

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL

ANA CAROLINA PORTÁCIO DO CARMO

**OLHARES FEMININOS:
POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÕES DE HISTÓRIAS
NO CINEMA FEITO POR MULHERES**

BRASÍLIA
2023

ANA CAROLINA PORTÁCIO DO CARMO

**OLHARES FEMININOS:
POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÕES DE HISTÓRIAS
NO CINEMA FEITO POR MULHERES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Comunicação da Universidade de
Brasília como requisito para obtenção do grau de
Bacharel em Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Souto

BRASÍLIA
2023

ANA CAROLINA PORTÁCIO DO CARMO

**OLHARES FEMININOS:
POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÕES DE HISTÓRIAS
NO CINEMA FEITO POR MULHERES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Comunicação da Universidade de
Brasília como requisito para obtenção do grau de
Bacharel em Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Souto

Data de aprovação: __/__/____

Banca examinadora:

Mariana Souto de Melo Silva

Emília Silveira Silberstein

Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho

AGRADECIMENTOS

À minha família, por me aguentarem nos dias em que eu estava espumando.

Aos meus amigos, por estarem lá nos meus surtos e por me lembrarem que sair de casa faz bem.

À minha orientadora, por cada e-mail enviado e por me mostrar novos e bons lados do cinema.

A todas as mulheres, por me inspirarem a escrever esse trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o cinema feito por mulheres e estudar possibilidades de construção do olhar feminino, a partir do já proposto em investigações prévias e lançando-se em novas perspectivas. A pesquisa se construirá com base em estudos de feministas, cineastas e demais pesquisadores do assunto, apontando que o olhar feminino na verdade se configura em infinitos olhares femininos. Por fim, três filmes serão analisados para estudar “novos olhares”, sendo eles *Retrato de uma jovem em chamas* (“Portrait de la jeune fille en feu”, Céline Sciamma, 2019), *Garota sombria caminha pela noite* (“A girl walks home alone at night”, Ana Lily Amirpour, 2014) e *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).

Palavras-chave: olhar feminino; construção de imagens; poder do olhar; teorias feministas; cinema e audiovisual.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the cinema made by women and to study possibilities for the construction of the female gaze, based on what has already been proposed in previous investigations and launching itself into new perspectives. The research will be built on the basis of studies by feminists, filmmakers and other researchers on the subject, pointing out that the female gaze is actually configured in infinite female gazes. Finally, three films will be analyzed to study “new looks”, namely *Portrait of a lady on fire* (“Portrait de la jeune fille en feu”, Céline Sciamma, 2019), *A girl walks home alone at night* (Ana Lily Amirpour, 2014) and *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).

Keywords: female gaze; construction of images; power of the look; feminist theories; cinema and audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frame de <i>Encontros e Desencontros</i> (Sofia Coppola, 2003).....	21
Figura 2 - Frame de <i>Encontros e Desencontros</i> (Sofia Coppola, 2003).....	21
Figura 3- Frame <i>Masculino-feminino</i> (Jean-Luc Goudard, 1966).....	22
Figura 4 - Frame de <i>Esquadrão Suicida</i> (David Ayer, 2016).....	23
Figura 5 - Frame de <i>Aquário</i> (Andrea Arnold, 2009).....	34
Figura 6 - Frame de <i>Aquário</i> (Andrea Arnold, 2009).....	34
Figura 7 - Frame de <i>Bela Vingança</i> (Emerald Fennel, 2020).....	36
Figura 8 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	43
Figura 9 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	44
Figura 10 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	44
Figura 11 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	44
Figura 12 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	44
Figura 13 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	45
Figura 14 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	45
Figura 15 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	46
Figura 16 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	47
Figura 17 - Portrait of a Lady on Fire Cover (Hélène Delmaire).....	47
Figura 18 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	49
Figura 19 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	51
Figura 20 - Frame de <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (Céline Sciamma, 2019).....	51
Figura 21 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	54
Figura 22 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	54
Figura 23 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	55
Figura 24 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	55
Figura 25 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	57
Figura 26 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	57
Figura 27 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	57
Figura 28 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	57
Figura 29 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	57
Figura 30 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	59
Figura 31 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	60

Figura 32 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	60
Figura 33 - Frame de <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (Ana Lily Amirpour, 2014).....	60
Figura 34 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	63
Figura 35 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	64
Figura 36 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	64
Figura 37 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	64
Figura 38 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	64
Figura 39 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	65
Figura 40 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	65
Figura 41 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	66
Figura 42 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	66
Figura 43 - Frame de <i>Pela janela</i> (Caroline Leone, 2017).....	66

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O PODER DO CINEMA NO DOMÍNIO DO OLHAR.....	12
2.1. A concepção da imagem e dos olhares.....	12
2.2. O domínio do olhar masculino.....	17
3. O PODER DO OLHAR FEMININO.....	25
3.1. Um pouco sobre gênero, representação e ser mulher.....	25
3.2. O trabalho e o olhar feminino no cinema: como elas contam histórias.....	29
3.3. Para ir além.....	36
4. POSSIBILIDADES DE OLHARES FEMININOS.....	40
4.1. <i>Retrato de uma jovem em chamas</i> (2019) – “Eu olho dentro do que olho”.....	40
4.2. <i>Garota sombria caminha pela noite</i> (2014) – “Eu sei como me vê e apresento uma nova possibilidade”.....	52
4.3. <i>Pela janela</i> (2017) – “Eu ainda posso ver”.....	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
REFERÊNCIAS.....	70

1. INTRODUÇÃO

Assistir a um filme, muitas vezes, é se render à construção de um mundo ficcional. Enquanto espectador, no escuro de uma sala de cinema, vemos a obra não somente com o nosso olhar, mas o potencializando junto ao olhar do aparelho (a câmera) e ao olhar que o guia (cineasta). Contemplamos as imagens deixando-nos levar pelo que é sugerido, respeitando a magia do fazer cinematográfico, mas ainda sendo agentes ao interpretar aquilo que nos é passado.

Considerado como “criador” da obra cinematográfica, orientando os demais cargos em suas responsabilidades e coordenando o grupo, o diretor se encontra à frente do processo, cargo geralmente usado na flexão neutra e/ou masculina. Entretanto, essa função não fica restrita ao universo masculino, já que também existem diretoras no cinema e elas também são criadoras de histórias. A diferença entre eles não diz respeito ao sexo, afinal construir uma imagem vai muito além disso, e sim na forma como seus trabalhos são apresentados e reconhecidos.

Durante muito tempo, o trabalho de mulheres no cinema (isso para não dizer em qualquer outra área) foi apagado. Um dos primeiros historiadores a reconhecer o envolvimento de mulheres com a sétima arte foi Anthony Slide, em 1977, sendo ignorado pela maioria dos estudiosos da época (COSTA, 2019, p. 19). Elas ganharam mais reconhecimento com o Movimento das Mulheres de 1970, muito tempo depois do surgimento do cinema. Relegadas a posições menos prestigiadas, esses anos evidenciaram a opressão que elas constantemente sofriam, não tendo seus trabalhos distribuídos ou tendo de usar de outros meios para ver isso acontecer, como ao adotar nomes de parceiros masculinos em suas obras¹.

Com tais estudos, surgiu o interesse de saber as particularidades das histórias contadas por elas e como elas se sentiam enquanto personagens nas telas. Laura Mulvey lançou o termo *male gaze* (MULVEY, 1983, p. 444) para se referir a como os homens retratavam mulheres, com representações que só diziam respeito às suas fantasias e ao modo como eles queriam sempre tê-las como objetos do olhar. O cinema, já dominado por eles por somente seus trabalhos circularem, também era dominado pelo seu modo de olhar e ver o mundo.

É com o olhar feminino que surge uma nova possibilidade de retratar histórias, não somente das mulheres, mas dando luz a outros grupos igualmente marginalizados. O termo ainda não tem uma definição exata, sendo um dos objetivos deste trabalho evidenciar o porquê disso. O mais próximo que se tem de uma definição foi apresentado por Jill Soloway

¹ *Ibid.*, p. 26.

em uma palestra em 2016, onde ela também apontou algumas possibilidades de construção de tal olhar. Para esta monografia, adotaremos a definição dela, não se prendendo a conceitos, mas tentando articulá-los e também buscando um caminho próprio.

Todo o trabalho se construirá a partir de uma intensa pesquisa bibliográfica sobre o olhar feminino. Antes de chegar a tal conceituação, o proposto foi entender como a imagem cinematográfica se constrói e como ela foi dominada pelos homens no início (e talvez até hoje) do cinema. Seguindo o estudo, será apresentado um pouco sobre conceitos de gênero, representação e sobre ser mulher, a fim de chegar a uma breve revisão histórica do trabalho de mulheres por trás das câmeras e como o olhar feminino atua na construção de um filme. Essa parte da monografia se finaliza com um convite a outras pesquisas sobre o tema, ao mostrar que o poder do olhar no cinema vai muito além do gênero.

Por fim, exemplificando o que foi exposto e estudando novas possibilidades de olhares, três filmes serão analisados, a partir de seu conteúdo estético, sua construção de imagens e narrativa, sendo eles : *Retrato de uma jovem em chamas* (“Portrait de la jeune fille en feu”, Céline Sciamma, 2019), *Garota sombria caminha pela noite* (“A girl walks home alone at night”, Ana Lily Amirpour, 2014) e *Pela janela* (Caroline Leone, 2017). Todos são filmes do cinema contemporâneo, com pelo menos uma diretora mulher e uma protagonista, sempre de países diferentes buscando trazer diversidade ao trabalho, e que têm o poder do olhar em evidência em suas narrativas. Cada filme será estudado a partir de alguns eixos de observação, sendo eles relacionados aos comportamentos da câmera, além de modos de enquadrar e construir as personagens protagonistas.

O diferencial desta monografia reside no fato de este ser um tema que precisa de constante atualização, não tendo como objetivo esgotar o estudo do olhar feminino, e sim apresentar algumas particularidades dele e atrair novas pesquisas. Mais do que isso, citando Karla Bessa no prefácio do livro *Mulheres atrás das câmeras* (LUSVARGHI e SILVA, 2019, p. 11), “a mais forte das expectativas, se me for permitido sonhar junto com as autoras aqui presentes, é que a crescente consciência sobre os limites e horizontes da representatividade [e de seus estudos] nos direcione para além dela mesma” .

2. O PODER DO CINEMA NO DOMÍNIO DO OLHAR

Pensar em como o cinema nos atinge é pensar em como ele é formado e se comunica com o público (ou espectador). É preciso entender a sua gênese para compreender onde ele chega e todas as suas possibilidades. O termo “audiovisual” passa uma boa ideia de quais sentidos corporais ele pode alcançar: a audição, com falas, ruídos, efeitos sonoros, trilhas e músicas; e a visão com imagens, representações e cenas. Esses obviamente não são os limites de uma performance cinematográfica, que ainda tem a total capacidade de causar emoções que vão além dos olhos e dos ouvidos.

A projeção da imagem na tela consolidou a descontinuidade que separa o terreno da performance e o espaço onde se encontra o espectador, condição para que a cena se dê como uma imagem do mundo que, delimitada e emoldurada, não apenas dele se destaca mas, em potência, o representa. (XAVIER, 2003, p. 7)

A discussão sobre os efeitos que uma imagem causa no olhar certamente não se iniciou no cinema. Já sendo abordada na pintura e no teatro, ela conversa sobre como o retrato do drama cotidiano ou da vida íntima de cada um encontra nas artes um modo de ser representado, evidenciando uma realidade que se apresenta em espetáculos (DEBORD, 1997, p. 32). Entretanto, esse debate achou no cinema um ponto de ancoragem significativo, graças à potência causada pela experiência visual que essa arte proporciona. O espectador que se posiciona em uma sala escura, diante de vários estímulos que partem da tela e das próprias interpretações pessoais que tem do que assiste, dialoga diretamente com toda a equipe que um dia já esteve por trás da câmera e que agora lhe concede o privilégio de contemplar a obra.

