



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Comunicação Organizacional

A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA

Uma análise da construção de Marilyn Monroe sob o Male Gaze

Melissa Yumi Ramos Campoi

Brasília – DF

Dezembro, 2018



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Comunicação Organizacional

A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA

Uma análise da construção de Marilyn Monroe sob o Male Gaze

Melissa Yumi Ramos Campoi

Monografia apresentada junto ao curso de Comunicação Organizacional da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social.

Orientadora: Dr.^a Roberta Gregoli

Brasília – DF

Dezembro, 2018

A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA

Uma análise da construção de Marilyn Monroe sob o Male Gaze

Melissa Yumi Ramos Campoi

Monografia apresentada junto ao curso de Comunicação Organizacional da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social.

Banca Examinadora:

Dr.^a Roberta Gregoli (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Tânia Siqueira Montoro

Prof.^a Dr.^a Liliane Machado

Prof. Dr. Pablo Gonçalo (Suplente)

Brasília – DF
Dezembro, 2018

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo geral demonstrar que a atriz Marilyn Monroe é uma representação do Male Gaze no cinema Hollywoodiano, por meio da análise do filme *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955). Os fundamentos teóricos para esta monografia são o ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, escrito por Laura Mulvey em 1975, e os estudos da teoria fílmica feminista. A metodologia usada foi a análise exploratória por meio de estudo de caso e do contexto dos anos 1950. O resultado mostra que as mulheres são retratadas no cinema de forma a serem objetificadas. Marilyn Monroe é uma representação disso, porque aparece como objeto polido e submisso, que apesar de expressar sua sexualidade mais abertamente, essa sexualidade ainda é uma construção masculina e está sujeita ao Male Gaze.

Palavras-chave: Cinema *hollywoodiano*; Estudos de gênero; Teoria Fílmica Feminista; Male Gaze; Marilyn Monroe.

ABSTRACT

This study seeks to prove that the actress Marilyn Monroe is a representation of the Male Gaze in Hollywood Cinema, by analyzing the movie *The Seven Year Itch* (Billy Wilder, 1955). The theoretical foundations to this paper is the essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, written by Laura Mulvey in 1975, and the studies from the feminist film theory. The methodology used was the exploratory analysis through case study and the context of the 1950s. The results showed the women are portrayed in cinema as objects. Marilyn Monroe is a representation of that, because she appears as a polished and submissive object. Although Monroe expressed her sexuality more freely, it was still a masculine construction and was subject to the Male Gaze.

Key Words: Hollywood Cinema. Gender studies. Feminist Film Theory. Male Gaze. Marilyn Monroe.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz de mulheres diretoras, Guerrilla Girls, 2015.....	11
Figura 2 - Representação de mulheres no cinema, Guerrilla Girls, 1999.....	11
Figura 3 - Contracapa do livro <i>Bitches, Bimbos, and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes</i> , Guerrilla Girls, 2003.....	12
Figura 4 – Foto do <i>outdoor</i> de Marilyn Monroe do filme <i>O Pecado Mora ao Lado</i> , 1955.....	30
Figura 5 – O cabo do ventilador da Garota fica preso na porta.....	33
Figura 6 – A câmera põe o foco no corpo da Garota.....	33
Figura 7 – A expressão de surpresa e ingenuidade da Garota.....	34
Figura 8 – A Garota aparece na sacada atrás das plantas.....	35
Figura 9 – Plana fechado da imagem anterior	35
Figura 10 – A Garota chega à casa de Richard e se desculpa de um jeito inocente.....	36
Figura 11 – A Garota levanta a blusa para sentir o ar condicionado.....	37
Figura 12 – A Garota volta com outra roupa e com o champanhe.....	38
Figura 13 – Richard ajuda a Garota com as alças da roupa.....	38
Figura 14 – Richard tenta beijar a Garota.....	39
Figura 15 – A câmera fecha nas pernas da Garota.....	41
Figura 16 – Richard observa a Garota.....	41
Figura 17 – A Garota sentada na poltrona com as pernas para cima.....	42
Figura 18 – A Garota sai do quarto enquanto Richard delira no sofá.....	43
Figura 19 – A Garota se mostra espantada.....	44
Figura 20 – Richard e a Garota se beijam.....	45

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
1.1 Apresentação.....	8
1.2 Definição dos Objetivos.....	9
1.2.1 Pergunta da Pesquisa.....	9
1.2.2 Objetivo Geral.....	10
1.2.3 Objetivos específicos.....	10
1.3 Justificativa.....	10
2. REFERENCIAL TEÓRICO.....	13
2.1 Estudos de Gênero.....	13
2.2 Representação das mulheres no cinema clássico.....	16
2.3 O fenômeno Marilyn Monroe.....	21
2.4 Contexto dos anos 50.....	25
3. FILME <i>O PECADO MORA AO LADO</i>.....	29
3.1 Análise do filme.....	31
3.2 Resumo da análise.....	45
4. OUTRO PONTO DE VISTA.....	48
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
6. BIBLIOGRAFIA.....	54
7. FILMOGRAFIA.....	56

1. INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

As relações de gênero foram construídas por meio de ideias sociais e culturais que indicavam o que era adequado aos homens e às mulheres¹, e uma questão importante dentro disso é a representação. As mídias sempre influenciaram nosso subconsciente e exercem papel fundamental na construção da nossa percepção do mundo. Como mídia e como arte, o cinema também é, antes de tudo, “representação”². As identidades sociais das mulheres e dos homens são legitimadas pelos discursos reproduzidos pelos meios de comunicação, e o cinema enquanto difusor de ideias também realiza esta função. De acordo com Lia Mendes, o cinema tem, como característica própria:

a sua aproximação com a realidade. É nessa pretensa aproximação que ele se torna uma ferramenta útil para uma análise social, pois aponta um falar de si, da sociedade. Nesse falar de si, principalmente no cinema industrial norte-americano, ele intensifica estereótipos, criando representações que são tomadas como exemplos de comportamentos, e orchestra discursos ideológicos e imaginários coletivos (MENDES, 2016, s/p).

Em um mundo dominado pela ideologia patriarcal, mulheres são constantemente representadas em filmes por estereótipos criados de um ponto de vista masculino. Laura Mulvey introduziu, em 1975, o termo Male Gaze para caracterizar os aspectos e origens desse ponto de vista. Por meio desses artifícios tradicionais que enquadram a imagem das mulheres em estereótipos femininos

¹ SCOTT, 1989, p. 7

² MULVEY, 1975, p. 439

específicos, vários clássicos consagraram atrizes que ficaram eternizadas na história cinematográfica, como Marilyn Monroe, ícone da cultura popular, e conhecida como um dos maiores símbolos sexuais existentes. Com uma vida pessoal conturbada e revestida de controvérsias, a imagem pública de Monroe não raramente se confundia com a de suas personagens, que refletiam um desejo masculino por uma figura idealizada da mulher feminina e submissa.

As desigualdades de representação acabam legitimando um padrão de comportamento masculino que objetifica mulheres e ainda é aceito como normal nos dias atuais, por isso é necessário questionar o papel das mulheres em todos os campos da sociedade, como este trabalho desenvolverá em relação ao cinema tradicional hollywoodiano.

1.2 Definição dos Objetivos

1.2.1 Pergunta da Pesquisa

Tendo em vista a forma como a indústria hollywoodiana retrata as mulheres no cinema, analiso sob a ótica do Male Gaze, e o sob o contexto histórico dos anos 1950, como atriz Marilyn Monroe é retratada no filme *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955). Utilizando a metodologia da análise exploratória, identifico os elementos do Male Gaze e dos papéis de gênero presentes no filme, e pergunto se a presença da personagem é problematizada, ou se existe apenas em função da personagem masculina. Em seguida, questiono se a existência de uma nova abordagem da sexualidade das mulheres, que Marilyn Monroe trouxe consigo em suas personagens, é de fato libertadora para as mulheres.

1.2.2 Objetivo Geral

Este trabalho tem como objetivo principal descrever e contextualizar a representação da atriz Marilyn Monroe no cinema hollywoodiano, por meio da análise exploratória da obra *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955).

1.2.3 Objetivos específicos

- Analisar como e por que o cinema hollywoodiano construiu a figura de Marilyn Monroe sob o Male Gaze.
- Identificar os aspectos do Male Gaze e dos papéis de gênero presentes no filme *O Pecado Mora ao Lado*.
- Analisar se a exploração da sensualidade de Marilyn Monroe pode ser considerada uma forma de representação de liberdade sexual para as mulheres.

1.3 Justificativa

Muito antes de me familiarizar com o termo 'Male Gaze', já questionava o modo como as mulheres são representadas na mídia e nas artes. Incomoda-me extremamente encontrar corpos de mulheres objetificados em propagandas publicitárias, e também na quantidade de vezes que mulheres aparecem nuas em quadros de museus, mas raramente como as autoras dos mesmos³, e no cinema não é diferente.

³ Conforme denunciado pelo grupo de artistas feministas Guerrilla Girls. O objetivo do grupo é combater o sexismo e o machismo no mundo da arte. O grupo foi formado em Nova York em 1985, tendo a missão de trazer à público a desigualdade de gênero e raça dentro da comunidade artística. Fonte: guerrillagirls.com/

Segundo pesquisa do New York Film Academy que analisou os tops 900 filmes entre 2007 e 2016, o número de homens trabalhando atrás das câmeras é cinco vezes maior que o de mulheres⁴. Portanto, não é coincidência o modo como as mulheres são retratadas em filmes.



