girls*, ambas criadas ou cocriadas, não casualmente, por mulheres, são bons exemplos de revisão

“

Como parte do processo de atentar para a representação da mulher no cinema, vale pensar como os corpos femininos estão ali representados, desde a escolha do *casting* até a forma como são filmados

do lugar do prazer feminino, dos padrões de conduta sexual e de como trazer à tela o que segue sendo encarado com pudor – a masturbação feminina. É preciso que mais mulheres escrevam e descrevam como gostam de transar.

Uma outra série interessante nesse sentido é *I love Dick*, da plataforma Amazon. Baseado no livro da feminista Chris Kraus e adaptado para a televisão por Jill Soloway, a série acompanha a saga de Chris, que, ao acompanhar o marido em uma residência artística, acaba tendo o desejo despertado por Dick, um artista renomado que a despreza. *I love Dick* fala de um lugar pouco visto no audiovisual, o do desejo feminino. Onde começa, o que o desperta e, principalmente, o que ele desperta nos outros. Ao não ter vergonha desse desejo, ao não se negar, Chris acaba remexendo na estrutura de seu próprio casamento e da própria relação de Dick com sua sexualidade e masculinidade. É bastante interessante assistir à reação de um homem ao ser colocado no lugar de objeto de desejo geralmente atribuído à mulher. *Spoiler*: ele não gosta nem um pouco.

85

#### **EQUIPES DE MULHERES**

As equipes formadas por mulheres – cada vez mais possíveis, embora questionadas por alguns como uma resposta fascista ou segregadora aos séculos de hegemonia masculina – têm efetivamente

um papel a cumprir: a troca entre mulheres baseada na sororidade cria terreno para a construção de um cinema mais horizontal, baseado na troca de saberes, numa construção coletiva, certamente fundamental para dar às mulheres, que sempre estiveram afastadas da ponta da cadeia criativa, o acolhimento e a segurança de que necessitam para desempenhar plenamente seus papéis.

É pensando nisso e buscando estratégias de fortalecimento que coletivos de mulheres do audiovisual têm surgido no Brasil e no mundo e têm desempenhado o importante papel de conectar profissionais, capacitar pessoas no campo audiovisual e criar estratégias para a defesa de direitos e para a ocupação de espaços. São grupos como o Coletivo das Diretoras de Fotografia no Brasil (DAFB, [2019]), que se organizou para fortalecer e estimular a participação de mulheres (cis e trans) em um dos segmentos que menos emprega mulheres no Brasil, a direção de fotografia. Ou como o Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema (ELVIRAS, 2016), que propõe olhares e reflexões sobre o cinema e evidencia as produções realizadas por mulheres. As Mulheres Roteiristas também estão começando a se organizar, a princípio com grupos *on-line*, que estão se estendendo para reuniões presenciais em diferentes cidades do Brasil a fim de discutir sobre as oportunidades e desafios na área. E, assim, as mulheres vão se estimulando e criando ferramentas para impulsionar umas às outras. Um exemplo

“

O que as mulheres estão propondo, no Brasil e no mundo, é uma mudança de paradigma, uma ampliação do campo de visão, um aprofundamento dos sentidos. É sobre igualdade de oportunidades de trabalho no meio audiovisual

é o Prêmio Cabíria de Roteiro (CABÍRIA, 2015), já em sua quarta edição, que premia roteiros com protagonistas femininas que representem a diversidade e complexidade das mulheres, com o propósito de aumentar em quantidade e qualidade a representação feminina nas telas e atrás das câmeras.

É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema. [...] Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. São esses códigos cinematográficos e sua relação com as estruturas formativas externas que devem ser destruídos no cinema dominante, assim como o prazer que ele oferece deve ser também desafiado. [...] As mulheres, cuja imagem tem sido continuamente roubada e usada para tais fins, só podem ver o declínio dessa forma tradicional de cinema, com nada além da expressão de um simples e sentimental "lamentamos muito" (MULVERY, 1983, p. 452).

O que as mulheres estão propondo, no Brasil e no mundo, é uma mudança de paradigma, uma ampliação do campo de visão, um aprofundamento dos sentidos. É sobre igualdade de oportunidades de trabalho no meio audiovisual, sobre equiparação salarial e sobre o fim de funções ditas femininas, enquanto outras são ditas masculinas. Mas é também sobre representatividade e sobre como a construção cultural molda e propaga formas de socialização que nos aprisionam, tanto no mundo da ficção quanto no mundo real. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em sua palestra "O perigo da história única" (ADICHIE, 2009), diz que o problema não é que os estereótipos sejam mentira, mas que eles são incompletos. Fazem com que uma história se torne a única história. E a consequência da história única é que ela rouba a dignidade das pessoas. Isso torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade partilhada, enquanto realça nossas diferenças em vez de nossas semelhanças.