É diante de tantas possibilidades que surgem perguntas sobre como o cinema faz isso, como ele prende uma sala inteira em frente a uma tela. Para além, respondendo tal questionamento e aventurando-se em uma construção histórica da imagem e do olhar cinematográficos, é interessante ainda pensar quem são aqueles que durante muito tempo dominaram a produção de tais imagens e como eles representam aquelas que, finalmente, serão estudadas - as mulheres.

2.1. A concepção da imagem e dos olhares

Em um primeiro momento, vale lembrar que o cinema sempre contou com o apoio da imagem. O que lhe foi acrescentado depois foi fala e texto idiomático, inicialmente com

comentadores, que “liam” os filmes para quem os assistia, depois com legendas e cartelas e, por fim, com falas e som síncrono, como é conhecido hoje no cinema sonoro. Tal processo evidencia a primeira necessidade da imagem: ela precisa de algo que a complete. “Elas apresentam sempre uma margem de incerteza quanto à interpretação” (GAUDREAU, 2009, p. 91), não falando por si só. Sons e textos servem para este papel², como já evidenciado, mas é possível ir além: uma imagem para contar uma história precisa de um ponto de vista, de um olhar que a produza e um outro que a interprete.

Este “produzir uma imagem” através de um olhar específico extrapola a ideia de somente concebê-la. Laura Mulvey, importante cineasta e teórica feminista que será melhor aprofundada na segunda parte deste capítulo, traz em seu artigo “Prazer visual e cinema narrativo” (1983, p. 452) a existência de três olhares: o olhar de quem assiste, o olhar entre os personagens e o olhar da câmera. Todos esses olhares influenciam na construção de um olhar cinematográfico e, focando aqui nos que estão além do aparelho, existem considerações relevantes a serem feitas sobre estes.

Primeiramente, sobre o olhar do espectador, aquele que se acomoda em uma sala de espetáculos e assiste à exibição. No capítulo de abertura do livro *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003, p. 35), Ismail Xavier aventura-se em levantar possíveis definições para o olhar de quem vê. Inicialmente, argumenta sobre o “olhar privilegiado”³, que oferece um lugar seguro a quem não precisa se ater àquele mundo por se tratar de um espaço somente observado. Trata-se da inatividade do espectador diante de um filme, uma série de imagens gravadas por um terceiro que, em um momento inaugural, não lhe dá espaço para intervir no trabalho já pronto e entregue. Segundo o autor, neste instante “o olhar do cinema é um olhar sem corpo”⁴, oferecendo a oportunidade de não ter que se prender a quem assiste a um filme.

O usufruto desse olhar privilegiado, não a sua análise, é algo que o cinema tem nos garantido, propiciando essa condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos. Estou presente, sem participar do mundo observado. Puro olhar, insinuo-me invisível nos espaços a interceptar os olhares de dois interlocutores, escrutinar reações e gestos, explorar ambientes, de longe, de perto. Salto com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro. Ocupo posições do olhar sem comprometer o corpo, sem os limites do meu corpo. (XAVIER, 2003, p. 36)

² Vale lembrar que este não é a única atribuição do som no cinema. Sua importância é tão significativa quanto a imagem, havendo casos em que ele mesmo ocupa o papel central no filme.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

Essa primeira perspectiva de olhar é abraçada principalmente pelos filmes do chamado cinema clássico, mais especificamente as obras feitas sobretudo nos anos de 1920. De certa forma, tal concepção tira um pouco da interioridade do que é apresentado, em especial ao pensar que o olhar no cinema muitas vezes é traduzido pelo simples olhar da câmera.

É nele [no cinema clássico], mais do que em qualquer outra proposta, que vemos realizado o projeto de intensificar ao extremo nossa relação com o mundo-objeto, fazer tal mundo parecer autônomo, existente em seu próprio direito, não encorajando perguntas na direção do próprio olhar mediador, sua estrutura e comportamento. Somos aí convidados a tomar o olhar sem corpo como dado natural. (XAVIER, 2003, p. 45)

Diante das limitações que tal olhar poderia causar, a partir das décadas de 1960 e 1970 surgem críticas à realidade do cinema clássico que oferecem novas possibilidades de olhar ao cinema. O autor apresenta em sua obra duas dessas críticas: a de Eisenstein, que diz que “a imagem cinematográfica não deve ser lida como um produto do olhar”⁵, avaliando seu valor enquanto símbolo, sua composição e seu papel em determinado contexto; e a dos críticos franceses que, inspirados na fenomenologia, vão contra o primeiro e dizem que a “imagem define sempre a atitude do observador diante de um mundo homogêneo”⁶. Por mais que as críticas apresentadas tenham um ponto conflitante, elas se encontram na necessidade de atribuir ao olhar do espectador um sujeito. Este se identificaria com o olhar da câmera, seus movimentos e nuances. Novamente citando Xavier (2003, p. 48):

No cinema, faço uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo. Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar. Nessa apropriação ilusória da competência ideal do olhar, estou, portanto, no centro, mas é o aparato que aí me coloca, pois é dele o movimento da percepção, monitor da minha fantasia.

Por mais que o olhar de quem assiste ainda esteja ligado ao olhar da câmera, é equivocado tirar deste sua capacidade de intervir na mensagem passada. Enquanto aquele que contempla a obra, o espectador ainda tem suas próprias capacidades interpretativas a partir de suas vivências, aquilo que acredita etc. Um exemplo disso são justamente os filmes que geram em espectadores diferentes impressões diferentes. Cada um é afetado por aquilo que constrói o próprio olhar, rendendo-se sim a sugestões feitas pela câmera ou por aqueles que a operam

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*

(isso é elementar para o cinema de ficção existir), mas não retirando deste a habilidade de especular.

Entendido o olhar do espectador, vale se debruçar sobre o olhar de quem produz a imagem. O cinema tem a capacidade de seduzir e convencer pessoas a ficarem por volta de duas horas diante de uma tela, e isso é uma conquista própria desta arte. A sensação de estar dentro da obra é muito mais intensa aqui, graças às suas singularidades, como a possibilidade de vários ângulos sobre uma mesma imagem, a imersão sonora combinada com a contemplação visual, etc. No artigo “Ontologia da imagem fotográfica” (1991, p. 22), André Bazin explica que a diferença entre a pintura e a fotografia reside na sua objetividade, um ponto que pode ser relevante no estudo da atração imediata que esta causa. A fotografia serviria para “congelar” o tempo em um instante, onde o ato fotográfico não teria tanta intervenção do homem. Tal definição, agora sobre o aparato, remete ao “olhar do cinema sem corpo”, com a diferença que “o olhar que filma” agora conta ele mesmo com mais de um ponto de vista: o da própria lente e de quem a manuseia. Por se tratar de um aparelho, é aceitável dizer que nada se interpõe entre ele e o objeto no exato instante da captura de uma foto. Porém, isso dura um único instante, e o cinema torna essa análise mais complexa: a imagem tem uma duração e vai muito além de um segundo, o conjunto de frames trazendo movimento e cena. Como aponta Philippe Dubois (DUBOIS, 1998, p. 59):

Em outras palavras, a clivagem tradicional entre o produto (a mensagem rematada) e o processo (o ato gerador que está se fazendo) aqui deixa de ser pertinente. Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando entendido por um lado que essa "gênese" pode ser tanto um ato de produção propriamente dito (a "tomada") quanto um ato de recepção ou de difusão e, por outro, que essa indistinção do ato e da imagem em nada exclui a necessidade de uma *distância* fundamental, de um recuo em seu próprio centro.

O ponto de vista e a fotografia produzem, então, uma imagem. Sobre a realidade capturada pela foto, críticos e teóricos da fotografia apontaram três possibilidades sobre como construir tal imagem: a primeira, “a fotografia como espelho do real”⁷, trata-se de um retrato perfeito da realidade, com um valor documental, de referência, concreto e diretamente ligado ao conteúdo. A segunda seria “a fotografia como transformação do real”⁸, onde a interferência de usos sociais e culturais agora é levada em conta na revelação fotográfica e esta deixa de ser totalmente transparente e inocente, não mais ligada a uma única verdade empírica, mas

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

reveladora de uma verdade interior. Por fim, tem-se “a fotografia como um traço do real”⁹, a partir daqui se preocupando com sua natureza técnica e química na criação de símbolos, ícones e índices (a chamada tricotomia semiótica¹⁰). Estes também são objeto de estudo de Dubois, ao concluir que a fotografia, antes de ser um produto de aparências ou qualquer outra possibilidade, é um registro. A imagem seria, então, um ícone, por se tratar de um signo “que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui”¹¹. Para fins de esclarecimento, o índice seria aquele que precisa ter uma conexão física com o objeto representado e o símbolo (termo que ainda será muito discutido neste trabalho) remete ao seu objeto por uma convenção geral.

Todo esse estudo explicitado leva em consideração o caminho da construção da imagem até o produto apresentado. Porém, como já apontado, o que há de novo é justamente a necessidade de atribuir um ponto de vista a tudo isso. Considerar a apresentação de um filme é considerar não somente a parte técnica, mas levar em conta ainda o seu processo, delimitação e escolhas de referencial. Ser espectador, assistir a um filme é ter consciência e interesse sobre o que se vê, mas também é se interessar sobre aparelhos, pessoas e demais intervenções que tornam a imagem visível. Seja ou não um “olhar privilegiado”, o que já é definido é que o cinema conta sim com um “olhar fabricado” (XAVIER, 2003, p. 57).

Entretanto, essa consciência de que se está diante de uma ficção, de um possível reflexo alterado da realidade combinado à visão de um olho específico, não limita o espectador no sentido de aceitar a ilusão. Se ele não aceitar essa troca entre o privilégio de ver e se deixar enganar, sua experiência cinematográfica pode ser incompleta.

Desse modo, ciente do artifício cinematográfico, o espectador aceita a ilusão de profundidade da imagem fílmica. A percepção do fundo, da profundidade e do movimento seria a base do “efeito-cinema” que “transcende” a simples impressão dos objetos, pois o espectador os acompanha com a “mente” ativa de ideias: elas mobilizam a imaginação através das experiências subjetivas. Nesse sentido “mustenberguinano”, a atenção do espectador passou a ser produzida pela ação cinematográfica, motivando-o para conferir significado a tudo quanto lhe chegasse à mente por meio de suas percepções ópticas e sonoras. (CAPISTRANO, 2005, p. 5)

Para se criar a ilusão e o espectador aceitar esse processo, o cuidado agora parte da relação entre a pessoa que conduz a cena e a própria máquina. O ponto de vista é criado para levar ao “impossível de pensar” (DELEUZE *apud* CAPISTRANO, 2005, p. 7), onde quem assiste abandona o próprio modo de ponderar e se rende a hipóteses e a relação das imagens

⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

que lhe são apresentadas. Por mais que quem vê é sujeito, todos os olhares precisam convergir para o olho da câmera, possibilitando a experiência cinematográfica.

Porém, é aqui que se inicia a problemática. Se há o sujeito que vê, também há o sujeito que faz ver. Durante muitos anos, o cinema e toda a sociedade foram dominados por um modo predominante de ver: a partir do olhar masculino. Não é objetivo deste trabalho se estender na construção deste olhar específico, mas sim do novo olhar feminino que surge por oportunidades, como o Movimento das Mulheres de 1970 e demais lutas femininas para serem inseridas no mercado e reconhecidas como membros da sociedade. Porém, para chegar lá, é preciso entender um pouco deste que dominou e ainda domina muito do que é visto.

2.2. O domínio do olhar masculino

O cinema enquanto arte pode funcionar como uma extensão da realidade. Mais do que somente refletir esta, ele se deixa influenciar por aqueles que a concebem. Quem faz o filme conta a história da maneira que lhe convém ou da maneira que foi ensinado a fazê-lo. Historicamente falando, os palcos políticos e sociais sempre serviram a quem estivesse em posições de poder, e nos cenários artísticos, diretamente influenciados pelos primeiros, isso não seria diferente.