Figura 1 – Cartaz de mulheres diretoras, Guerrilla Girls, 2015



Figura 2 - Representação de mulheres no cinema, Guerrilla Girls, 1999

Quando pensava em produtos do Male Gaze no cinema, Marilyn Monroe era a primeira figura que aparecia em minha mente. Intrigava-me os caminhos que a levaram a construir uma imagem tão icônica a ponto de ainda ser usada a exaustão para fins publicitários mesmo mais de 50 anos após sua morte. Quando me deparei

⁴ Fonte: nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film-infographic-updated-in-2018/

com a imagem do corpo de Marilyn no livro *Bitches, Bimbos, and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*, conforme mostra a figura 3, tive certeza que minhas indagações não eram sem fundamento.

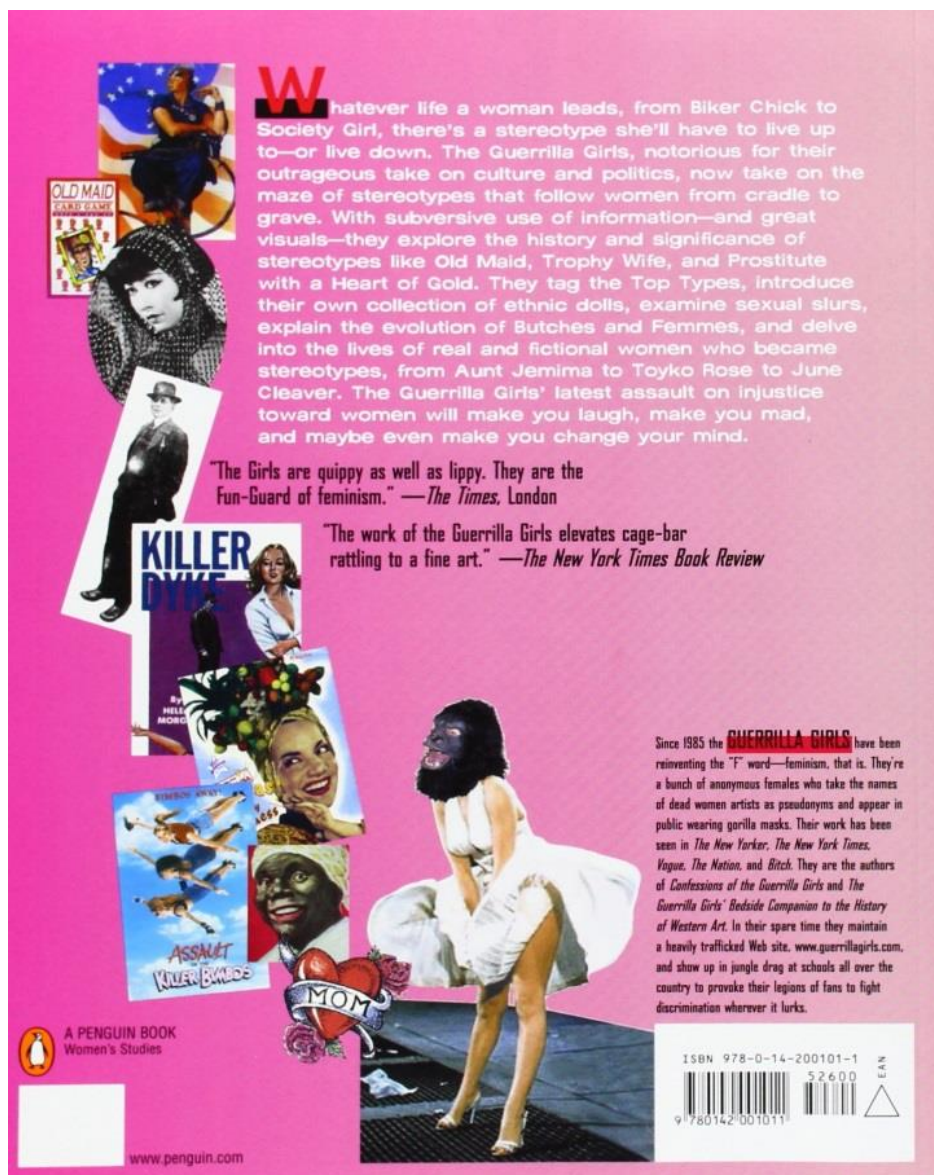


Figura 3 - Contracapa do livro *Bitches, Bimbos, and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*, Guerrilla Girls, 2003

Por meio desta pesquisa, procuro aprofundar esse questionamento, e contribuir para os estudos feministas no âmbito cinematográfico questionando o padrão de construção de personagens mulheres do cinema hollywoodiano.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Estudos de Gênero

As raízes da dominação das mulheres são profundas. Muito antes de o cinema existir, e da pintura começar a exhibir nus femininos, a sociedade ocidental construiu seu imaginário a partir de uma mitologia judaico-cristã que relegou às mulheres a culpa de todos os males da humanidade: Eva mordeu uma maçã, percebendo então sua nudez e tentando o homem ao pecado, e Pandora, ao abrir a caixa, trouxe caos ao mundo. Essas histórias, contadas desde os primórdios da sociedade ocidental, servem para reforçar a superioridade dos homens e identificar as mulheres como seres perigosos, indignos de confiança e merecedoras de punições. Segundo Leonardo Boff:

houve uma era matriarcal anterior à patriarcal. Segundo elas⁵, o relato do pecado original seria introduzido no interesse do patriarcado como uma peça de culpabilização das mulheres para arrebatar-lhes o poder e consolidar o domínio do homem. Os ritos e os símbolos sagrados do matriarcado teriam sido diabolizados e retroprojetados às origens na forma de um relato primordial, com a intenção de apagar totalmente os traços do relato feminino anterior (BOFF, 2011, s/p).

Histórias como essas são perpetuadas normalmente no dia-a-dia, ainda que a maioria das pessoas nem se deem conta do seu conteúdo sexista. Isso acontece porque, historicamente, a sociedade ocidental teve como modelo social o patriarcado, que destinava as mulheres à submissão masculina, restringindo sua existência à esfera privada. Assim, os holofotes não as alcançavam, as atividades que

⁵ Referência a Riane Eisler (*Sacred Pleasure, Sex Myth and the Politics of the Body*, 1995) e Françoise Gange (*Les Dieux Menteurs* 1997).

desempenhavam não as colocavam em lugar de destaque e muito menos as levavam a entrar para a história. Relegar as mulheres ao mundo privado não apenas lhes fazia economicamente dependentes, como também as mantinham longe de espaços onde se produzia conhecimento, decisões econômicas e políticas, desenvolvimento científico e inovação tecnológica. Nesse universo só viviam elas e as crianças, enquanto os homens ocupavam o espaço público. Segundo Simone de Beauvoir:

Ao sexo feminino foi conferida a submissão, delicadeza, sensibilidade, entre outros signos que configuram a feminilidade. Tal conjunto de características legitima perante a sociedade a inferioridade da mulher, o que reflete na questão econômica, na ocupação de espaços públicos e na política (BEAUVOIR, 1960 apud PARRA, 2016, p. 2).

Para manter as mulheres nessa esfera privada, o patriarcado usou a premissa das características sexuais, por isso é importante entender a diferença entre sexo e gênero, pois muitas das diferenças entre homens e mulheres não são de origem biológica. Portanto,

o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior. O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres (SCOTT, 1989, p. 7).

Com a citação de Joan Scott (1989) podemos notar que ‘gênero’ é uma construção social e como tal é passível de transformação. Os feminismos questionaram esses papéis socialmente herdados ao propor uma transformação nas

relações de gênero, iniciando o processo de construção das mulheres como sujeito político – processo que ainda está em andamento - rompendo com a identidade socialmente imposta, que limitava o acesso das mulheres à esfera pública, permitindo-lhe, assim, a igualdade e liberdade. Segundo Andrew Edgar e Peter Sedgwick:

Inicialmente, o movimento feminista preocupava-se com a igualdade política e econômica das mulheres diante dos homens. Após a segunda guerra mundial, o feminismo toma novos rumos, as feministas procuram alcançar uma compreensão da natureza cultural da opressão, observando as formas como as próprias instituições culturais alicerçam e perpetuam a subordinação das mulheres (EDGAR & SEDGWICK, 2003, p. 202).

Para Guiddens (2001), se há desigualdades, é porque “homens e mulheres são socializados em papéis diferentes. Estudos mostram que, em certa medida, as identidades de gênero são resultados de influências sociais” (p. 110). Portanto, a hierarquização de gênero não é um fato natural, mas sim cultural, cuja organização é produzida socialmente e em determinado contexto histórico.

Como espelho social e ferramenta de propagação cultural em massa, as mídias exercem papel fundamental na representação dos papéis de gênero e na influência sobre sua socialização. Para Teresa de Lauretis (1987) “a visão difundida pela sociedade, por meio das mídias, colabora para a fomentação de uma figura de um indivíduo feminino propriamente dependente de estigmas que a complete como ser social” (p. 208). Para Lauretis, o cinema é uma “tecnologia de gênero” (p. 221), onde a “representação de gênero é construída por sua tecnologia específica [...] e objetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige” (p. 220).

2.2 Representação das mulheres no cinema clássico

O desenvolvimento da teoria fílmica feminista foi influenciado pelos feminismos e pelos estudos sobre mulheres nos anos 1960 e 1970. Nos Estados Unidos, no começo dos anos 1970, a teoria fílmica feminista era geralmente baseada em teorias sociológicas e focada na função das personagens mulheres em filmes narrativos, ou seja, analisava os modos como as mulheres eram representadas no cinema e como isso se relacionava com um contexto histórico maior, como os exemplos citados no capítulo anterior.

A britânica Laura Mulvey, mais conhecida pelo seu ensaio Prazer Visual e Cinema Narrativo, publicado em 1975, introduziu o termo Male Gaze para definir o que seria um ponto de vista masculino. Influenciada por teorias de Sigmund Freud e Jacques Lacan, o ensaio é um dos mais importantes artigos a embasar a teoria fílmica pela teoria psicanalítica. Antes de Mulvey outros teóricos fílmicos usaram ideias da psicanálise em suas teorias, porém a contribuição dela iniciou a intersecção da teoria fílmica, psicanálise e feminismo.