Nós, mulheres, queremos contar as nossas histórias e as de outras mulheres, queremos nos ver e nos identificar nas telas, com toda nossa pluralidade de corpos, origens, cores e visões. Queremos e podemos contar qualquer história, não só aquelas protagonizadas por mulheres. Queremos imprimir nosso olhar no mundo, moldar a sociedade a partir dos nossos anseios, proteger

umas às outras através da construção da cultura. Porque, no fim das contas, não existe separação entre a realidade e a ficção, uma é produto da outra e ambas estão em constante relação de causa e efeito. Não há outro caminho para a igualdade que não seja alterar as duas. Que siga nossa revolução.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. TED. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- BRASIL. Ministério da Cidadania. Agência Nacional do Cinema. *Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição (2016)*. Brasília, DF, 2017. Disponível em: <[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe\\_diversidade\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf)>. Acesso em: 12 jan. 2019.
- BRASIL. Ministério da Cidadania. Agência Nacional do Cinema. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira*. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf)>. Acesso em: 5 jun. 2019.
- CABÍRIA: um prêmio de roteiro para histórias com protagonistas femininas. [s.l.], 2015. Disponível em: <<https://www.cabiria.com.br/>>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949.
- DAFB: coletivo das diretoras de fotografia no Brasil. [2019]. Disponível em: <<https://www.dafb.com.br>>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- ELVIRAS: coletivo de mulheres críticas de cinema. [s.l.], 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivoelviras/>>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- GEENA DAVIS INSTITUTE ON GENDER IN MEDIA. *Geena Davis Institute on Gender in Media: if she can see it, she can be it*. [s.l.], EUA, 2004. Disponível em: <<https://seejane.org>>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- GEENA DAVIS INSTITUTE ON GENDER IN MEDIA. [s.l.], EUA, 2018. *The see jane 100 (2018)*. Disponível em: <<https://seejane.org/wp-content/uploads/see-jane-100-report-2017.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- J. WALTER THOMPSON COMPANY. *Female characters in film and TV motivate women to be more ambitious, more successful, and have even given them the courage to break out of abusive relationships*. Female Tribes project: a living breathing research study dedicated to the largest consumer category in the world, women. Geena Davis Institute on Gender in Media: if she can see it, she can be it. [s.l.], EUA, 2017. Disponível em: <<https://seejane.org/wp-content/uploads/female-characters-in-film-and-tv-motivate-women-to-be-more-ambitious-more-successful-and-have-even-given-them-the-courage-to-break-out-of-abusive-relationships.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2019.
- MARTEL, Lucrecia. *Lucrecia Martel: El territorio de la atriz*. 19° Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente, Bafici. Buenos Aires: 2017. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R3PCVyyMysE>>. Acesso em: 11 jun. 2019.
- MARTEL, Lucrecia. Entrevista com Belén Roca Urrutia. *El Desconcierto*. [s.l.], 15 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.eldesconcierto.cl/2018/06/15/lucrecia-martel-cineasta-las-mujeres-estamos-en-la-periferia-del-orden-por-lo-tanto-le-somos-molestas-y-peligrosas/>>. Acesso em: 8 jun. 2019.
- MORÁN, M. E. As histórias que (não) nos contam. In: TENÓRIO, Patricia Gonçalves (Org.). *Sobre a escrita criativa*. Recife: Raio de Sol, 2017.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- MURDOCK, Maureen. *The heroine's journey*. Boulder: Shambhala, 1990.

SOLLOWAY, Jill. Toronto International Film Festival. Jill Soloway on The Female Gaze: Master Class. Toronto, TIFF, 2016, 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&t=1s>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

SOUZA, Jaqueline M.. *A promessa da virgem*. In: *Tertulia Narrativa*. [s.l.], 2017. Disponível

em: <<https://www.tertulianarrativa.com/apromessadavirgem?fbclid=IwAR0r4ten-RxaMHgYbZJVGvRY5yjM3Y-kP3zfbpw-qC2vvuiYSKo4HgvclHUT0>>. Acesso em: 8 jun. 2019.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