Um corpo social moldado por um olhar específico deixa de lado todas as demais possibilidades de ver que este poderia ter. Além disso, se o olhar exerce um poder autoritário e dominador, cria-se um forte sentimento opressor, que marginaliza todos que não são iguais a ele. A sociedade cresceu assim, produto de complexas desigualdades estruturais que levam a sua cisão, sendo uma das discussões que surgem como reflexo dessa realidade a da diferença entre gêneros. Considerada como uma sociedade “patriarcal” ou “machista”, o fato é que o mundo foi moldado por e para homens, deixando de lado os demais grupos sociais, incluindo aqui as mulheres.

O ser masculino, desde os primórdios, exerceu sua suposta superioridade e dominação sobre o sexo dito frágil, criando assim uma sociedade de face patriarcal e machista, onde as mulheres foram moldadas para assumir o papel fundamental de mães, reprodutoras, zelosas do lar, subordinadas à ideologia formulada por “eles”. (MATOS E CORTÊS *apud* BALESTERO E GOMES, 2015, p. 46)

Balestero e Gomes (2015, p. 47) abordam algumas teorias sobre o surgimento de tal controle. A teoria do matriarcado diz que “a dominação do sexo feminino precedeu a

dominação de classe”. Povos antigos vivendo em uma “sociedade promíscua”¹², onde não havia monogamia e não era possível afirmar quem eram os pais das crianças nascidas, tinham as mulheres como determinantes da filiação e, por isso, elas eram respeitadas. Com o estabelecimento de uma relação unicamente a dois, ela passa a “pertencer” a alguém, e é aqui que surge sua figura de reprodutora e escrava de prazer deste único homem.

Uma outra teoria, defendida por Rousseau (1995 *apud* BALESTERO e GOMES, 2015, p. 47) e propagada pelo senso comum, diz que a “subordinação feminina seria uma condição natural”, pautando-se em discursos já conhecidos e tomados como racionais sobre homens serem naturalmente “mais fortes”, mais resistentes em todos os sentidos do que as mulheres. São esses discursos que defendem que “homens não choram” ou que “mulheres são mais emocionadas”. Por fim, têm-se a teoria de “Bourdieu e a dominação aprendida”, que:

[...] defende a ideia de que o homem aprende a lógica da dominação masculina e a mulher absorve essa relação inconscientemente. A repetição então é entendida como inerente ao ser humano. Aprendemos por meio de exemplos. Assim, muitas vezes, nós repetimos sem perceber. Nesse sentido, a sociedade, “naturalizando” comportamentos, legitima essa concepção por meio das repetições. (BALESTERO E GOMES, 2015, p. 48).

Esta última inevitavelmente exerce um forte poder coercitivo, por ser munida por instrumentos próprios para existir. Mais do que isso, ela engessa todo um sistema: se durante muito tempo uma ideia como essa é internalizada, para se fazer mudar, é necessário modificar toda uma sociedade. Isso vai muito além de uma questão entre sexos, pois instituições como escolas, igrejas e Estado também desempenham papéis de gênero¹³. Se essas são dominadas por um único modo de agir, muitas gerações se rendem a essa realidade, porque o “poder simbólico é construído”¹⁴. Assim, não há vítima, e sim uma figura que serve e propaga o discurso sobre essa submissão, ainda que não intencionalmente.

Como já dito, independente de qual teoria se leva em consideração, o fato é que todas essas verdades construídas e difundidas colocam de lado os grupos diferentes em tudo que compõe aquele espaço. A problemática, entretanto, não para por aí. O que foi abordado até agora é o que acontece no mundo concreto, mas há também o mundo das ideias, das imagens. Quem domina o campo das representações determina como e quais histórias serão contadas. Criaram-se “símbolos” reiterados usados no campo da imaginação e nas artes, e, muitas vezes, é assim que nascem rótulos e preconceitos.

¹² “Nos primórdios, os seres humanos viviam em promiscuidade sexual. Essa promiscuidade, denominada de ‘heterismo’, impossibilitava a determinação da paternidade” (BALESTERO e GOMES, 2015, p. 47).

¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*

Se tudo era visto a partir do olhar deles, as mulheres eram representadas pelo que eles viam ou gostariam de ver. No cinema, surge o chamado *male gaze*, termo criado e amplamente discutido por Laura Mulvey, já citada nesta monografia. Este seria o modo como os homens veem e representam mulheres, em geral tendo-as como objeto e em representações longe da sua realidade.

O que conta é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela, ou melhor, o amor ou o medo que ela inspira no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir daquela forma. Em si mesma a mulher não tem a menor importância. (MULVEY, 1983, p. 444)

O que importa é como as mulheres podem ser colocadas como objeto de desejo. É daí que surgem estereótipos como a “donzela indefesa que precisa ser salva” (presente na maioria de filmes e contos com princesas, como *A bela adormecida* ou *Branca de neve*) ou a “*manic pixie dream girl*”¹⁵ (a personagem Ramona Flowers, de *Scott Pilgrim contra o mundo* (“Scott Pilgrim vs. The world”, Edgar Wright, 2010), sendo um exemplo), duas representações femininas que aparecem em peso em filmes, mas que pouco dizem sobre o que de fato é ser mulher. É como se elas caíssem em um protótipo eterno, mudando pontualmente de acordo com o período, mas, se visto um pouco mais de perto, sempre encontrando o modelo conhecido (KAPLAN, 1995, p. 17). Além de ultrapassar “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” (MULVEY, 1983, p. 452). Como o visual é um forte influenciador no despertar de um desejo, torna-se fácil ativá-lo a partir do olhar diante de uma tela e de uma representação daquilo que se quer ver e ter para si.

Como efeitos, além de atender ao que os homens querem ver, há o movimento para com as mulheres: elas passam a querer ser como as mulheres retratadas para, enfim, serem desejadas pelos homens. Mulvey¹⁶ afirma que “se ver” é um importante processo para a construção do ego e, enquanto assistem essas representações, mulheres internalizam um modo de ser que só existe no imaginário masculino. É normalizar aquilo que claramente as prejudica e deveria ser visto como estranho. Isso só se torna um problema quando se adquire consciência crítica dessas representações, como aconteceu com a própria Laura Mulvey. Em uma entrevista para o canal *Another Gaze Journal* (2017), ela falou sobre a sua dificuldade

¹⁵ Termo cunhado em 2005 pelo crítico de cinema Nathan Rabin para se referir às personagens que são apontadas como diferentes e desajustadas, com gostos excêntricos e personalidades fortes, e que ainda se encaixam em padrões de beleza, carregando sempre um caráter secundário e que desperta o interesse do protagonista masculino.

¹⁶ *Ibid.*, p. 442.

em assistir filmes como alguém que sempre estudou cinema. Seu estranhamento surgiu depois do Movimento das Mulheres de 1970, onde começou a mergulhar no complexo universo de estudos sobre mulheres e, somente depois que mudou seu “olhar absorto” para um “olhar à distância e crítico”, pesquisou e cunhou o termo *male gaze*.

Um outro ponto relevante sobre a discussão do olhar masculino (e até mesmo do olhar feminino que será abordado em breve) é se ele é próprio dos homens. Ann Kaplan afirma em seu livro *A mulher e o cinema* (1995, p. 53) que “o olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que esteja na posição ‘masculina’”. Assim, outros grupos sociais podem olhar, mas eles não têm nenhum poder de ação sobre este. Mais uma vez ele se revela como algo interiorizado, aprendido e normalizado.

Percebemos a distinção entre os “filmes de mulheres” e o “cinema de mulheres”, podendo os primeiros serem realizados por homens. “Mesmo que ofereçam possibilidades de identificação positiva às mulheres, os novos filmes de mulheres não estarão, em última instância, tratando diretamente questões que o feminino coloca ao cinema quanto à sua representação” (KUHN, 1993, p. 58). Assim, o “cinema de mulheres” seria o mais representativo do movimento feminista. (VEIGA, 2019, p. 269)

Mulheres podem reproduzir o *male gaze*, nem todas atuando para reverter a realidade das mulheres no cinema e na sociedade e outras simplesmente reproduzindo algo já internalizado por décadas no universo cinematográfico. É o caso do filme *Encontros e desencontros* (“Lost in Translation”, Sofia Coppola, 2003). Na cena de abertura (Figura 1 e 2), a personagem feminina é apresentada a partir de seu corpo, enquanto o masculino é introduzido pela filmagem de seu rosto.¹⁷ “A ideologia patriarcal, alojada no inconsciente, faz com que mulheres cineastas em busca do mesmo reconhecimento, acabam perpetuando a própria opressão” (FLORA, 2020, p. 35).

¹⁷ Não é objetivo deste trabalho apontar a diretora Sofia Coppola como uma fiel reprodutora do *male gaze*. O exemplo oferece um convite à reflexão sobre como apresentar personagens, não sendo, neste caso, a nudez da protagonista um problema, e sim a discrepância entre a sua apresentação e a do outro personagem. Além disso, Coppola já produziu vários filmes que contribuem para o cinema de mulheres, sendo um nome significativo no meio.

Figuras 1 e 2: Frames de *Encontros e Desencontros* (Sofia Coppola, 2003).



Fonte: *Encontros e Desencontros* (Sofia Coppola, 2003).

Existem inúmeros filmes que poderiam ser aqui apresentados para exemplificar o olhar masculino. Abordando a subrepresentação das mulheres, tem-se o filme *Masculino-Feminino* (“Masculin Féminin”, Jean-luc Godard, 1966). Não criticando os quesitos técnicos e de construção de narrativa do longa, o fato é que as mulheres apresentadas são simplesmente colocadas como objetos ou como “burras”¹⁸. Elas são sempre julgadas a partir do olhar dos homens, principalmente do protagonista Paul e seu amigo Robert. Em diversos momentos do filme, as mulheres são questionadas com perguntas em que lançam respostas evasivas e tem seus corpos sempre expostos ao olhar e, mais do que isso, a aproximações. A protagonista Madeleine está sempre ocupada cuidando da própria aparência e, no único momento que expõe uma fala mais concreta, é uma poesia que pouco conversa com a cena em si.

A cena abaixo (Figura 3) dura longos dois minutos e trinta e seis segundos. É uma conversa entre Madeleine e Paul, sendo que, no primeiro momento, a câmera repousa sobre ela enquanto ela começa a passar um batom. Corta para o rapaz e fica nele durante a maior parte da cena, durante o tempo em que eles decidem sobre saírem ou não. Por mais que Madeleine pause para responder às perguntas de Paul, quando a câmera volta para ela, ela ainda está passando o batom, dando a entender que passou todo esse tempo somente nessa atividade. Antes disso, ela já gasta outros muitos minutos penteando o cabelo que já está em perfeito estado e retocando a maquiagem que está do mesmo jeito do começo ao fim da cena. É uma personagem construída com pouca ou nenhuma informação sobre si, sempre a serviço do olhar de Paul ou do espectador.

¹⁸ Vale destacar que todos os exemplos apresentados nesta monografia respeitam o recorte já apontado na introdução. Porém, este filme sai dessa demarcação temporal, sendo escolhido e mantido somente por ser um exemplo esclarecedor para o que será discutido como problemático neste parágrafo. Além disso, por mais que o filme de Godard aqui seja apresentado como um exemplo de como não representar mulheres, seus trabalhos ainda foram importantes inspirações para filmes dirigidos por elas (VEIGA, 2019, p. 264).

Figura 3: Frame de *Masculino-feminino* (Jean-Luc Godard, 1966).



Fonte: *Masculino-feminino* (Jean-Luc Godard, 1966).