A mudança teórica importante nesse ponto foi a compreensão do cinema como algo que reflete a realidade, que constrói uma visão particular e ideológica da realidade. O cinema clássico nunca mostra seus meios de produção e é caracterizado por velar sua construção ideológica. Portanto, filmes de narrativa clássica podem apresentar imagens construídas de mulheres como algo natural, realístico e atrativo. Essa é a ilusão do cinema clássico (SMELIK, 2007, p. 491).

Traduzido para português, o termo Male Gaze se torna 'Olhar masculino'. Neste trabalho, preferi utilizar o termo em inglês, pois é extremamente conhecido na teoria fílmica. Além disso, perde-se o sentido original quando a palavra 'Gaze' é

traduzida para 'Olhar', pois de acordo com a teoria, Gaze existe no sentido de ver e ser visto, não o ato físico de enxergar ou olhar. Segundo Janice Loreck (2016), de acordo com a teoria fílmica e crítica dos anos 1970, Gaze é um conceito usado para analisar a cultura visual e como os espectadores se envolvem com a mídia, ou seja, se refere a como olhamos para representações visuais, que incluem anúncios publicitários, programas de televisão, belas-artes e no caso deste trabalho, o cinema.

Para definir o que seria o Male Gaze, Mulvey afirma que em filmes mulheres são tipicamente caracterizadas pelo seu 'apelo visual'. Mulheres são espetáculo, e o homem é 'o dono do olhar', assim as mulheres são visualmente posicionadas como objetos de desejo heterossexual masculino. Seus sentimentos, pensamentos e seu próprio impulso sexual não têm importância. Basicamente, o Male Gaze é um jeito sexualizado de olhar que empodera homens e objetifica mulheres, podendo se manifestar de diferentes formas, e normalmente sendo identificado por situações em que a personagem mulher é controlada e majoritariamente existe pelo que ela representa para o herói. De acordo com Budd Boetticher, que dirigiu clássicos de faroeste nos anos 1950:

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, 1975, p. 444)

Adotando a linguagem da psicanálise, Mulvey argumenta que os tradicionais filmes de Hollywood respondem a um profundo e estabelecido desejo conhecido como 'escopofilia': prazer sexual em olhar. De acordo com ela, a maioria dos filmes populares são filmados de jeitos que satisfazem a escopofilia masculina (p. 446).

Para Mulvey, existem três tipos de olhares no cinema narrativo clássico, que

são explicitamente masculinos: (1) o olhar da câmera, (2) o olhar do telespectador e (3) o olhar dos protagonistas masculinos no filme. Entretanto, “as convenções do filme narrativo”, segundo a autora, “rejeitam os dois primeiros sujeitando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar a presença da câmera intrusa e impedir que a plateia tenha consciência crítica do drama ficcional” (MULVEY, 1975, p. 452), pois a consciência do processo de registro do filme e a leitura crítica da telespectadora e do telespectador podem tirar o realismo e a verdade do filme.

Essa situação contribui para que a espectadora e o espectador tenham seus desejos reprimidos temporariamente e projetados na atriz ou no ator, numa situação parecida com a fase do espelho descrita por Lacan, em que a imagem-espelho torna-se mais perfeita que a própria pessoa: “O personagem na história pode fazer com que as coisas aconteçam e pode controlar os eventos bem melhor do que o sujeito/espectador, da mesma forma em que a imagem no espelho exibia um maior controle da coordenação motora” (p. 446), destaca Mulvey. Assim, pelo processo de identificação, quando o protagonista toma posse do seu objeto erótico, as mulheres, o espectador também pode, indiretamente, possuí-las.

Além da escopofilia, Mulvey faz uso de termos analíticos como falocentrismo, voyeurismo e fetichismo para explicar a origem do prazer em diminuir mulheres à sua sexualidade. De acordo com Mulvey, a figura feminina coloca um problema mais profundo, como objeto de olhar masculino. A falta real de um pênis implica ao homem um desprazer, pela ameaça de castração, e também pela ferida que está sempre sangrando, que é a vagina. Mulvey identifica duas vias de saída para o homem escapar desta ansiedade de castração: (1) voyeurismo e o (2) fetichismo, estruturas utilizadas como uma espécie de mecanismo de defesa contra a ameaça que as mulheres representam.

Com o uso do voyeurismo, o qual possui associações com o sadismo, o homem encontra o prazer na imputação da culpa na mulher-objeto, controlando-a e submetendo-a a desvalorização, punição ou redenção. Já com o uso do fetichismo escopofílico, pode ser vista uma completa rejeição da castração pela substituição das mulheres por um objeto-fetice, de forma a torná-la mais tranquilizadora em vez de perigosa. Em resumo, Mulvey argumenta que a sexualização e a objetificação das mulheres não tem apenas o erotismo como objetivo, mas também é uma tentativa de aniquilar a ameaça que elas representam.

Mesmo que tenha sido introduzido como parte da teoria fílmica, o termo Male Gaze é facilmente aplicado a todos os tipos de mídia: é comumente usado em críticas de propagandas publicitárias, histórias em quadrinhos, televisão e belas-artes. Em pesquisa sobre como a pintura ocidental lidava com o nu das mulheres e de como esse nu servia, na maioria absoluta dos casos, ao olhar masculino, o crítico de arte e pesquisador John Berger, na série de televisão *Modos de ver*⁶, diz:

As mulheres encontram constantemente olhares que agem como espelhos. Esses olhares fazem com que elas se lembrem de que estão sendo observadas e, portanto, fazem com que elas pensem em como devem se apresentar visualmente. Atrás de cada olhar desses há um julgamento (...). Como a mulher aparece aos outros e, em particular, como ela aparece aos homens, é de importância crucial para o que normalmente é pensado como sucesso de sua vida (BERGER, 1972, ep. 2).

⁶ *Modos de ver (Ways of seeing)* é uma série de televisão com quatro episódios de aproximadamente 30 minutos cada. Criada e escrita por John Berger, e produzida por Mike Dibb, foi transmitida pela BBC Two em janeiro de 1972 e adaptada em um livro de mesmo nome.

Mais do que um objeto do Gaze, as mulheres se tornam um objeto a ser vendido ou uma *commodity* que ajuda produtos a serem vendidos, e não necessariamente apenas para homens, mas também para as próprias mulheres. Na publicidade, usando o 'efeito do espelho' citado por Berger (1972), mulheres são encorajadas a ver a si mesmas como o fotógrafo vê a modelo, por exemplo, fazendo-as comprar o produto para se tornarem o ideal de beleza do anúncio. No cinema, mulheres espectadoras geralmente são posicionadas a se identificar com a heroína sexy e feminina que é desejada por um homem, não pela heroína por si só. Anneke Smelik (2007) diz que "a narrativa distribui papéis e diferenças, assim como poder e posições pelo seu conteúdo e estrutura" (p. 496). Teresa de Lauretis (1984), afirma que "uma das funções da narrativa é a de seduzir a mulher para a feminilidade com ou sem seu consentimento. O sujeito mulher é feito para desejar a feminilidade. Essa é uma forma cruel e coercitiva de sedução" (LAURETIS apud SMELIK, p. 496).

Mulheres são ensinadas, desde cedo, que seus corpos estão à disposição do olhar masculino e, cientes disso, passam a projetar a própria imagem como uma resposta a esse olhar, tornando-se femininas e sexualizadas. Isso faz com que as próprias mulheres acabem legitimando o Male Gaze em busca de aprovação. Para Berger (1972), essas representações mostram a desigualdade das relações de gênero e a sexualização da imagem feminina que permanece culturalmente central hoje. Elas asseguram homens do seu poder sexual, e ao mesmo tempo, negam a sexualidade de mulheres que não sejam uma construção masculina. Elas são evidência de diferenças de gênero porque qualquer esforço para substituir as mulheres nessas imagens por um homem viola "as suposições do provável espectador" (BERGER, 1972, p. 64).

Ver mulheres sexualizadas em filmes, televisão, vídeos musicais e anúncios

publicitários é algo naturalizado, ou seja, frequentemente passa despercebido. Por isso, mesmo que o espectador não seja atraído por mulheres na ‘vida real’, (no caso, mulheres heterossexuais ou homens homossexuais), imagens de mulheres objetificadas fazem sentido no seu subconsciente.

2.3 O fenômeno Marilyn Monroe

Mulvey cita Marilyn Monroe em seu ensaio (p.445) como exemplo de estrela do cinema fetichizada, e explica que a fetichização das mulheres tira a atenção da ‘ameaça feminina’ e transforma uma figura perigosa em objeto hiper-polido, reconfortante, e de beleza impecável. De acordo com Gloria Steinem⁷ na série *American Masters*⁸, uma frase é atribuída a Monroe ao final de sua carreira: “minha popularidade parece ser inteiramente um fenômeno masculino”⁹.

Assim como tantas outras atrizes, Monroe teve sua imagem construída pelo Star System, “um complexo que englobava o circuito da produção, distribuição e exibição das imagens de atores e atrizes como seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e belos, alimentando o mito em torno de seus nomes” (SPINI, BARROS, 2015, p. 13). Ainda de acordo com Spini e Barros:

⁷ Jornalista e ativista política estadunidense, que se tornou internacionalmente conhecida como líder e porta-voz para o movimento feminista no final da década de 1960 e começo da década de 1970. Escreveu em 1986 o livro *Marilyn: Norma Jean*.

⁸ *American Masters* é uma série de televisão estadunidense transmitida pela PBS, que produziu biografias de escritores, músicos, performistas visuais e artísticos, dramaturgos, cineastas, e aqueles que deixaram sua marca no cenário cultural dos Estados Unidos. A série estreou em 1986, e este trabalho usou trechos do episódio *Marilyn Monroe: Still Life*, dirigido por Gail Levin, e transmitido em julho de 2006.

⁹ *American Masters, Marilyn Monroe: Still life, 7:33*

O conjunto de personagens criados pelo star system dava a oportunidade, entre outras coisas, de reforçar e compartilhar valores e comportamentos, considerando que histórias de celebridades podem nos ajudar a achar um sentido em nossas identidades – não simplesmente nos dizendo como devemos nos parecer, sentir, pensar ou agir, mas por um processo social de negociação (SPINI, BARROS, 2015, p. 14).

O Star System criava produtos que fossem facilmente consumíveis pelo público espectador, figuras com quem as pessoas se identificariam, gostariam de ser ou possuir. Como explica Laura Mulvey, a satisfação e o reforço do ego estão sempre presentes em filmes e que “o cinema se distinguiu com a produção de ideais de ego, como é expresso particularmente no Star System” (MULVEY, 1975, p. 442).

Em uma sociedade patriarcal e uma indústria dominada por homens, não é coincidência que as estrelas do Star System fossem produzidas sob a ótica do Male Gaze. Os valores e comportamentos reforçados e compartilhados eram exatamente os valores que “seduziam a mulher para a feminilidade” (LAURETIS apud SMELIK, p. 496), e as caracterizava pelo seu apelo visual, tornando-as espetáculo e objeto.

Os filmes convencionais e não contestados codificaram o erótico na linguagem da ordem patriarcal dominante. No altamente desenvolvido cinema de Hollywood, foi apenas por esses códigos que o sujeito alienado, destruído em sua memória imaginária por um sentimento de perda, e pelo terror de uma potencial falta de fantasia, chegou perto de um vislumbre de satisfação: através de sua beleza formal, e através de seu jogo com suas próprias obsessões formativas (MULVEY, 1975, p. 440).

Naturalmente morena, foi determinado a Marilyn Monroe que pintasse os cabelos de loiro e mudasse seu nome de batismo, Norma Jean Baker, para algo mais glamoroso. Nascia então a maior de todas as *Blonde Bomshells*, nome que

determinava o estereótipo sensual criado pelo Star System para atrizes loiras, brancas, curvilíneas e jovens. Segundo David Grant McCracken:

Com o tempo, suas características físicas começaram a sugerir abertura sexual, emocional e intelectual, e indicavam vulnerabilidade e subordinação. [...] Diferente de Mae West e Jean Harlow nos anos 1930, as Blonde Bombshells dos anos 1950 eram inocentes e simples, não safadas e espertas. (MCCRACKEN, apud VULETICH, 2015, p. 7).

A personalidade pública de Monroe sempre foi exemplo de sexualidade aberta, e suas personagens em filmes também possuíam essa característica, mas o que diferenciava Marilyn Monroe de outras atrizes era provavelmente sua vida pessoal conturbada. Nascida em 1926 nos EUA, nunca conheceu o pai, e passou a infância em lares adotivos, em decorrência da internação de sua mãe por esquizofrenia. Teve inúmeros *affairs*, e dois casamentos altamente comentados com o jogador de baseball Joe DiMaggio e o dramaturgo Arthur Miller - os dois terminados em divórcio. Lutava contra a dependência química de remédios contra depressão e ansiedade, e morreu de overdose dos mesmos – sob circunstâncias suspeitas – em 1962, aos 36 anos de idade. Foi decretado suicídio, mas sua morte gerou inúmeras teorias de conspirações devido à sua ligação com pessoas importantes, como os Kennedy.

Em 1952, houve o vazamento de fotos onde aparecia nua. Se hoje, na era dos smartphones, isso parece algo corriqueiro, nos anos 1950 era algo extremamente controverso. Monroe teve medo que sua carreira acabasse, porém Hollywood aproveitou sua imagem criada pelo Star System para contornar e aproveitar a situação. Ela mesma falou das fotos para a imprensa - com a premissa de que as tinha feito no começo da carreira e que precisava do dinheiro – e teve enorme apoio do público, que, como ela mesma disse, era composto por um ‘fenômeno masculino’. O

episódio apenas alavancou sua carreira. Um ano depois foi lançada a revista que trazia Monroe na capa e outras fotos antigas onde aparecia nua. Quem as adquiriu foi Hugh Hefner, fundador do império Playboy, que aproveitou a fama da estrela para lançar seu primeiro exemplar – outro episódio que em nada atrapalhou a carreira da atriz, cujo nome é rentável até os dias atuais. De acordo com a revista Forbes¹⁰, Marilyn Monroe é a oitava celebridade morta mais rentável de 2018, com lucro de US\$14 milhões.

Apesar de ter ganhado sua popularidade a partir de sua beleza e sensualidade, Monroe nem sempre esteve de acordo com sua promoção como símbolo sexual, e era explícita em relação à exploração que acompanhava sua carreira, assim como o histórico de vulnerabilidade em sua infância. Gloria Steinem acredita que o Movimento Feminista dos anos 1970 foi de grande ajuda para mulheres, e se pergunta se esse apoio poderia ter salvo Marilyn Monroe da sociedade que a devastou e a levou ao suicídio¹¹.

Ela se moldou como Jean Harlow e deusas do sexo do passado, pois era assim que se chegava ao sucesso em Hollywood. Internamente, ela não era isso. Eu acredito que ela era uma pessoa tímida, séria em muitos aspectos, certamente lhe faltava confiança em si mesma. Por dentro ela era uma pessoa diferente... havia uma criança chamada Norma Jean por baixo da fachada de Marilyn Monroe (STEINEM, entrevista ao Los Angeles Times, 1986).

A imagem de Monroe foi construída pelo Star System sob a ótica do Male Gaze de forma a exaltar sua feminilidade, e explorar sua vulnerabilidade e sexualidade.

¹⁰ Fonte: forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2018/10/31/the-highest-paid-dead-celebrities-of-2018/#784eb9e720cc

¹¹ *American Masters: In Their Own Words, Gloria Steinem on Marilyn Monroe*, 01:40

Porém, sua imensa fama não se deve apenas a esse sistema – é necessário também compreender “por que o desejo popular dos anos 1950 preferia a forma de feminilidade de mente aparentemente simples, vulnerável e sexualmente submissa” (VULETICH, 2015, p. 8).

2.4 Contexto dos Anos 1950

Classificados como Baby Boomers, essa geração estava inserida em uma narrativa sociológica que passava por uma reestruturação da economia e da confiança no poder público, que, por consequência, ocasionou na estabilidade da natalidade, iniciando a formação de uma sociedade de consumo.¹² De acordo com Lois Banner (2012), os estadunidenses estavam radiantes pela vitória na Segunda Guerra Mundial e com o *boom* da economia consumista, porém ao mesmo tempo estavam assustados pela Guerra Fria com a União Soviética e a ameaça de destruição nuclear, e paranoicos a respeito da homossexualidade e comunismo nos Estados Unidos, o que gerava um constante estado de ansiedade:

O desejo dessa geração era fortemente orientado pelas ansiedades sociais e políticas – os supostos perigos. [...] muitas das ansiedades do público focavam nas mulheres, cujo comportamento econômico e sexual parecia ter mudado drasticamente nos EUA pós-guerra. A expressão de feminilidade e sexualidade das mulheres foi considerada algo destrutivo e disruptivo, classificado como ‘suposto perigo’ para a paz social e política, uma paz encontrada nos chamados valores tradicionais da emergente sociedade de massa (MAY apud VULETICH, 2015, p. 8 e 9).

¹² Fontes: history.com/topics/cold-war/1950s, e wikipedia.org/wiki/1950s

De acordo com Michelle Sibley (2011), a crescente cultura do namoro adolescente, sexo antes e fora do casamento, junto com a luta de Margaret Sanger pela pílula anticoncepcional e pela liberdade sexual, desencadeou o medo da sociedade sobre a sexualidade das mulheres. Os ‘experts’ da época escreviam e divulgavam manuais e guias de como se comportar sexualmente: “Esses ‘experts’ sociais e profissionais ancoraram a segurança nacional à adoção de ‘velhos valores tradicionais e ‘fortes valores familiares’” (SIBLEY, 2011, p. 72). Restrições ao sexo fora do casamento e a submissão aos papéis tradicionais de gênero dentro do casamento era considerado, “maduro, responsável, normal e patriótico” (MAY, 1988, p. 99). Aqueles que se adequavam aos imaginados valores ‘tradicionais’ eram normais, enquanto aqueles que não se adequavam – como homossexuais, e homens e mulheres sexualmente liberais – “eram fracos, pervertidos, imorais, não patrióticos e patológicos” (Ibidem): “O perigo eminente da expressão da feminilidade e sexualidade pelas mulheres foi exacerbado pelos ‘experts’ repetidamente, explicando que era papel das mulheres ‘manter a linha’ e exercitar a contenção sexual” (SIBLEY, 2011, p. 72). Em outras palavras, mulheres não eram responsáveis apenas pela própria conduta sexual, mas pela conduta dos homens também.

Dado esse panorama, percebe-se que os anos 1950 foram uma era paradoxal. De acordo com Sibley (2011), “ao mesmo tempo em que a sociedade encorajava a sexualidade das mulheres apenas dentro do casamento, também distribuía mensagens que abraçavam a sexualidade das mulheres fora dele” (p. 71). A sexualidade das mulheres na cultura popular – incluindo cinema, TV e literatura – refletia algo novo na vida estadunidense pós-guerra: a mudança de atitude sobre o sexo. Enquanto *experts* encorajavam a versão discreta da sexualidade, a cultura popular a mostrava mais abertamente do que nunca, por meio de ícones populares

como Marilyn Monroe.