Esquadrão Suicida (“Suicide Squad”, David Ayer, 2016) também apresenta uma outra cena (Figura 4) que evidencia os três olhares já apontados por Laura Mulvey. No filme, a personagem Arlequina é constantemente sexualizada e cai no estereótipo de “ex-namorada psicótica”. A cena comentada acontece quando ela e os demais personagens da trama estão deixando a prisão. Arlequina troca de roupa no meio das pessoas, a maioria (senão todos) homens. Enquanto isso, a câmera passeia por seu corpo dos pés à cabeça, expondo-a ainda ao olhar do espectador. Resumindo: há o olhar da câmera que escolhe o ângulo para filmar seu corpo, o olhar privilegiado do público-alvo masculino que assiste a cena e o olhar entre os próprios personagens que acompanham enquanto ela se troca. Todos combinados tornam Arlequina um objeto, algo a ser admirado.

Figura 4: Frame de *Esquadrão Suicida* (David Ayer, 2016).



Fonte: *Esquadrão Suicida* (David Ayer, 2016).

E ainda é possível ir além: o olhar masculino não se restringe somente a como se controla a câmera, afetando outras áreas da produção de um filme. Nesta monografia, já foi citado que o modo como as histórias das personagens são contadas no roteiro determina ou não sua realidade, o modo como elas gostariam de ser retratadas, o que, no caso do *male gaze*, certamente está longe do real observado. Além disso, ainda na fotografia, a escolha de luzes também pode ser um revelador deste olhar dominante. No cinema clássico, luzes difusas eram usadas para mulheres, a fim de suavizar suas linhas de expressão e, assim, destacar sua beleza e juventude, já que as mulheres não eram vistas como heroínas, e sim como “frágeis, débeis, dependentes, emotivas e puras por natureza” (TEDESCO, 2014, p. 127). Elas estavam ali somente para completar o papel do “real herói” - o protagonista.

Nas noturnas, muitos fotógrafos se permitem atacar duro. Mas acabam deixando essa dureza para os homens. Para as atrizes sempre reservarão suas luzes mais delicadas. Nos filmes noir, chegava-se ao limite dessa técnica. Atacavam-se os atores com uma luz dura, de sombras marcadas, mas quando iluminavam as damas, usavam filtros difusores e sombras delicadas. Assim, aliás, exigiam os produtores dos grandes estúdios como Louis B. Mayer, o Mayer da Metro-Goldwin-Maier, criador do sistema de estrelas da Metro. Mayer, ao contratar um fotógrafo alemão de filmes expressionistas, disse-lhe: “Sei que o senhor faz umas sombras maravilhosas. Continue assim, coloque suas sombras onde bem quiser, menos nos rosto das minhas atrizes” (MOURA *apud* TEDESCO, 2014, p. 122).

Assim sendo, o olhar masculino se revela como algo muito além de um simples olhar: ele é reflexo de uma estrutura, de um predomínio social que não se restringe somente ao cinema. Sua presença aqui é somente a continuidade daquilo que se vive diariamente:

subordinação da figura feminina, objetificação dos corpos das mulheres, sua precária representação e falta de reconhecimento de seu trabalho. Os olhos dessas mulheres então vão em busca de seu próprio modo de ver, a partir de filmes dirigidos por elas e estudos feministas que trazem uma nova possibilidade de olhar.

3. O PODER DO OLHAR FEMININO

As teorias do cinema hoje se revelam muito mais complexas do que em seu início. Ao longo de sua evolução, elas se deslocaram “de uma visão estruturalista do público como massa passiva e indiferenciada a uma visão dos indivíduos como sendo complexos e ativos” (MOREIRA e GOMES, 2019, p. 321). O reflexo dessa complexificação de estudos é visto no convite a revisão de teorias já formuladas e no questionamento sobre estudos ainda escassos sobre grupos específicos que criam e consomem cinema.

Investigações sobre as espectadoras femininas, como elas reagem a suas representações e como elas mesmas produziam filmes ganharam força principalmente com movimentos feministas no fim do século passado. Descobriu-se que filmes feitos por mulheres de fato existiam ao longo da história do cinema, por mais que muito tenha sido apagado ou intencionalmente escondido durante décadas. Para além, foi necessário saber como elas construíam as particularidades das próprias histórias, valendo questionar se isso é algo próprio do gênero ou se existem outras nuances que merecem ser levadas em conta.

Antes de chegar ao entendimento do olhar feminino no cinema, é interessante saber como aquelas que o constroem “se formam”. No capítulo anterior, o visado foi assimilar como imagens eram construídas para finalmente entender como elas eram dominadas e por quem. Dando prosseguimento à pesquisa, agora sob a luz do outro gênero, faz-se necessário descobrir algumas especificidades sobre o “ser mulher” e, enfim, como as mulheres construíam filmes e as possibilidades do olhar feminino. Depois da discussão sobre gênero, o capítulo se encerra com uma pequena reflexão e convite que vai além do já proposto estudo sobre a diferença de olhares masculino e feminino, apresentando novas perspectivas sobre a construção do olhar cinematográfico.

3.1. Um pouco sobre gênero, representação e ser mulher

O conceito de gênero foi amplamente estudado por teóricas feministas, servindo como um ponto de partida para tentar entender a diferença entre homens e mulheres e a própria posição da mulher na sociedade. O gênero era visto como algo natural e biológico, até mesmo pelas primeiras mulheres que se propuseram a estudar sobre o que mais tarde viria a ser o feminismo. Como aponta Wittig (2019, p. 89), pensava-se não que homens eram

mais evoluídos, mas que havia sim a separação nata entre os sexos e que a sociedade somente refletiu isso.

O que se tem definido hoje é que o gênero parte de uma construção social. Judith Butler (2003, p. 20) coloca que “se tornou ‘impossível’ separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”, sendo inviável naturalizá-lo ou fixá-lo como o sexo. “Nesse caso, não a biologia, mas a cultura torna-se o destino”¹⁹, pois a necessidade de “tornar-se algo” (como tornar-se homem ou mulher) seria compulsória. Teresa de Lauretis em seu artigo “A tecnologia do gênero”, apresentado no livro *Pensamentos feministas: conceitos fundamentais* (2019, p. 126), defende que o gênero é formado a partir de diferentes “tecnologias sociais, como o cinema”. Além disso, discursos, institucionalizações e diferentes teorias do conhecimento também seriam fundamentais na construção deste, principalmente numa visão de representação (o que eu vejo sobre homens e mulheres) e auto-representação (o que eu sou enquanto homem ou mulher). Outros agentes que influenciam a construção desse complexo sistema são os fatores políticos e econômicos de cada sociedade. Como já discutido no capítulo anterior, o mundo cresceu sob um olhar patriarcal e machista, e foi a partir daí que o conceito de mulher também foi edificado.

A mulher “sem identidade”, sem um entendimento mais específico sobre o que a determinava mulher ou não, não era algo restrito às suas reflexões subjetivas, mas era o modo como elas eram vistas e representadas na sociedade. Monique Wittig trata em “Não se nasce mulher” de 1980, veiculado aqui também no livro de Heloisa Buarque de Hollanda (2019, p. 87), que o conceito de mulher, a ideia criada sobre essa identidade parte do próprio opressor: cria-se um padrão sobre o que é *ser* mulher, portanto, quem se encaixa nesse padrão *é* mulher. “Mas antes de serem *vistos* [e vistas] assim, eles [e elas] primeiro tiveram que ser *feitos* [e feitas] assim”²⁰. Ou seja, a representação que se vê nas telas se conecta com o modo como as mulheres são tratadas e vistas no mundo real. É aqui que o agir como mulheres submissas é normalizado, levado para dentro das próprias casas e reproduzido no cinema. Laura Mulvey (1989, p. xiii. Tradução própria) lembra que “a luta das mulheres para obter direitos sobre seus corpos não poderia ser dissociada de questões de imagem e representação”, evidenciando como essa representação deturpada é um problema. Pior que isso, essa polêmica não engloba somente o universo feminino, mas outras minorias, como negros, homossexuais, transexuais, etc.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*

Essa é a mulher apresentada como objeto ou inferior ao homem. Por já se saber que elas são seres mais complexos que isso, o que se tem é que a sua figura real era sempre confundida com sua equivocada representação ou com os símbolos a elas atribuídos. Susana Bornéo Funck abordou em seu artigo “O que é uma mulher?” (2011, p. 72) a importante discussão sobre a construção de personagens na literatura, debate este que facilmente poderia ser estendido ao cinema.

A segunda mulher está nos textos. E é a política de sua representação que nos interessa na medida em que, imaginada, ela é da maior importância na construção dos sistemas a partir dos quais nos subjetivamos. Se somos as histórias que nos contam – tanto no sentido de que elas nos representam quanto no de que são contadas para nós – então as narrativas podem se tornar uma fonte de identificação. Essa “outra mulher” que habita os textos é um repertório de possibilidades e perigos para o projeto feminista. (FUNCK, 2011, p. 72)

Conclui-se que, por não se encaixar nas representações de sua figura e nem com o que era colocado como próprio de seu gênero, durante muito tempo, as mulheres careceram de uma identidade ou simplesmente aceitaram aquela que lhes foi imposta. Além disso, tudo relacionado a elas sempre partia de um estudo prévio feito sobre os homens. O próprio *female gaze* surge como uma resposta direta ao *male gaze*. Lauretis (2019, p. 141) bem coloca que “a sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida tanto em oposição quanto em relação à masculina”, sendo somente graças ao feminismo contemporâneo que são apresentados conceitos de uma sexualidade não relacionada aos homens.

Argumentar sobre a necessidade de estudar a realidade das mulheres sem necessariamente relacioná-las aos homens não é negar a existência da diferença entre os gêneros ou que os estudos feitos até aqui são sempre tendenciosos ao partir de pesquisas sobre o masculino. O ponto principal é entender que existem subjetividades sobre cada grupo que somente dizem respeito a ele e que, por mais que eles convivam no mesmo meio social, suas construções particulares justificam a existência de pesquisas afinadas e voltadas para cada realidade.

[As feministas] defendem uma política de diferença, argumentando que, embora as mulheres sejam iguais ('iguais') aos homens em termos de suas capacidades intelectuais, é politicamente necessário afirmar a diferença para combater uma cultura patriarcal que desvaloriza e menospreza as mulheres 'como mulheres' ou tenta reduzi-las a uma lógica simbólica masculina (MOI, 1991, p. 13). A diferença é importante para o movimento feminista, porque ficou claro que políticas e leis de igualdade por si só não libertam as mulheres da opressão patriarcal. (CHAUDHURI, 2006, p. 6. Tradução própria)

Por mais que o estudo de gênero apresente esse ponto controverso, dedicar-se a pesquisas sobre essa área torna-se fundamental quando se percebe que negar essas investigações é validar a opressão e permanecer dentro de um contexto que, embora não intencionalmente, ainda favorece o sujeito masculino (LAURETIS, 2019, p. 141). Mais do que isso, se as transformações observadas na sociedade, os caminhos tomados e as escolhas feitas para a construção do todo não são naturais e sim produtos sociais, estudar o gênero e como ele se comporta em campos de desigualdades e relações de domínio ajudaria a caminhar para cenários mais harmoniosos e de equidade, principalmente nessa relação entre homens e mulheres.

Outrossim, há a discussão sobre se vale ou não definir o que é “ser mulher”. Toril Moi em seu livro *What is a woman? And other essays* (1999, p. 7. Tradução própria), se baseando no fundamental livro feminista *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir, afirma que gastar energia estudando a base biológica do ser ou não mulher é cair em “generalizações sobre gênero tão opressivas quanto as generalizações sobre sexo”. Longe de querer julgar todo o estudo feito sobre gênero como inútil, o que a autora quer dizer é que essa determinação sobre o que é ou não pertencente a cada gênero ou o que é ou não pertencente a cada sexo não deveria ser encarado como o maior obstáculo para se definir o que é ser mulher. Não que não haja algo produzido pela natureza que se refira ao que é ser mulher mas, seja lá o que exista, não justifica esse arranjo social que foi criado sobre a figura feminina. Ora, se o feminismo surge como um movimento de libertação das mulheres, faz sentido querer libertá-las dessa primeira base que as prenderia em um posição engessada na humanidade geral e na sua própria feminilidade.

Em suma, levando em conta o já apontado sobre gênero, sobre representação e sobre identidades particulares, a busca pela definição do que é ser mulher não se mostra finita. Esse é um debate muito mais complexo do que aparenta, que pode caminhar sim por diferenças naturais e biológicas, mas ainda alcança diversidades regionais, culturais, sexuais, de renda, etc. Uma mulher branca que vive nos Estados Unidos é completamente diferente de uma mulher negra que vive no Brasil, que é diferente de uma mulher asiática do Japão ou outra mulher branca, mas agora da França. Cair em generalizações sobre sua definição é mais uma vez prendê-las a moldes que às vezes não representam suas vivências.

A resposta para a pergunta sobre o que é uma mulher não é só uma resposta. Além disso, dizer isso é negar especificamente que a resposta seja que a mulher não é uma. Pode ser que, em algumas situações, faça sentido entender uma determinada mulher ou um determinado grupo de mulheres como, digamos, plural e descentrado. No

entanto, generalizar esta ou qualquer outra visão é fabricar ainda outro conceito reificado de feminilidade. (MOI, 1999, p. 9. Tradução própria)

Entretanto, é justamente nesse ponto que o conceito de “ser mulher” encontra uma valiosa qualidade: por não caber em uma única conclusão, vale abraçar e receber aquelas que se identificam enquanto mulheres. Uma experiência particular, por mais que não represente o todo, ainda representa algo. É um ponto muito pequeno em uma vastidão de possibilidades, mas tem aqui seu valor respeitado.

Quando Beauvoir diz 'eu sou uma mulher', ela não está dizendo que é uma criatura que, em todos os aspectos, está de acordo com as normas de gênero dominantes em sua sociedade. Ela está fazendo o verbo significar a existência, e a existência é sempre um devir, um processo que só termina na morte. Dizer que a existência precede a essência não é dizer que ela a substitui ou a apaga. 'Eu sou uma mulher' também significa 'Existem mulheres no mundo, e eu sou uma delas'. Dado que a existência precede a essência, no entanto, o fato de eu ser uma mulher não diz que tipo de mulher eu sou. Qualquer tipo de estereótipo é incompatível com a compreensão de Beauvoir do que é uma mulher. A oposição entre identidade e diferença não é central para o feminismo de Beauvoir; os conceitos de liberdade, alienação e opressão são. O valor fundamental de Beauvoir não é a identidade, mas a liberdade, e para Beauvoir a liberdade é um valor universal: se é bom para mulheres e feministas, é porque é bom para todos. (MOI, 1999, p. 118. Tradução própria)

Assim, as discussões sobre “ser mulher” ou estar ou não dentro do gênero feminino não se propõem a serem conclusivas, visto que seria mais uma forma de violência. Porém, abandonar tais estudos seria abandonar a tentativa de dar visão e identidade a este grupo. Nos estudos do cinema, depois de Laura Mulvey definir o olhar dos homens, surge o interesse em estudar o olhar das mulheres, sempre lembrando de não engessá-las e sim lhes oferecer algo para se identificar.

3.2. O trabalho e o olhar feminino no cinema: como elas contam histórias

O cinema surgiu em 1895, com a exibição do curta “*A saída dos operários da fábrica Lumière*” (“Sortie de l'usine Lumière à Lyon”, Auguste e Louis Lumière, 1895). A fotografia revelou uma nova possibilidade ao reunir uma sequência de imagens e criar movimento. Mais de 120 anos depois dessa primeira exibição e mais de 40 anos depois da apresentação do conceito de *male gaze* já explicitado nesta monografia, ainda existem poucos trabalhos que abordam o conceito do olhar feminino.

Por mais surpreendente que possa parecer, no início do cinema, as mulheres dominavam as produções. As artes eram consideradas como “mais delicadas” e os homens estavam ocupados com conquistas e guerras. Assim, cabia a elas produzir filmes e atuar em

todas as áreas para a concepção destes. São as chamadas “mulheres do cinema silencioso”, que ocupavam atividades como “roteiristas, produtoras, operadoras de câmera, donas de estúdio, montadoras, argumentistas, distribuidoras, projetoristas, exibidoras, designers de arte, de vestuário, de letreiros, laboratoristas, coloristas e animadoras” (COSTA, 2019, p. 19).

Alice Guy-Blaché foi a primeira mulher a dirigir um filme em 1896, em Paris. Na época, pediu permissão ao seu chefe para participar da filmagem e ele a liberou com a condição de que isso não atrapalhasse suas funções enquanto secretária. Em suas memórias, porém, ela afirma: “Se o futuro desenvolvimento do cinema tivesse sido previsto naquele tempo, eu jamais teria obtido o consentimento” (GUY-BLACHÉ *apud* COSTA, 2019, p. 20). Blaché gravou mais de mil filmes enquanto estava na ativa e, ainda assim, existem livros que dizem tratar da “história do cinema” que nem mesmo citam seu nome.

O maior problema sobre a falta de conhecimento de filmes dirigidos por mulheres no cinema não é consequência de elas não trabalharem em filmagens, e sim que não tinham seus materiais distribuídos (COSTA, 2019, p. 32). Elas sempre estiveram lá, muitas começando como atrizes e gradativamente migrando para detrás das câmeras²¹, ocupando as diversas funções já apontadas aqui. Não obstante, era muito mais interessante para as produtoras fazerem mais cópias de filmes dirigidos por homens, que teriam um retorno garantido, ao contrário dos filmes dirigidos por mulheres que muitas vezes tratavam de temas mais sociais que questionavam os padrões e que expunham a realidade (às vezes controversa) vivida por elas. Os filmes femininos só alcançavam os cinemas quando estas já tinham algum reconhecimento no mercado, quando elas se ajudavam entre si²² ou quando atrelavam seus nomes a nomes masculinos. Mais do que isso, a maior parte das diretoras estudadas é norte-americana²³, valendo a pena se perguntar sobre o trabalho de tantas outras espalhadas pelo mundo e que foram igualmente deixadas de lado.

Com relação a como contavam histórias, pelas limitações impostas pelo mercado cinematográfico, as mulheres costumavam se aventurar em filmes menos populares e mais experimentais, mas isso não as impedia de fazer documentários, filmes de ficção, etc. Em trabalhos esquecidos pelo tempo e que hoje são reunidos a partir de muita pesquisa, elas revelavam seu olhar em histórias diferentes das contadas por aqueles que ocupavam os grandes espaços.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

²² *Ibid.*, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 21.

Não havia apenas uma maneira de ser diretora, seja no cinema *mainstream*, seja nas formas filmicas menos convencionais. Elas podiam dirigir filmes de maneira individual, mas frequentemente participavam de experiências colaborativas. Algumas diretoras enfatizavam fortemente perspectivas femininas, mas muitas outras não. O conceito de “diretora” é, portanto, muito pouco monolítico. Elas viveram um período de grandes transformações e fizeram de tudo. (COSTA, 2019, p. 21)

Ademais, se não havia uma única maneira de ser diretora, não deveria haver uma única maneira de retratar mulheres. Conversando diretamente com o uso da luz na fotografia já exposto neste trabalho, em que a preferência era deixar luzes difusas para elas e luzes para marcar os rostos dos “heróis” masculinos, o trabalho delas traria novas possibilidades sobre como a câmera deveria apresentá-las. O papel das diretoras de fotografia, por mais que seu número seja ainda muito escasso no cinema²⁴, traz essa nova perspectiva ao evidenciar que existem muitos outros jeitos de se usar a luz além do que o determinado como “adequado ou não pelo gênero”.

Ademais, uma das grandes contribuições dos estudos feministas foi demonstrar que o sentido e a importância atribuídos às diferenças anatômicas que existem entre homens e mulheres são culturais e têm variado ao longo da história. Não existe, portanto, um entendimento único, universal e atemporal do feminino – e, na verdade, não existe nem a obrigatoriedade de um feminino – para nortear a construção visual de gênero que se exige nos manuais de cinematografia. (TEDESCO, 2014, p. 20)

O papel das mulheres, então, foi fundamental para alavancar o cinema e, na década de 1920, quando este se tornou indústria, a participação feminina atrás das câmeras caiu muito e seus trabalhos foram silenciados. As diretoras da época “foram ficando com os ‘filmes para mulher’, até que a norma se tornou o diretor ser homem, enquanto as mulheres ainda eram admitidas em atividades como argumento, roteiro, montagem e vestuário, consideradas ‘mais femininas’” (SACCCONE *apud* COSTA, 2019, p. 22). Durante alguns anos, elas sumiram do cenário cinematográfico ou foram colocadas em um espaço e ofícios menos valorizados, enquanto o cinema crescia e reconhecia somente aqueles que agora o dominavam.

A volta das mulheres ao trabalho mais direto nas telas se dá com os movimentos feministas das décadas de 60 e 70, quando elas tiveram mais reconhecimento e espaço no mercado de trabalho como um todo. Feministas agora se ocupavam em libertar as mulheres em todas as esferas sociais e, no cinema, voltam suas pesquisas e produções. Até 1990, muitas cineastas foram “redescobertas”, o que alimentou materiais para estudiosas feministas do cinema e sobre as subjetividades dos filmes femininos. Arquivos reunidos em revistas como

²⁴ Tanto que, durante muito tempo, só se usava o termo *cameraman* tanto para homens quanto para mulheres (TEDESCO, 2016, p. 6).

“*Women and Film*” (VEIGA, 2019, p. 270), a conferência bianual “*Woman and the silent screen*” de 1999 e a “busca e catalogação de dados sobre trabalhadoras no cinema silencioso no mundo todo que, em 2013, se transformou no site ‘*Women Film Pioneers Project*’” (COSTA, 2019, p. 32) mostram importantes resultados de toda essa investigação e revelam trabalhos perdidos.

Os filmes feitos por cineastas desta época entram no chamado “contracinema”, por se tratar de um momento muito político e com a necessidade de um olhar mais forte. Teria que ser radical, desafiando a imagem criada sobre mulheres até então, afinal, por mais que elas não estivessem trabalhando, existia uma suposta imagem sobre o que seria “ser mulher” criada pelos homens (VEIGA, 2019, p. 262).

Para essa autora [Claire Johnston em “*Cinema de mulheres como um contracinema*”, de 1973], não bastava que se produzissem filmes protagonizados por mulheres denunciando sua situação, nem que se analisassem as “imagens de mulheres”, como faziam as críticas estadunidenses; as mulheres deveriam romper com o efeito de realidade e colocar em cena câmeras, microfones, tudo o que ajudasse a mostrar ao público espectador que aquilo que estava na tela, distante de ser a realidade, era uma construção. (VEIGA, 2019, p. 263)

Essa onda a partir dos anos 1960 foi fundamental para o cenário que temos hoje: um maior reconhecimento e debate sobre a situação das mulheres no audiovisual. Entre 2020 e 2021, várias revistas e jornais comemoraram o aumento de mulheres na direção de filmes e seu reconhecimento em condecorações²⁵. Porém, agora em 2023, premiações deixaram de lado o trabalho de diretoras²⁶ e alguns números da nova década ainda afirmam seu subjugamento. Não é objetivo desta monografia se aprofundar em uma pesquisa de dados, afinal, isso renderia material para outro projeto, mas para se ter uma ideia da persistente discriminação sofrida por elas no ambiente de trabalho cinematográfico, vale citar o estudo liderado por Martha Lauzen, diretora executiva do Centro de Estudos de Mulher na Televisão e no Cinema da Universidade Estadual de San Diego. Em relatório publicado no início do ano, rastreando o emprego de mulheres em filmes nos últimos 25 anos, o projeto “fornece o registro mais antigo e abrangente da representação feminina nos bastidores” (LAUZEN, 2023, p. 1. Tradução própria). Em 2022, as mulheres eram 24% das diretoras, escritoras, produtoras, produtoras executivas, editoras e diretoras de fotografia trabalhando nos 250 filmes de maior bilheteria. Nesse mesmo ano, 80% desses filmes não tinham uma diretora e 93% não tinham

²⁵ O jornal *Correio Brasiliense* e revistas como *Casa Vogue* e *Elle* lançaram matérias na época sobre o mesmo assunto.