A sensualidade vulnerável de Monroe fez dela grande vislumbre para “homens em uma era pós-guerra, preocupados com a feminização masculina, já que ‘guerreiros’ viraram maridos com o fim da guerra” (BANNER, 2012, p. 6). Em seus filmes Monroe frequentemente conquistava homens impotentes de quem restaurava a virilidade elogiando sua gentileza como necessária para uma real masculinidade, como faz com Tom Ewell em *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955). Suas personagens eram sempre mulheres solteiras (pelo menos no começo da narrativa), ou seja, nesse paradoxo dos anos 1950 – cujos alguns aspectos sexistas perduram até hoje -, mulheres poderiam, sim, se mostrar sexualmente abertas, desde que não fossem suas esposas, ou desde que assegurassem homens do seu poder sexual..

Monroe e outras atrizes parecidas surgiram como “representação da sexualidade contida [...], e apareciam como ameaça controlada a segurança nacional e a masculinidade, podendo ser facilmente contidas em casa ou usadas sexualmente por um homem que desejasse reafirmar sua masculinidade e individualismo” (VULETICH, 2015, p. 10). Sua aparência polida, personalidade pública alegre e subserviência contribuíram para a sua popularidade e transformaram sua representação da feminilidade em um produto facilmente consumível pelo público, sempre sob o Male Gaze. Importante lembrar que o Male Gaze não é sempre reproduzido apenas por homens, mulheres também podem reproduzi-lo em busca de aprovação masculina, culminando em sua legitimação:

Monroe não era uma imagem para sua própria feminilidade individual ou para o público feminino dos anos 1950, ela era uma imagem criada para o homem heterossexual de classe média da metade do século que se sentia ostracizado pela sociedade e diminuído pelas mulheres (VULETICH, 2015, p. 11).

De acordo com Gloria Steinem, Monroe foi criada por “homens espectadores de cinema, homens fotógrafos e homens diretores” ¹³. Era um ícone que juntava feminilidade com caráter simples, submisso e vulnerável. Seu enorme consumo público normalizava identidades de gênero específicas, rejeitava outros e reforçava papéis de gênero claramente definidos.

¹³ *American Masters, Marilyn Monroe: Still life*, 7:22

3. FILME O PECADO MORA AO LADO

Depois de sua morte, Monroe deixou para trás centenas de imagens icônicas, e talvez a mais popular e reproduzida seja a do filme *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955). Acredito que, mesmo quem nunca tenha assistido ao filme em si, reconheça a imagem de Monroe segurando o vestido branco levantado pelo vento. Baseado em uma peça de teatro escrita por George Axelrod, e adaptado e dirigido por Billy Wilder para o cinema, é uma história contada inteiramente por uma perspectiva masculina. O personagem principal, chamado Richard Sherman (Tom Ewell), é um homem passando o verão sozinho em casa na cidade de Nova York, pois ficou trabalhando enquanto a mulher e filho viajaram de férias. O nome do filme em inglês é *The Seven Year Itch*, cuja tradução literal é “a coceira dos sete anos”, um termo usado para definir uma exclusiva necessidade masculina de trair a esposa depois desse período de casamento. Em uma narração diegética, Sherman pensa consigo em longos monólogos que em sua maioria concentram suas tentativas de resistir a tal ‘coceira’ quando conhece sua nova vizinha.

A famosa sequência do vestido ao vento não aparece exatamente no filme - é apenas possível ver um plano onde aparecem apenas suas pernas até seu joelho. Não há um plano de corpo inteiro deixando suas roupas íntimas à mostra, pois não era permitido pelo Código Hays¹⁴, que censurava cenas consideradas impróprias para a moral e dos bons costumes. Apesar disso, as imagens de Marilyn Monroe foram usadas para publicidade em *outdoors* gigantescos para atrair o público às salas de cinema. A multidão curiosa era composta inteiramente por homens, conforme

¹⁴ O Código Hays (oficialmente Motion Picture Production Code ou Código de Produção de Cinema) foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos. Fonte: [wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_Hays](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_Hays)

demonstrado na figura 4.



Figura 4 – Foto do *Outdoor* de Marilyn Monroe do filme *O Pecado Mora ao Lado*, 1955.

A análise do filme é importante exemplo da imagem de Marilyn Monroe como representação do Male Gaze em Hollywood, e do fato de que sua personalidade pública e seus personagens não raramente se confundiam. Em uma das últimas cenas, é perguntado ao personagem principal masculino: “Que loira na cozinha? ” E ele responde em tom irônico: ‘Você gostaria de saber, não é? Talvez seja Marilyn Monroe’ ¹⁵. É extremamente raro que o nome da atriz ou até mesmo do ator seja citado dentro da narrativa, isso reflete o tamanho da fama de Monroe.

¹⁵ O diálogo aparece em 1h36 minutos.

Mesmo que o filme seja quase uma caricatura da sociedade e da sexualidade nos anos 1950, ele contém inúmeros exemplos de papéis de gênero e dos aspectos do Male Gaze citados por Laura Mulvey, cuja maioria ainda é reproduzida e aceita como algo normal na sociedade até os dias atuais:

Como uma forma avançada de sistema representativo, o cinema coloca questões sobre os modos como o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura formas de ver e o prazer em olhar. (...) Por mais consciente e irônica que Hollywood consiga ser, sempre restringiu a si mesma a uma forma de mise-en-scène que reflete o conceito ideológico dominante do cinema. (MULVEY, 1965, p. 439)

3.1 Análise do filme

A história inicia-se com um narrador em off, dizendo que, desde a época em que a ilha de Manhattan era habitada pelos índios, suas esposas viajavam com os filhos de férias, enquanto os homens ficavam trabalhando. A câmera mostra, em plano geral que, assim que embarcam as mulheres casadas, os homens ficam com vontade de flertar com as mulheres solteiras que ficaram na ilha e saem correndo atrás delas. Logo em seguida, o filme focaliza os tempos atuais, no caso os anos 1950, mostrando que a situação nada mudou em quinhentos anos, pois os homens continuam embarcando suas mulheres com os filhos durante o período de verão e assim que as despacham, saem em disparada atrás de mulheres solteiras.

A partir dessas cenas, pode-se dizer que é atribuído, biologicamente ao homem a condição de não conseguir deixar o ato de flertar com outras mulheres. O filme mostra que independente da etnia e do tempo histórico, os homens agem da mesma maneira, pois, ao ficarem sem o convívio diário com suas mulheres e filhos, não

conseguem conter seus desejos e impulsos sexuais pelo sexo oposto. Já às mulheres não é atribuída a vontade de sentir desejos sexuais por outros homens depois que estão casadas, na medida em que o filme dá a entender que elas são recatadas e só sentem desejos sexuais por seus maridos.

Em seguida, o filme focaliza um homem casado da atualidade que embarca sua família em uma viagem e a narrativa fílmica passa a centrar a trama em sua história particular. É nesse momento que o narrador em off apresenta Richard Sherman que embarca sua mulher Helen e o filho Rick durante as férias de julho. Logo após essa apresentação, a personagem Helen é indagada pelo filho por que seu pai não pode viajar, ela explica que ele teria que trabalhar. Nessa despedida, ela descreve algumas prescrições ao marido: recomenda que ele se alimente direito, não fume e não beba.

Percebe-se, nessa cena, que é atribuído à mulher casada o papel de cuidar do bem-estar do marido e do filho, enquanto ao homem casado é atribuído o papel de manter financeiramente a família e trabalhar para seu sustento. Nesse sentido, verifica-se aqui a produção de um estereótipo baseado numa noção biologizante que destina à mulher casada uma essência e instinto maternais, relegando-as às atividades do cotidiano materno, em que vivencia o papel de mulher dessexualizada, esposa submissa e educadora das crianças, enquanto o homem casado teria seu instinto expresso por meio da superioridade intelectual e física, que o habilitaria a viver no universo público.

Richard, ao retornar à sua casa, e conhece uma nova vizinha que está passando o verão na casa de amigos, cujo apartamento fica logo acima do seu. A personagem não tem nome, é citada apenas como 'A Garota' (Marilyn Monroe). A campainha do hall de entrada do prédio toca, e Richard abre a porta para ela, que

está segurando um saco de supermercado e um ventilador elétrico com a corda estendida. Logo que a porta se fecha ela pede para que Richard a abra de novo, pois a corda do ventilador ficou presa, conforme demonstrado na figura 5. Logo em sua primeira aparição A Garota diz que se sente 'boba' por ter esquecido as chaves da porta principal. A câmera coloca em primeiro plano o corpo da Garota enquanto ela sobe as escadas em direção ao apartamento em que está hospedada, conforme demonstrado na figura 6.



Figura 5 – O cabo do ventilador da Garota fica preso na porta.



Figura 6 – A câmera põe o foco no corpo da Garota.

O fato da personagem não possuir nome já a coloca em uma posição de objeto. Logo na primeira fala da Garota ela se diz 'boba', ou seja, emana um tom de ingenuidade, que é reforçado por sua expressão facial, conforme mostra a figura 7.



Figura 7 – A expressão de surpresa e ingenuidade da Garota.

Essa sensualidade ingênua vai se reproduzir ao longo de todo filme. A cena contém voyeurismo, pois submete a mulher à desvalorização – insinuando sua ingenuidade e não dando um nome à personagem -, transformando-a, assim, em objeto, e fetichismo escopofílico, pois os quadros e os posicionamentos de câmera são estrategicamente feitos para dar ênfase em seus atributos físicos, satisfazendo os três olhares citados por Mulvey.