²⁶ O Oscar 2023, considerada a maior premiação do cinema, desprezou o trabalho de muitas diretoras e autoras. Esta premiação ainda levou 82 anos para premiar a primeira mulher, sendo Kathryn Bigelow por *Guerra ao Terror* (2008), e mais 11 para a segunda, Chloé Zhao por *Nomadland* (2020).

uma diretora de fotografia. O estudo também aponta que filmes que já contavam com outras mulheres em papéis relevantes empregavam substancialmente mais mulheres em outros cargos e que, desde 1998, houve um aumento de apenas 7% das cinegrafistas mulheres trabalhando. É fácil concluir que, de fato, passou a se falar mais sobre elas, mas ainda se fala muito pouco. Seu reconhecimento ainda é irrisório comparado ao seu trabalho e os conceitos agregados às suas produções ainda tem pouco estudo para serem melhor definidos.

É o caso do próprio olhar feminino, objeto de estudo desta monografia. Por mais que tenha recebido conceituações recentemente, ele surge quando Mulvey propôs a “libertação do olhar lançado sobre as mulheres do cinema, indo na contramão da prática hollywoodiana clássica” (VEIGA, 2019, p. 265) e, após criticada por considerar apenas olhares masculinos, levantou “a possibilidade de um ‘olhar feminino’ não colonizado”²⁷. Porém, por mais que já seja reconhecida sua existência e particularidades, ainda não há uma definição acurada sobre o que ele seria. O mais próximo que se tem de um conceito do *female gaze* é o proposto por Jill Soloway em sua palestra para o festival internacional de Toronto em 2016. Por esse déficit, adotaremos essa definição para as discussões seguintes, mas ainda vale ressaltar que, na época, Soloway não desejava atribuir um rigor científico a sua fala, sendo uma cineasta propondo possibilidades de um olhar feminino, e não necessariamente categorizando-o.

Jill Soloway é roteirista, diretora e apresentadora de televisão norte-americana. O seu olhar feminino é um olhar político e empático, que não está ali para ir diretamente contra o *male gaze* e que não deseja colocar mulheres nos papéis geralmente ocupados por homens. Ela destaca muito mais o seu papel enquanto um olhar que busca chamar a atenção para o quão terrível foi ter sido mal representada e subordinada durante anos, uma realidade que não é somente das mulheres, mas de muitas minorias. Por esse caráter mais universal, o *female gaze* atenderia não somente ao feminino, mas a todos os grupos sociais que estivessem interessados em causas além da opressão e dominação (TIFF ORIGINALS, 2016. Tradução própria).

O olhar feminino não é um truque de câmera. É um gerador de privilégios, é contar histórias para colocar você do lado de alguém. É um esforço consciente para criar empatia como uma ferramenta política. (TIFF ORIGINALS, 2016. Tradução própria)

Indo além, Soloway divide o *female gaze* em três partes, seguindo a divisão e conceituação de Laura Mulvey para definir sua própria tríade. Primeiro (“Eu me sinto vista”²⁸), tem-se o olhar de quem reconhece que é visto, em que uma câmera subjetiva

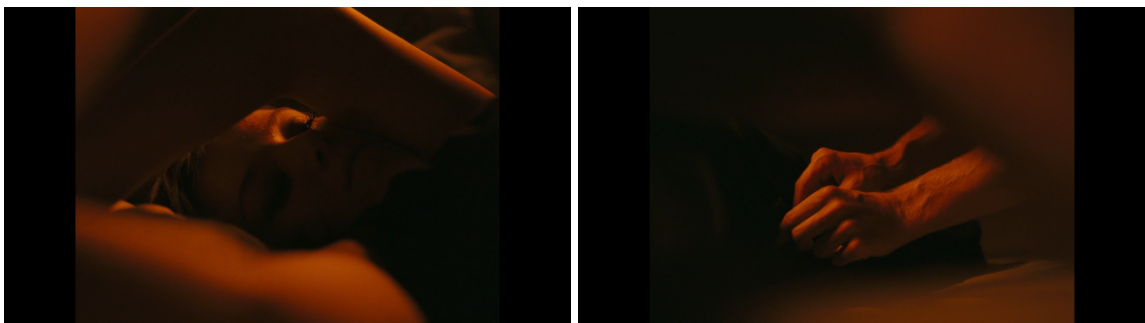
²⁷ *Ibid.*, p. 265.

²⁸ *Ibid.*

“entraria” no personagem e haveria uma valorização de ações e emoções ao invés do corpo. É o olhar onde quem controla o aparelho usa do próprio corpo para participar das filmagens e daquilo que aparece na tela. De certa forma, ela recupera o corpo antes objetificado para agora usá-lo como uma ferramenta no set com a intenção de comunicar a sensação de ser vista. Soloway coloca que ela mesma usa esse olhar na construção de seus trabalhos, como nas séries *Transparent* (2014) e *I Love Dick* (2016). Essa primeira ainda conta um diretor de fotografia, Jim Frona, muito elogiado pela diretora como alguém que reproduz esse olhar, evidenciando mais uma vez que as construções de olhares não são próprias do gênero.

Segundo (“É assim que se sente ser visto”²⁹), o *female gaze* usaria a câmera para fazer o público se sentir como objeto do olhar. Nesses filmes, acompanhamos o crescimento da protagonista interiorizando esse seu poder crescente, não somente como uma sensação sobre, mas tomando consciência dessa sua capacidade. Soloway exemplifica esse olhar com o filme *Aquário* (“Fish Tank”, Andrea Arnold, 2009), onde a protagonista Mia cumpre uma espécie de jornada da heroína com sua notável evolução pessoal ao final do longa. Mais do que isso, ele conta com uma cena (Figuras 5 e 6) própria do olhar de quem tem o privilégio de ver e observar o outro que talvez nem deseje ser visto. Quando o namorado de sua mãe a coloca para dormir, Mia o observa por entre os braços e a câmera é estrategicamente posicionada ali. Os planos se revezam entre ela e o que ela vê, até mesmo tendo os braços atrapalhando a visão do espectador. O corpo antes objeto do olhar agora também ganha o poder de olhar o outro, principalmente o outro masculino.

Figuras 5 e 6: Frames de *Aquário* (Andrea Arnold, 2009).



Fonte: *Aquário* (Andrea Arnold, 2009).

Por fim (“Eu vejo você me vendo”³⁰), a diretora (ou diretor) usaria a câmera para retornar o olhar, abrindo mão de sua posição de objeto e se tornando finalmente sujeito. Ele é

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

visto como “uma forma sociopolítica exigente de fazer arte”, indo muito além do olhar cinematográfico e sendo uma ordem para a mudança de olhares sociais. Ela não exemplifica este olhar justamente por ainda ser algo em construção e que vai muito além dos “olhares de gêneros” ou do próprio cinema. É, trazendo o exemplo citado em tom cômico na palestra, a ideia de querer trocar toda uma programação de televisão patriarcal para algo que também atenda ao desejo das mulheres, como ver “discussões feministas” em televisão aberta. É o olhar que facilmente poderia englobar os outros dois em si, por ter nele todas as condições básicas de existência do olhar feminino.

Por ser uma definição que carece de rigor científico e até mesmo um estudo mais aprofundado, torna-se difícil apresentar mais exemplos ou tecer maiores discussões a partir do que foi proposto por Soloway. A ideia fica ainda mais confusa quando não se define se trata somente do olhar da câmera ou dos próprios personagens, ou quando surge um olhar que vai além dos olhares de Mulvey, por exemplo. Porém, já é um considerável ponto de partida para entender melhor o *female gaze* e suas possibilidades. Já é possível, inclusive, trazer novas perspectivas para o olhar feminino a partir de trabalhos recentes que se chocam com o defendido por Soloway. O filme *Bela vingança* (“Promising Young Woman”, 2020), dirigido por Emerald Fennel, explora em algumas cenas o uso de técnicas de filmagem próprias do *male gaze* e as adapta para o olhar da diretora, abalando o proposto de que o olhar feminino não seria usado para ir diretamente contra o masculino. Seguindo um exemplo que conversa muito bem com o já discutido caso da Arlequina, no começo do longa há uma cena (Figura 7) em que a câmera faz o mesmo movimento ascendente sobre o corpo da protagonista, mas com a novidade: primeiramente, ela está desarrumada, definitivamente não vestida para ser desejada; segundo, manchas de molho de tomate em sua perna e uma outra que escorre pelo seu punho enquanto ela come um cachorro-quente dão a entender em um primeiro momento que se trata do sangue do homem com quem ela estava. Um movimento da câmera geralmente usado para expor um corpo feminino ao olhar agora subverte a expectativa do espectador ao não sexualizar esse corpo, trazendo-lhe uma surpresa diante de uma personagem que não é passiva.

Figura 7: Frame de *Bela Vingança* (Emerald Fennel, 2020).



Fonte: *Bela Vingança* (Emerald Fennel, 2020).

Além disso, por mais que os conceitos de Soloway foquem mais no trabalho da câmera, há outras possibilidades de estudar a construção de filmes feitos por mulheres, como o *female voice*³¹ e o próprio contracinema construído por feministas ao longo das décadas. São todos cinemas referentes a elas, seja analisando seus olhares, sua voz ou sua história. O fundamental, já que muito ainda é impreciso ou pouco conhecido, é continuar com tais trabalhos, afirmando a existência de suas obras e contribuindo para resultados mais positivos e debates críticos.

3.3. Para ir além

Uma questão do olhar, que não se refere ao olhar, pois que o olho recebe o que é visto e ao ser digerido torna-se conhecimento, uma identidade, uma bagagem discursiva como invólucro para pensar e falar do que vemos. (BRASILIANSE, 2017, p. 5)

Apresentados dois capítulos dedicados ao estudo do olhar diferenciado entre masculino e feminino, dedico esta seção para lembrar que a construção de olhares de quem produz ou assiste imagens no cinema vai muito além de uma simples questão entre gêneros. Já tendo abordado um pouco sobre isso no capítulo anterior, o ponto de vista de quem cria um

³¹ Estudado, por exemplo, no terceiro capítulo do livro Shohini Chaudhuri (2006), já vinculado a esta monografia, apresentando a tentativa de estudar a liberdade da voz feminina em contraste com o aprisionamento do seu corpo.

filme é influenciado ainda por todos os valores daquela pessoa, sua cultura e vivências enquanto indivíduo influenciado pelo meio onde vive.

bell hooks³² lembra por exemplo em seu artigo “O olhar opositivo: a espectadora negra” de 1982, traduzido para o site *Fora de quadro* (2017, n. p), que todo o estudo de contracinema apresentado pelas primeiras teóricas feministas inevitavelmente falavam de um olhar branco. Mais do que isso, a mulher desejada pelo *male gaze* também era branca, cabendo às espectadoras negras desenvolverem uma relação com o olhar construindo sua “presença como ausência”³³. As espectadoras negras que frequentavam salas de cinema, portanto, precisam subverter o próprio olhar para aceitar a experiência. É um olhar imerso na crítica, negociado, ambíguo e completo, conhecido como “olhar opositivo”³⁴.

Ao verem filmes com um olhar opositivo, as mulheres negras tiveram condições de avaliar criticamente as construções cinematográficas da mulher branca como objeto do olhar falocêntrico e escolher não se identificar nem com a vítima, ou com o algoz. As espectadoras negras, que se negavam a se identificar com a mulher branca, que não aceitavam o olhar falocêntrico do desejo e da posse, criaram um espaço crítico em que a oposição binária proposta por Laura Mulvey da “mulher como imagem, o homem como portador do olhar” era continuamente desconstruído.³⁵

hooks também defende que encaixar todo um olhar feminino em um único tipo de olhar é algo opressor. Porém, argumenta que essa possibilidade de estudar o olhar a partir da espectadora branca também é uma forma de oferecer novos pontos de reconhecimento à espectadora negra, novos tipos de sujeitos que permitiriam que elas definissem quem são. Citando Stuart Hall, ela diz ser “uma prática crítica que reconhece que a identidade é constituída ‘não fora, mas dentro da representação’”³⁶.