Richard volta para o apartamento e espera a ligação de Helen, sua esposa, que disse que ligaria às 10h da noite. Para ele, Helen quer ligar tarde da noite para ter certeza que ele não está fazendo algo de errado na rua, e atribui isso a ela estar se sentindo insegura, pois tem 31 anos e já não é mais tão jovem e bonita como antes. Ele pensa que provavelmente ela parecerá sua mãe em pouco tempo, pois em sua visão, ele mesmo não envelheceu muito nos últimos anos e continuará assim. Na sequência a personagem de Monroe derruba sem querer um vaso no apartamento de Richard e, por meio desse acidente, é convidada a tomar uma bebida com ele em sua casa. Na cena ela aparece atrás de algumas plantas com o colo nu, o que dá a impressão de estar sem roupas, conforme mostra a figura 8. A personagem diz ao

aceitar a proposta: “Claro, será divertido. Deixe-me vestir algo. Eu me visto na cozinha. Quando está quente assim, deixo minhas calcinhas na geladeira”.



Figura 8 – A Garota aparece na sacada atrás das plantas.



Figura 9 – Plano fechado da imagem anterior.

Richard menospreza tanto a preocupação quanto a aparência e idade de Helen, como se ele mesmo não fosse passível de envelhecer. Aqui é facilmente perceptível a representação da diferença entre os gêneros na sociedade patriarcal. A mulher tratada como objeto não tem permissão de envelhecer, como se perdesse seu valor, enquanto o homem, que passa pelos mesmos processos, no entanto não sofre as mesmas ‘consequências’. Já a Garota, ao dizer abertamente a um quase estranho onde deixa suas roupas íntimas, revela que provavelmente é uma mulher que não tem pretensão de ser ‘recatada’, o que pode ser interpretado pelo espectador como uma

mulher que provavelmente também não tem tabus com relação à sua sexualidade. A Garota aparece como um ícone de sensualidade e tentação, ela é tudo que a esposa de Richard não é: jovem, imprevisível, sensual e boba, uma fantasia que satisfaz o ego e a escopofilia masculina.

Enquanto a espera descer, Richard fica nervoso e, contrariando as ordens do médico e da esposa, começa a fumar e beber. Ele logo pensa na esposa e fica com medo de que descubra o que ele está fazendo, mas sua imaginação e seus desejos são mais fortes. A Garota finalmente chega e se desculpa pelo vaso de um jeito inocente, conforme mostra a figura 10. Enquanto tomam drinks, eles conversam sobre a vida, e ele inicialmente mente sobre ser casado e ter um filho. Ela percebe que há um ar condicionado na casa, fica maravilhada e se aproxima para sentir o ar fresco, levantando a blusa e deixando parte da barriga a mostra, conforme mostra a figura 11. Enquanto isso, conta que o tempo na noite anterior estava tão quente que tentou dormir na banheira, mas a torneira pingava e teve que encaixar o dedão do pé para parar o barulho. Seu dedo ficou preso e teve que chamar um encanador, que veio correndo ajudá-la, mesmo sendo depois de meia-noite. Ela diz: 'lá estava eu naquela situação presa na banheira e sem esmalte nas unhas'.



Figura 10 – A Garota chega à casa de Richard e se desculpa de um jeito inocente.



Figura 11 – A Garota levanta a blusa para sentir o ar condicionado.

Richard é o exemplo de homem que por um lado tenta se preocupar com os valores ‘familiares’ e ‘tradicionais’, mas a necessidade de afirmar a masculinidade fala mais alto, por isso omite sua vida pessoal para parecer mais atraente à Garota. Tudo é motivo para que o corpo de Monroe seja explorado na narrativa de forma que satisfaça a escopofilia do espectador, como levantar a blusa, por exemplo. Nessa cena a fala da personagem feminina dá a impressão que ela não tem muito pudor com a nudez, mas se preocupa em estar perfeitamente bonita, um exemplo de objeto polido. Ela se mostra mais preocupada em estar sem esmaltes nas unhas do que estar nua, e não percebe que talvez o encanador tenha aceitado ajudá-la tarde da noite para vê-la na banheira, e não por generosidade.

A Garota conta que é modelo, faz alguns bicos de atriz quando possível, e que foi expulsa da pensão onde morava por ter feito fotos de biquíni para uma revista famosa. Ao longo da conversa, Richard diz que não se considera tão velho assim, afinal ainda vai fazer 39 anos no próximo mês. Ela diz que tem 23 anos. A Garota sobe de volta a seu apartamento para pegar uma garrafa de champanhe, e volta com outra roupa, com a premissa de que era necessário algo mais adequado para combinar com a bebida, conforme mostra figura 12. Esse figurino novamente marca

bastante seu corpo. Ela pede que Richard amarre as alças da roupa, conforme figura 13, e percebe que ele usa aliança. Ele admite que é casado e explica que sua mulher e filho estão longe de férias. A Garota fica feliz por ele ser casado, pois segundo ela: 'ele não corre o risco de dar em cima dela e fazer as coisas ficarem drásticas', pois os homens sempre estão pedindo para casar com ela e ela não quer isso nesse momento de jeito algum.



Figura 12 – A Garota volta com outra roupa e com o champanhe.



Figura 13 – Richard ajuda a Garota com as alças da roupa.

Fica clara a posição vulnerável da personagem feminina na narrativa. Além de ser dezesseis anos mais nova que a personagem masculina, foi expulsa de onde morava por motivos conservadores e machistas. Richard enfatiza mais uma vez que não se acha velho, mesmo sendo oito anos mais velho que sua esposa. A Garota volta à cena com outra roupa, pedindo que Richard a ajude a amarrar as alças, de modo que ele precisa tocá-la, novamente suprimindo a escopofilia e desejo de identificação do espectador. Com a troca de figurino também se percebe uma forma de sedução das mulheres para a feminilidade, além de ser também enfatizado o fato da personagem feminina ser solteira, o que legitimaria seu jeito sensual.

Richard coloca uma música, e a Garota diz que não entende nada de música, mas que sabe que aquela era uma música clássica, porque não tinha voz. Ela pede para que ele toque uma música no piano, e logo se senta ao lado dele. Ele tem um devaneio e tenta beijá-la, conforme figura 14, mas ela recua e eles caem do banco. Ele pede desculpas, e diz que isso nunca havia acontecido antes, em contrapartida ela diz que isso acontece com ela o tempo todo, e não fica chateada. Ele pede para que ela vá embora e fica se culpando pelo o que fez.



Figura 14 – Richard tenta beijar a Garota.

A posição de superioridade intelectual da personagem masculina e da simplicidade da personagem feminina é enfatizada, quando ela diz que não entende de música. Richard tenta beijá-la, e ela diz que isso acontece com ela o tempo todo, ou seja, há o tempo todo homens invadindo seu espaço e tentando fazer algo à força, pois se acham no direito de se aproveitar de sua vulnerabilidade. Ela em contrapartida diz que isso é algo que não lhe incomoda tanto, se mostrando indulgente e complacente. Novamente Richard se sente culpado, mas não o suficiente para deixar de ter tentado algo que fosse contra os valores 'tradicionais familiares'.

No dia seguinte no trabalho, Richard liga para Helen, sua esposa, e quem atende é a babá, dizendo que ela está em um passeio com algumas pessoas, entre elas Tom Mackenzie, um homem de quem ele tem ciúmes. Quando chega a casa, a Garota o cumprimenta da janela, e ele a trata com indiferença, pois pretende evitar novas situações inoportunas. No banho, começa a fantasiar sua esposa o traindo com Tom Mackenzie durante o tal passeio. Para ele, Helen é passível de cometer tal ato, pois seria interessante para ela a atenção de outro homem, já que estava ficando velha. Com a desculpa de que talvez Helen o esteja saindo com Tom, ele chama a Garota para jantar e ir ao cinema.

Apesar de se mostrar culpado pelo que aconteceu, Richard inventa situações em sua cabeça para continuar e legitimar suas ações, novamente menosprezando sua mulher por sua idade, e projetando nela atitudes que ele mesmo está tomando. Nessa cena aparece rapidamente o zelador do prédio, que pergunta a Richard se ele já conheceu a nova vizinha que tem uma 'bunda enorme', enfatizando a posição de objetificação da personagem de Marilyn Monroe.

Na cena seguinte, Richard e a Garota estão saindo do cinema. Ela comenta que sentiu pena do monstro da lagoa negra, pois 'ele não era de todo mal, só queria

um pouco de carinho e atenção'. Um metrô passa nesse momento e levanta sua saia pouco acima do joelho. A câmera fecha em suas pernas, conforme figura 15, enquanto Richard olha de trás, conforme figura 16. Ela diz que é uma delícia, pois está uma noite muito quente.



Figura 15 – A câmera fecha nas pernas da Garota.



Figura 16 – Richard observa a Garota.

Novamente a Garota se mostra indulgente e complacente, mesmo com um monstro – que pode ser uma analogia aos homens que tentam se aproveitar dela. Quando seu vestido sobe e suas pernas ficam à mostra, o desejo inocente de 'sentir a brisa' numa noite quente de verão (como diz a personagem), é sexualizada de modo que satisfaz novamente os três olhares citados por Mulvey. O olhar da câmera – que fecha em suas pernas-, o olhar do personagem – que a observa atentamente- e o

olhar do espectador – que se reconhece em Richard e encontra prazer em observar. Tanto o espectador quanto o personagem masculino acham conforto no voyeurismo, pois no filme entende-se que ela não está percebendo como está sendo observada, está apenas aproveitando o momento.

Ao chegarem ao prédio, Richard convida a Garota para entrar um pouco em sua casa e aproveitar o ar-condicionado. Ela aceita e deita na poltrona de frente ao vento, tira os sapatos e apoia as pernas levantadas para cima. A posição da câmera favorece novamente a exploração do corpo de Monroe quando se senta na poltrona, pegando todas as suas pernas, conforme figura 17.



Figura 17 – A Garota deita na poltrona com as pernas para cima.

Enquanto ele prepara um drink, fala sobre psicologia e a coincidência de terem se conhecido, e que talvez ela tenha derrubado o vaso inconscientemente para poder falar com ele, porque talvez ela o ame. O discurso de Richard deixa claro o tamanho do seu ego masculino, ao expor que ele acha que o acidente com o vaso tenha sido causado de propósito, e que a Garota tenha interesse amoroso nele - um grande exemplo de Male Gaze, onde tudo que acontece gira em torno do homem. A Garota distraída não escuta uma palavra do que Richard diz, com sua voz em off, só pensa em como conseguirá dormir a noite, pois seu apartamento é muito quente e o

ventilador que comprou não é suficiente. Pensando nisso, pergunta se pode dormir no sofá da casa dele para ter uma boa noite de sono. Aqui fica claro que a Garota não tem outra intenção fora a amizade, e acha que da parte dele acontece o mesmo, por isso se sente a vontade para pedir se pode permanecer em sua casa para ter uma boa noite de sono. Ela dorme no quarto e Richard dorme na sala.

No dia seguinte, Richard acorda e fica com medo de alguém ver que tem outra mulher dormindo em sua casa, e imagina sua esposa chegando e o matando com uma arma. Enquanto Richard delira, a Garota sai do quarto perguntado o que esta acontecendo, conforme figura 18, ele diz que só tem muita imaginação. Ela diz que acha elegante ter muita imaginação, pois ela mesma tem nenhuma.



Figura 18 – A Garota sai do quarto enquanto Richard delira no sofá.

Richard diz que na verdade, se Helen chegasse e o encontrasse fazendo torradas com alguém no chuveiro, ela provavelmente acharia que era o encanador, pois confia muito nele. A Garota se mostra espantada, conforme figura 19, e pergunta se Helen não o ama, pois não sente ciúme. Ela lamenta e diz não sentir ciúme é algo ruim. Ele se pergunta por que alguém teria ciúme de um homem como ele. Ela diz que não gosta de homens convencidos que se acham os conquistadores, mas de homens tímidos e legais como Richard, e que se fosse sua esposa teria muito ciúmes dele.



Figura 19 – A Garota se mostra espantada.

Novamente é enfatizado que a personagem feminina não tem habilidade com algo que a personagem masculina tem – com criatividade. O discurso da Garota sobre ciúmes expõe uma expectativa de gênero onde a mulher deve ser sempre afetuosa e preocupada, não confiante e bem resolvida com seu relacionamento, o que a coloca em posição de submissão ao homem. Novamente, aparece o contraste entre a Garota e Helen, esposa de Richard. A fala da Garota pode ser interpretada também como um tipo de sugestão do Male Gaze para as espectadoras, que talvez fossem incentivadas a agir como a personagem de Marilyn Monroe para conseguir aprovação masculina. Importante perceber que aqui, mesmo que as duas personagens femininas apareçam como contraste uma da outra, as duas ainda assim estão em papéis submissos a um homem. Uma como a esposa, dona de casa, sustentada pelo marido, e a outra como objeto de fetichismo e fantasia sexual. Por fim, a Garota restaura a virilidade de Richard, elogiando sua gentileza como necessária para uma real masculinidade.

A Garota vai para a cozinha terminar de preparar o café da manhã. Outro personagem masculino aparece, e Richard fala entrelinhas que tem uma 'loira na cozinha'. É nessa hora que o nome de Marilyn Monroe aparece na narrativa. Conforme as ações se desenrolam, Richard tem sua redenção. Recobrando a consciência e o

bom senso, resolve ir se encontrar com sua família no interior, e deixa seu apartamento à disposição para a Garota usá-lo durante o verão para aproveitar o ar condicionado. Ela agradece e o beija nos lábios. Ele sai correndo para a estação de trem.



Figura 20 – Richard e a Garota se beijam.

3.2 Resumo da Análise

Já no início do filme, o comportamento machista e patriarcal é legitimado como algo comum, que acontece há muitas gerações. Mostra homens no direito de não só sentir atração por outras mulheres, mas também trair, porque a eles é relegado o direito de viver na esfera pública, enquanto a mulher deve cumprir seu papel de esposa e de mãe, se preocupando com o bem-estar da família. Os papéis de gênero são claramente definidos, Richard é o homem provedor, Helen é a esposa sustentada, e a Garota é objeto de desejo sexualizado. As personagens femininas existem na trama apenas ao redor de Richard. Além da comparação constante entre Helen e a Garota, as duas aparecem em posição inferior economicamente, uma como modelo jovem e iniciante e outra como esposa sustentada. Não seria possível imaginar as personagens com profissões tidas pela sociedade como mais altas que a de Richard.

Seria inviável alguma das mulheres ser médica, por exemplo, porque o Male Gaze mantém as mulheres sempre em posição de objeto, para isso ela precisa ser vulnerável e submissa e/ou sexualizada.

Nota-se que Richard sempre se sente culpado pelas suas atitudes, mas continua a praticá-las, provavelmente porque sabe que a sociedade as legitimará. Na produção original para o teatro, a atração física de Richard é consumada, mas para versão cinematográfica não foi possível manter a trama original por causa do, já citado, Código de Hays. Entre inúmeras censuras, não era permitida a exibição de cenas de adultério, por ir contra os valores tradicionais familiares. Era necessário manter os tais valores, mas não era proibido aparecer na narrativa um personagem masculino falando da ‘bunda enorme’ de uma personagem feminina, e os personagens principais se beijam, mesmo que Richard seja um homem casado. Com isso nota-se o paradoxo dos anos 1950, onde era permitido objetificar mulheres usando palavras chulas, e homens casados beijarem outras mulheres, desde que elas servissem para manter a escopofilia do espectador, que se reconhece no personagem de Richard.

Além da escopofilia, o fetichismo e a idealização estão intensamente presentes no filme. Marilyn Monroe aparece na maioria das vezes apenas como ‘Eye Candy’ (doce para os olhos), uma expressão em inglês para designar pessoas atraentes que normalmente são desprovidas de inteligência ou profundidade, algo cuja função é ser atraente ‘para os olhos’, não tendo necessariamente que contribuir em nada mais essencial, pois sua personagem existe meramente por causa do personagem masculino. A trama faz questão de enfatizar que a Garota não tem as mesmas habilidades que Richard – como abrir um champanhe, entender de música ou ter criatividade, ou seja, enfatizando a superioridade intelectual da personagem

masculina. Ela aparece como uma menina ingênua e complacente, que não percebe as verdadeiras intenções de pessoas que se aproximam, mas ao mesmo tempo como uma mulher sensual, podendo ser facilmente usada por um homem para satisfazer suas 'necessidades' sexuais. Ela existe apenas para fazer com que Richard se sinta bem consigo mesmo.

4. OUTRO PONTO DE VISTA

Há quem diga que o sucesso de Marilyn Monroe e seus papéis em filmes simbolizaram o começo de outro tipo de sexualidade que poderia ser exercida com mais liberdade pelas mulheres. Porém, apesar de poder se mostrar menos restrita em relação ao sexo, a como se comportava e até como se vestia, ainda sim ela estava sujeita à aprovação do Male Gaze. O que Norman Mailer¹⁶ chama de “deslumbrante, indulgente, complacente e afetuosa”¹⁷, Gloria Steinem chama de “vulnerável” e “ansiosa por aprovação”¹⁸. Essa aprovação masculina de certos comportamentos está intrinsicamente ligada ao fetiche e ao voyerismo, aspectos do Male Gaze que por sua vez dão origem à objetificação.

Quando mulheres são repetidamente objetificadas e seus corpos hipersexualizados, não são consideradas como seres humanos, pois seus corpos são vistos como objetos com os quais se pode fazer o que quiser. Isso é algo extremamente prejudicial para as mulheres, pois objetificação leva a todos os tipos de violência:

A violência contra a mulher constitui-se em fenômeno social persistente, multiforme e articulado por facetas psicológica, moral e física. Suas manifestações são maneiras de estabelecer uma relação de submissão ou de poder, implicando sempre em situações de medo, isolamento, dependência e intimidação para a mulher. É considerada como uma ação que envolve o uso da força real ou simbólica, por parte de alguém, com a finalidade de submeter o corpo e a mente à vontade e liberdade de outrem. (BANDEIRA, 2011, s/p.)

¹⁶ Foi um escritor, jornalista, dramaturgo, cineasta, ator e ativista político. Escreveu o livro *Marilyn: uma biografia*, em 1973.

¹⁷ *American Masters, Marilyn Monroe: Still Life*, 01:54

¹⁸ *Ibidem*, 02:43

O cinema como mídia contribui para estereótipos de gênero que geralmente trivializam essa violência contra as mulheres. Pensar em alguém como objeto sexual é proporcionalmente reverso a pensar em uma pessoa que tem o direito de consentir a avanços sexuais. Há um exemplo disso no filme *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955), na cena em que a Garota é complacente quando Richard tenta beijá-la, e diz que aquilo acontece o tempo todo com ela. O cinema Hollywoodiano é baseado em uma narrativa clássica, e segundo Lauretis:

A narrativa clássica é resolvida pela destruição ou territorialização da mulher. Desejo na narrativa é intimamente ligado com a violência contra a mulher e as técnicas de narração cinematográfica refletem e sustentam formas sociais de opressão da mulher (LAURETIS apud SMELIK, p. 496).

A exposição a cenas de objetificação leva homens e mulheres a terem uma visão diminuída da competência, da moral e da humanidade das mulheres. Laura Mulvey descreve o cinema como “forma avançada de sistema representativo” (p. 439), dessa forma o Male Gaze no cinema pode trazer consequências reais como auto objetificação das mulheres, apoio a crenças sexistas, e maior tolerância à violência contra as mulheres. Portanto, do ponto de vista de estudos de gênero e da teoria fílmica feminista, a exploração da sensualidade de Marilyn Monroe não pode ser considerada uma forma de representação de liberdade sexual para as mulheres, uma vez que essa sexualização é uma construção masculina.