Essa análise do olhar feminino não se restringe somente às diferenças de raça, estendendo-se ainda para a diferença de classes e a da própria sexualidade. Toril Moi no artigo já discutido nesta monografia fala sobre desafiar o seu respectivo texto para ver se sua proposta se estende para transexuais (MOI, 1999, p. 115). Jill Soloway, que tomou a “definição” do termo *female gaze* para si, diz se reconhecer nele enquanto uma mulher “gay” e que ele é “outros gazes”, emanando “não do centro de um triângulo [como o proposto pelo olhar masculino], mas de um círculo” (TIFF ORIGINALS, 2016). O próprio *male gaze*, pautado em um olhar *hétero, cis e branco*, mereceria então uma revisão para as novas possibilidades que olhares masculinos estão recebendo ao se ter o reconhecimento de

³² Nome reivindicado pela mesma em minúsculo, a fim de focar mais no cerne das suas obras, e não nela.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

trabalhos de outros “tipos de homens” no mundo cinematográfico. É levar em consideração a complexidade do mundo, valendo ainda se aprofundar nos estudos sobre interseccionalidade, que “investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana” (COLLINS e BILGE, 2021, p. 16).

Novos questionamentos sobre a construção de obras cinematográficas surgem todos os dias, aproveitando os filmes contemporâneos como “acontecimentos” (VEIGA, 2019, p. 275) e dando visibilidade para outras questões e outros grupos. Indo muito além de imagens e representações de mulheres, os filmes dirigidos por elas “são tomados como ações no sentido da visibilidade e da equidade na ocupação de espaços discursivos e midiáticos, como o cinema, seu fascínio e sua popularidade”³⁷. Em vista disso, vale citar alguns exemplos deste movimento.

A (in)visibilidade lésbica em produções cinematográficas é abordada por Judith Mayne em seu artigo “Lesbian looks: Dorothy Arzner and female authorship” nos anos 2000. A própria Teresa de Lauretis lançou, em 2015, o artigo “Género y teoria queer”, tratando do tema *queer* que também virou pauta nas discussões feministas. No Brasil, temos os livros *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Tedesco em 2017, e *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, organizado por Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva em 2019, como importantes obras para o conhecimento das cineastas brasileiras que fizeram história. *Mulheres de Cinema*, organizado também por Karla Holanda em 2019 e já citado várias vezes nesta monografia, apresenta artigos fundamentais para o entendimento do cinema feminino, viajando entre nações como a China e a Índia, e entre conceitos e tipos de cinema para mulheres. Esses foram somente alguns dos vários livros e artigos que esbarrei durante as pesquisas feitas para esta monografia, certamente havendo muitos outros que também abraçam outros grupos.

Se teóricos do cinema acreditam que “‘quando os estereótipos desaparecerem’ ou quando houver mais mulheres cineastas, ‘o reflexo que vemos na tela será realmente transformado’” (CHAUDHURI, 2006, p. 22. Tradução própria), talvez seja possível ter a mesma crença sobre outros grupos. É mais uma vez perceber que estudos sobre mulheres vão muito além do que somente discutir seu gênero, mas possibilitam visibilidade (e até mesmo a construção de olhares) de outros grupos.

³⁷ *Ibid.*, p. 275.

As feministas fazem da posição das mulheres sua principal preocupação, mas sua análise das relações de poder é frequentemente relevante e abrange outros grupos subordinados, oprimidos e explorados. Isso significa, ao contrário da maioria das percepções, que o feminismo não é apenas sobre as mulheres nem é simplesmente “contra” os homens. (CHAUDHURI, 2006, p. 4. Tradução própria)

Essa última seção foi intencionalmente construída para ser breve e servir muito mais como um convite a outras pesquisas. Se estender sobre como cada grupo constrói seus olhares em uma única monografia seria inalcançável. Porém, fez-se necessário lembrar que existe muito mais além do gênero na influência dessa edificação e que todas essas outras particularidades são igualmente importantes na construção do olhar cinematográfico.

4. POSSIBILIDADES DE OLHARES FEMININOS

Expostos os conceitos, a pesquisa segue para a análise filmica. Os filmes aqui apresentados são todos do cinema contemporâneo dos últimos dez anos, exibindo obras de diferentes locais a fim de buscar uma diversidade geográfica para o trabalho e sempre tendo pelo menos uma diretora e uma protagonista. Buscou-se também analisar filmes que abordassem o poder do olhar em sua narrativa, através de suas personagens ou escolhas para a câmera e criação de imagens. O objetivo da análise será verificar na prática o que foi estudado até aqui, além de, inspirada na proposta de Soloway, igualmente designar algumas possibilidades de olhares femininos no cinema. Para isso, cada filme será apresentado a partir de alguns eixos de observação: os comportamentos da câmera e escolhas de enquadramento e composição, além de modos de filmar e a própria construção das personagens protagonistas. Será uma forma de reforçar que não existe somente um olhar feminino, já que mulheres diversas podem contar histórias de diversas formas e com diversos olhares.

4.1. *Retrato de uma jovem em chamas* (2019) – “Eu olho dentro do que olho”

Retrato de uma jovem em chamas (“Portrait de la jeune fille en feu”, Céline Sciamma, 2019) acompanha a história de Marianne (Noémie Haenel), uma jovem pintora que recebe a tarefa de retratar Héloïse (Adèle Merlant) para seu casamento. Ao observar sua modelo, Marianne se vê cada vez mais próxima a ela, a trama se desenvolvendo a partir do envolvimento entre retratada e pintora e dos seus respectivos crescimentos pessoais.

O eixo onde o filme se encaixa foi proposto pela própria diretora, Céline Sciamma. Ela comparou a construção do filme, em uma entrevista para o *The Guardian* (2021, n. p. Tradução própria), a ter “um conjunto de bonecas russas alinhadas: ela [a própria Sciamma] olhando para Merlant olhando para Haenel”. Ou seja, não há hierarquia do olhar, este sempre apresentando-se horizontal entre câmera e personagens, servindo como um convite para que o espectador também se porte assim.

Retrato de uma jovem em chamas já evidencia em sua primeira cena a linha que o filme pretende seguir. Enquanto jovens pintoras trabalham, a câmera alternando entre seus olhares e aquilo que retratam, ouvimos fora de cena orientações da professora, que posa para as estudantes: “Primeiro, meu contorno. Minha silhueta. Mas não façam rápido demais. Detenham-se para me olhar.” Aqui, já entende-se a importância e o cuidado que todo o filme,

em um trabalho conjunto entre diretora, equipe, personagens e público, vão ter ao apresentar os olhares cinematográficos. O longa sai dessa abertura e parte para um extenso *flashback* dos dias em que Marianne passou em uma ilha francesa com o trabalho de pintar “a jovem em chamas”, dias estes que lhe renderem a história de amor e memórias retratada no filme.

Marianne chega à ilha em um pequeno bote, acompanhada de cinco homens. Ao longo da obra esses sempre serão coadjuvantes ou figurantes: certamente há homens na ilha, mas não era interesse da diretora destacar sua presença. Nesta mesma cena, quando o quadro cai na água, é Marianne quem pula do bote para resgatá-lo, já tomando sua posição enquanto sujeito na trama ainda no começo do filme. Na mesma entrevista já citada, Sciamma destacou:

“Em todos os meus filmes, é sempre a mesma coisa”, diz ela. “É sempre sobre alguns dias fora do mundo, onde podemos encontrar cada amante, amar um ao outro. Além disso, trata-se sempre de personagens femininas, porque elas podem ser elas mesmas apenas em um lugar privado, onde podem compartilhar sua solidão, seus sonhos, suas atitudes, suas ideias.” (BROOKS, 2021, n. p. Tradução própria.)

Essa ausência da figura masculina não é para ser vista como um problema ou um estranhamento; é uma escolha de narrativa. Questionar a veracidade das imagens diante do isolamento das personagens seria um equívoco, pois é neste momento solitário, mas em boa companhia, que elas encontram espaço para desenvolver seus laços e a si mesmas. A diretora faz um convite a se ater a uma boa e desejosa fantasia momentânea e se envolver com o que acontece na tela, interpretando, absorvendo e sentindo de fato o que a obra oferece. O privilégio do olhar feminino aqui está relacionado a sua capacidade de se identificar.

Quando pergunto pela autenticidade de uma imagem, não estou, portanto, discutindo sua verdade em sentido absoluto, incondicionado. Não discuto a *existência* das figuras dadas ao olhar. Pergunto pela *significação* do que é dado a ver, numa interrogação cuja resposta mobiliza dois referenciais: o da foto (enquadre e moldura), que define um campo visível e seus limites, e o do observador, que define um campo de questões e seu estatuto, seu lugar na experiência individual e coletiva. (XAVIER, 20003, p. 33)

Esse direito, entretanto, não dura o filme todo. Por mais que as figuras masculinas não sejam retratadas, sua ordem e o típico patriarcalismo do século XVIII (quando se passa a história) ainda se fazem presente. Isso é constatado no momento em que Marianne conversa com a Condessa (Valeria Golino), dona da casa e mãe de Héloïse. É nesse instante que tudo lhe é revelado: o quadro pintado será oferecido ao futuro esposo da filha e Héloïse já se recusou a posar para outro pintor. Como destacado por Roberta Veiga (2022, p. 70), “o olhar para pintar é o olhar que conduzirá Héloïse ao casamento compulsório, portanto aquele que a

traí em seu desejo [de não se casar]”. O quadro deverá ser feito em segredo e Marianne deve assumir a posição de companheira de caminhadas para que a outra não desconfie. Entendido o seu papel ali, a mãe ainda revela à Marianne que o seu retrato, que observavam no início da cena, chegou à casa antes dela. “Quando entrei nesta sala pela primeira vez, encontrei-me frente à minha imagem pendurada na parede. Ela me esperava.”

De fato, os homens não precisavam estar na ilha e ter seus rostos apresentados para o espectador saber que ainda eram as suas ordens que predominavam, como a do próprio casamento forçado ou a necessidade de se ter um quadro de suas futuras esposas antes mesmo de conhecê-las. Mais uma vez, o que lhes interessa é a beleza de um retrato que pouco diz sobre o conteúdo das mulheres. O sentimento de submissão é revelado na fala da mãe, mas em nenhum momento ela parece se abalar por ele. Ela somente expõe o que viveu, a realidade comum e normalizada a qual fora submetida e que, agora, cabia à filha viver. A opressão também nos acompanha ao longo do filme pela história da irmã de Héloïse, que preferiu se suicidar a viver um casamento forçado. Ela também não é vista, mas tem uma presença que é constantemente sentida e lembrada.

Partindo para a análise dos comportamentos da câmera, vale destacar como ela se porta diante dos corpos retratados. Chegando na casa, Marianne é recebida por Sophie (Luana Bajrami), que trabalha ali como empregada. A pintora desde sempre tem um olhar observador e curioso, conhecendo os arredores e onde vai ficar. Depois que Sophie a deixa na sala de recepção, onde Marianne deveria se acomodar para trabalhar, ela se despe porque seu vestido estava molhado pelo pulo que deu na água para recuperar o quadro, e se senta em frente à lareira. O corpo nu não é sexualizado, algo que, ao acontecer em filmes em que o *male gaze* é priorizado, Mulvey (1989, p. xiii) lembra ser um retrato que “pouco ou nada diz sobre a realidade feminina”, sendo mais uma vez algo sintomático de fantasias masculinas. A câmera se fecha em um *close-up*, quase um primeiríssimo plano (um comportamento de câmera bem raro no filme) filmando-a do busto para cima, e depois abre em um plano médio, dando espaço para respeitá-la e para deixá-la descansar (Figura 8). Esse respeito ao corpo é visto várias vezes ao longo do filme, nunca os tendo como meros objetos, e sim como agentes e sujeitos. Corpos e sexualidades são apresentados não para o fascínio ou deleite do olhar de um possível espectador curioso, mas para o desenrolar da narrativa e colaboração cordial entre os olhares.