O único meio de libertar as mulheres da objetificação sexual em filmes, de acordo com Mulvey, seria um contra cinema, uma destruição da estrutura moderna cinematográfica. Para ela, um contra cinema feminista deveria ser uma prática de cinema vanguardista que se “libertaria do olhar da câmera em sua materialidade em

direção ao tempo, espaço e ao olhar da audiência em direção à dialética, um afastamento apaixonado” (p. 453). Assim esse contra cinema destruiria o prazer visual do espectador, sendo nenhum problema para as mulheres, que “só podem ver o declínio dessa forma tradicional de cinema com nada além da expressão de um simples e sentimental ‘lamentamos muito” (p. 453). De acordo com Smelik (2007, p. 492), existem poucos filmes que se encaixam no contra cinema feminista citado por Mulvey, alguns exemplos são *Thriller* (Sally Potter, 1979), *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), e *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey, Peter Wollen, 1977).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos estudos de gênero e da teoria fílmica feminista, da exposição do contexto histórico dos anos 1950 e da análise do filme *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955), foi possível entender e contextualizar como e porque Marilyn Monroe se tornou um dos maiores símbolos sexuais da cultura popular sob o Male Gaze.

A noção de 'Male Gaze', trazido por Laura Mulvey, se tornou definição e termo para análise de um mecanismo do cinema, que envolve estruturas como voyeurismo, narcisismo e fetichismo, que culminam na objetificação das mulheres. Esses conceitos ajudam a entender como o cinema hollywoodiano é construído para satisfazer o desejo masculino. O termo acabou se estendendo, e também é usado para definir esse ponto de vista em pinturas, esculturas, propagandas publicitárias entre outros.

Entender como aconteceu o fenômeno Marilyn Monroe no cinema é relevante hoje, porque mulheres continuam lutando contra os mesmos problemas de objetificação da época em que ela viveu, e a sofrer toda sorte de violências, perpetradas pelos homens para manter o controle e o domínio sobre elas.

Mesmo que hoje existam mais oportunidades no mercado de trabalho, por exemplo, mulheres continuam a ser enquadradas em estereótipos degradantes ou submissos, como Monroe, e que por vezes são reproduzidos pelas próprias mulheres na busca de validação e reconhecimento da sociedade patriarcal. Esses estereótipos e objetificação das mulheres são criados pelo Male Gaze.

Marilyn Monroe, por exemplo, insistiu em desenvolver suas habilidades como atriz, estudou na escola de atuação de Lee Strasberg em New York, era ávida leitora de autores importantes, e chegou a abrir sua própria produtora de filmes, a Marilyn

Monroe Productions (MMP)¹⁹, mas é lembrada pelo grande público como o estereótipo de 'loira burra' e sensual. Esse estereótipo foi criado pelo Star System, e avidamente consumido pelo espectador masculino dos anos 1950, seu grande público, que desejava mulheres de aparência polida, complacentes e submissas, que pudessem ser facilmente usadas para reafirmar sua masculinidade, como é o caso da personagem a Garota, no filme *O Pecado Mora ao Lado*, o maior sucesso de sua carreira.

O personagem de Marilyn Monroe no filme analisado é uma representação do Male Gaze porque existe apenas em função do personagem masculino. A todo o momento é enfatizada sua sensualidade vulnerável e indulgência, e os movimentos de câmera são calculados para colocar em evidência seus atributos físicos. Uma prova de que a personagem de Marilyn Monroe se confunde com sua pessoa na vida real é o fato de seu nome ser citado como brincadeira dentro da narrativa, como um exemplo de loira sensual.

Por fim, este trabalho conclui que a imagem de Marilyn Monroe foi construída pelo Star System sob a ótica do Male Gaze para que assim pudesse ser um produto facilmente consumido pelo espectador, que não necessariamente deveria ser homem, já que o Male Gaze impõe estereótipos sobre mulheres que os seguem em busca de aprovação. Ela é a representação perfeita do Male Gaze, porque diferentemente de *Blonde Bomshells* de outras décadas, e outras atrizes também criadas pelo Star System, ela tinha a aparência extremamente polida, sexualidade extremamente explorada, personalidade alegre, complacente e submissa, além de ser julgada como inferior intelectualmente.

Conclui-se também, que, para que seja quebrado esse ciclo formado pelo Male

¹⁹ Fonte: upclosed.com/people/marilyn-monroe/

Gaze no cinema, é necessário que haja mais mulheres trabalhando atrás das câmeras, para que seja formado um novo tipo de olhar, que não seja opressor e objetificador. Laura Mulvey sugere um contra cinema feminista, que seria a destruição do prazer visual pelo voyeurismo, fetichismo e narcisismo masculino.

6. BIBLIOGRAFIA

BANDEIRA, Lourdes Maria. **Violência de Gênero: A Construção de um Campo Teórico e de Investigação.** Soc. estado. vol.29 no.2. Brasília, May/Aug. 2014. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200008>. Acesso em 11 de nov. de 2018.

BANNER, Lois. **Marilyn: The Passion and The Paradox.** USA. Bloomsbury, 2012

BARROS, Carla Miucci Ferraresi; SPINI, Ana Paula. **Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934).** ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, jan-jun. 2015

BERGER, John. **Ways of Seeing.** USA. Penguin Books, 1990

BOFF, Leonardo. **Interpretação feminista do relato da criação.** Leonardoboff.wordpress, 2011. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2011/03/27/interpretacao-feminista-do-relato-da-criacao/> Acesso em: 12 de nov. 2018

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria Cultural de A a Z : conceitos-chaves, para entender o mundo contemporâneo..** São Paulo: Contexto, 2003.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia.** 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

GUERRILA GIRLS. **Bitches, Bimbos, and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes.** USA. Penguin Books, 2003

KAPLAN, E. Ann. **Women and Film: Both Sides of the Camera.** New York : Methuen, 1983.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero.** Technologies of gender, Indiana University Press, 1987. Pp. 1-30. Disponível em: < <http://www.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-GeneroTeresa-de-Lauretis>>. Acesso em: 02/01/2016

LORECK, Janice. **Explainer: what does the 'male gaze' mean, and what about a female gaze?** The Conversation, 2016. Disponível em: < <https://theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486>>. Acesso em 19 de nov. 2018

MAY, Elaine Tyler. **Homeward Bound: American Families in the Cold War Era.** New York: Basic Books, 1988.

MENDES, Lia. **Cinema e Representação – Teoria Feminista do Cinema.** Geledés – Instituto da Mulher Negra, 2016. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/cinema-e-representacao-teoria-feminista-do-cinema/>>. Acesso em: 12 de nov. 2018

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2003. Pág. 437 – 453

PARRA, Nathalia Garcia. **A Compreensão na Construção da Comunicação Feminista**. São Paulo, 2016.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat; Maria Betânia Ávila. 1989. Disponível em < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em: 13/11/2018

SIBLEY, Michelle, **The Duality in Messages About Female Sexuality: 1950-1960** (2011). Volume 19 - 2011. Paper 37. Disponível em: < <https://preserve.lehigh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=cas-lehighreview-vol-19>> Acesso em: 12 de dez. 2018

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory**. In: P. Cook (ed.), *The Cinema Book*, London: British Film Institute, 2007, 3rd rev. edition, pp. 491-504.

SOLOWAY, Jill. **Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016**. 2016. (57m48s). Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>.> Acesso em: 11 de nov. 2018.

STEINEM, Gloria. **Steinem's New 'Marilyn' Looks at Vulnerability**. Los Angeles Times: 10 dec. 1986. Entrevista concedida a Judith Michaelson. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1986-12-10/entertainment/ca-2227_1_marilyn-monroe> Acesso em: 12 de nov. de 2018

VULETICH, Katerina J. J. **What Makes: Marilyn Monroe and Representations of Femininity in Early Cold War Era America** (2015). All Regis University Theses. Paper 654. Disponível em: < <https://epublications.regis.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1655&context=theses>> Acesso em: 12 de dez. 2018

7. ICONOGRAFIA

AMERICAN Masters: In Their Own Words, Gloria Steinem on Marilyn Monroe. Performed by Gloria Steinem. USA: Public Broadcasting Service (PBS), 2006. Film

AMERICAN Masters, Marilyn Monroe: Still Life. Performed by Marilyn Monroe, Gloria Steinem, Norman Mailer. USA: Public Broadcasting Service (PBS), 2006. Film

JEANNE Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Direção de Chantal Akerman. Produção de Corinne Jénart, Evelyne Paul. Intérpretes: Delphine Seyrig, Jan Decorte, Jacques Doniol-valcroze. Roteiro: Chantal Akerman. Bélgica, França. 1975. (201 min.)

O PECADO Mora ao Lado. Direção de Billy Wilder. Produção de Charles K. Feldman. Roteiro: George Axelrod. Música: Alfred Newman. Usa: 20th Century Fox, 1955. (105 min.) Título original: The Seven Year Itch.

RIDDLES of the Sphinx. Direção de Laura Mulvey, Peter Wollen. Intérpretes: Dinah Stabb, Merdelle Jordine And Riannon Tise. Roteiro: Laura Mulvey, Peter Wollen. Música: Mike Ratledge. United Kingdom: British Film Institute, 1977. (92 min.)

THRILLER. Direção de Sally Potter. Intérpretes: Colette Laffont, Rose English, Tony Gacon, Vincent Meehan. Roteiro: Sally Potter. 1979. (34 min.), P&B.

WAYS of Seeing. Performed by John Berger. United Kingdom: British Broadcasting Corporation (BBC), 1972. Television Series