Figura 8: Frame de *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).



Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).

É somente depois de dezoito minutos de filme que vemos Héloïse pela primeira vez e ela já deixa claro: não quer ser vista, não deseja ser objeto de ninguém, recusando-se até mesmo a ficar de frente para a câmera. Acompanhamos seu caminhar pelas costas em um ângulo que a vê pela nuca, assumindo o olhar de espectador e de Marianne, que também a acompanha por trás. Somos obrigados a respeitar seu espaço e, quando ela corre para o penhasco, a tensão é construída pelo vacilar da câmera, respirações pesadas e o som do quebrar das ondas. Quando para e vemos seu rosto pela primeira vez, ela revela que somente queria correr, sua liberdade não atrelada à morte, como o caso da irmã, mas ainda mostrando-se desejosa de fazer algo além do imposto.

Com as duas protagonistas em tela, é perceptível como a câmera adquire novos comportamentos. Não é algo fixo, mas sendo uma opção recorrente mesmo quando a diretora não adota um único estilo de filmar. Desde o início, Marianne (Figuras 9 e 10) é retratada em posições mais abertas, a câmera se aproximando em ângulos frontais ou levemente perpendiculares diante de uma pessoa com uma personalidade já decidida: ela é uma pintora que está ali para trabalhar, ela é uma professora que leciona pintura. Público, câmera e a própria Marianne já sabem quem ela é, até o momento que a outra adentra seu espaço. A presença de Héloïse deixa a câmera mais curiosa: assumindo o olhar de Marianne ou o do espectador, a personagem geralmente é apresentada perpendicularmente ou de perfil (Figuras 11 e 12), algo que a deixa ainda mais misteriosa. Há o interesse em saber mais sobre ela, mas Héloïse não se deixa penetrar. Somente com o desenrolar do filme essas posições vão mudando, como veremos adiante.

Figuras 9 - 12: Frames de *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).



Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).

Como exposto no parágrafo anterior, isso é uma decupagem recorrente, mas que vai mudando quando elas dividem a cena ou quando suas influências uma sobre a outra transparecem, até quando estão sozinhas no quadro. Ainda diante do penhasco, enquanto Marianne observa Héloïse para guardar seus traços na memória e mais tarde pintá-la, a câmera se sente confortável em agora também filmar a primeira de perfil (Figura 13). O mistério que é Héloïse invade o espaço de Marianne, mesmo antes do seu “olhar de pintora” se tornar um “olhar apaixonado”. O campo impenetrável de Marianne é quebrado pela presença da outra e ambas trocam olhares curiosos: o de Marianne suave e interessado em guardar os traços da sua retratada; o de Héloïse bem mais duro e com raiva por estar sendo observada por uma estranha. Depois, já em casa, a presença de Héloïse leva mais uma vez a essa quebra, quando agora é Marianne quem é acompanhada pelas costas, mesmo que um breve momento (suficiente para deixá-la incomodada e constantemente fazê-la olhar para trás). A câmera parece fascinada em perturbá-la enquanto a curiosidade de Marianne vai aguçando e o mesmo acontece com Héloïse à medida em que ela é revelada na história. Por mais que se recuse a olhar diretamente para a câmera, ela a filma de frente quando está com Marianne (Figura 14), aquela que também passa a influenciá-la. A troca entre as personagens leva a câmera a mudar, ora sentindo-se mais à vontade para invadir espaços, ora refletindo a construção da relação entre as personagens. “Quanto mais os enquadramentos as equilibram, mais nos enlevamos naquela relação” (VEIGA, 2022, p. 75).

Figuras 13 e 14: Frames de *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).



Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).

Neste primeiro momento, Marianne tem um olhar baseado em convenções sobre Héloïse, somente sendo uma garota que ela tem que retratar a partir daquilo que aprendeu a vida inteira como pintora. Mais do que isso: ela não *vê* Héloïse, somente a *observa*. Ao seu olhar, interessa somente sua imagem, tanto que mais tarde, ao tentar lembrar do rosto da retratada enquanto pinta, Marianne fecha os olhos para que a visão não atrapalhe aquilo que de fato quer ativar: a memória do traço de sua modelo. Marianne tem aqui um olhar próximo ao do masculino, não para o deleite, mas com a superficialidade típica de quem só vê ali um “objeto”, de quem não entende e nem tem interesse em entender, realmente, quem é aquela que está sendo olhada (SOUZA e FAISSOL, 2022, p. 398).

Na segunda caminhada juntas, a evidência da importância do olhar para a construção da relação entre as personagens é mais uma vez destacada: com o resto do rosto coberto por causa do forte vento, é o olhar que se destaca, e é somente ele que ambas usam para se descobrir. O primeiro beijo das personagens acontece em um momento igual a esse, a relação há pouco construída, os olhares trocados e aproximações servindo como deixa para o ato. Porém, o olhar observador de Marianne vai se desconstruindo aos poucos, o filme não tendo pressa para arquitetar a relação, e o mesmo acontece com Héloïse: quando ela vai ao quarto de Marianne para lhe pedir fumo, é o primeiro momento em que ela fica totalmente de frente para a câmera (Figura 15), construindo a ideia de estar posando para a pintora, o que rapidamente é quebrado quando ela mesma se levanta para sair do quadro. Esse convite para a câmera olhá-la de frente só se repete quando ela fala para Marianne que sentiu sua ausência na missa, abalando a outra com a revelação. Aos poucos Héloïse vai se deixando ser conhecida, enquanto ela mesma desafia a pintora a sair do seu lugar.

Figura 15: Frame de *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).



Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).

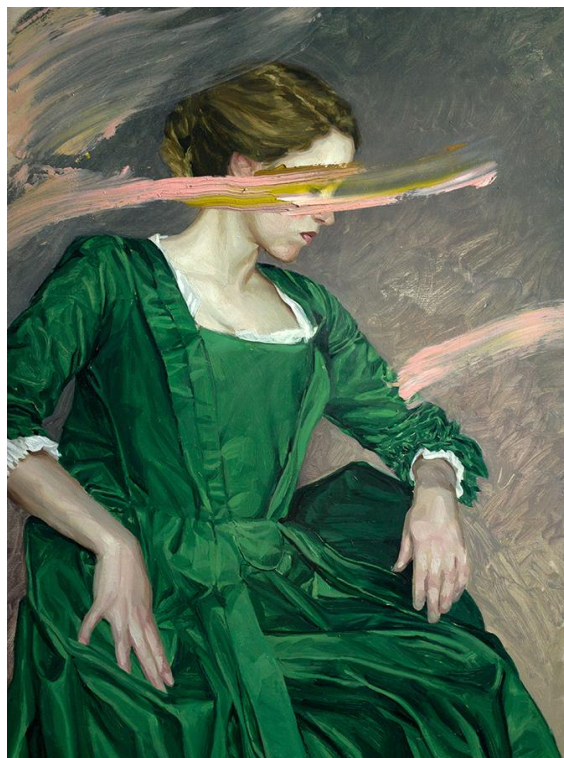
Isso se repete nos momentos em que Héloïse prova para Marianne que seu olhar não a vê de verdade. Depois que o primeiro quadro fica pronto, Marianne pede à Condessa que deixe ela mesma contar para a modelo o real motivo de estar ali. Quando estão na praia, a pintora revela seu segredo e Héloïse mergulha no mar após ficar irritada. A câmera a observa de longe, espectador e Marianne sendo obrigados a respeitar esse seu momento. “Então, seus olhares eram para isso”, ela diz, depois de sair da água tremendo de frio e um pouco de raiva por perceber que o olhar de Marianne tem por finalidade, em última instância, aquilo que ela menos deseja: o casamento arranjado. Quando voltam para casa e Marianne mostra o quadro, Héloïse a indaga se aquela é realmente ela e se é daquela forma que Marianne a vê, “sem vida”, “sem presença”. Irritada, a pintora diz haver convenções e regras, as mesmas que a fazem espectar a modelo com um olhar “passageiro e pouco profundo” quando o interesse é somente retratá-la, e Héloïse diz que isso é triste. Quando ela sai para chamar a mãe para ver o resultado, Marianne fica tão perturbada que borra a pintura (Figura 16), justamente na altura do olhar, característica comum nos quadros de Hélène Delmaire, a verdadeira artista por trás das obras que vemos no longa. Enquanto trabalhava nos rascunhos, foi justamente a versão com uma pincelada sobre os olhos da retratada (Figura 17) que serviu de inspiração para os quadros que vemos no filme. Desde sempre, a “jovem em chamas” foi reconhecida como alguém privada do olhar. Já que todas as opções de escolha lhe foram tiradas, oportunamente uma escolha sua foi feita em seguida: aceitar posar para Marianne.

Figura 16: Frame de *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).



Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).

Figura 17: Portrait of a Lady on Fire Cover (Hélène Delmaire).



Fonte: The Criterion Collection (MERCER, 2020).

O segundo momento em que Marianne tem seu olhar desafiado acontece quando ela e Héloïse conversam enquanto a pintora trabalha em seu retrato. Marianne expõe algumas leituras que sabe fazer sobre a modelo: “Quando se emociona, faz assim com a mão. [...] E quando fica embaraçada, morde os lábios. E quando fica chateada, não pisca.” Héloïse diz que

ela sabe tudo, e Marianne que não gostaria de estar no lugar dela. “Nós duas estamos no mesmo lugar”, “a jovem em chamas” diz firmemente, chamando-a para se aproximar. Uma ao lado da outra, a “observada” evidencia que também é sujeito do olhar: “Quando não sabe o que dizer, baixa a cabeça e toca a testa. Quando perde o controle, levanta as sobrancelhas. E quando está perturbada, respira pela boca.” É o olhar horizontal que Sciamma cria, desconstruindo a separação entre observador e observado; o olhar sempre deve ser devolvido. Funciona como um chamado para se sair da zona de conforto de quem sempre olhou o mundo com um olhar enviesado e que, agora, lhe é oferecido um novo ponto de vista.

Considerando as tecnologias do olhar, podemos, entretanto, destacar um processo ordenador menos ostensivo que envolve a ação de um olhar que, em vez de estar voltado para mim, olha por mim, oferece-me pontos de vista, coloca-se entre mim e o mundo [...]. Cercado de imagens, vejo-me inscrito pela *media* numa segunda natureza, num processo que implica um cotejo de pontos de vista muito peculiar, que me afasta, por exemplo, do enfrentamento próprio da relação pessoal, intersubjetiva. Esta se constitui pela devolução do olhar e nela repercute o que nos diz o poeta Antonio Machado: *o olho que vejo é olho porque me vê, não porque o vejo*. Diante do aparato construtor de imagens, minha interação é de outra ordem: envolve um olho que não vejo e não me vê, que é olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais... ou talvez menos. (XAVIER, 2003, p. 57)

Esse olhar também se apresenta na relação entre Sophie, Héloïse e Marianne. Sophie é certamente uma personagem de destaque na construção de sororidade (união entre mulheres) no filme. Na trama, ela descobre estar grávida, mas não quer ter o filho e começa a tentar o aborto. Héloïse e Marianne a acompanham durante todo o processo, e é evidente como ela vai se sentindo mais confortável na presença da “jovem patroa”. À noite, as três jogam juntas na cozinha quando a Condessa está ausente, rindo e se divertindo num momento entre mulheres. Pela manhã, Héloïse corta o pão, Marianne serve o vinho e Sophie costura (Figura 18). Não há hierarquia, somente uma relação confortável entre as mulheres da casa. Isso também se repete quando elas se juntam às mulheres que conversam e cantam na fogueira. Mesmo entre desconhecidas, elas são bem recebidas e o canto que fala sobre olhar, estar presa e ressurgir, por mais que volte a remeter à opressão masculina, é cantado por mulheres que sorriem ao saber que estão num lugar seguro entre suas semelhantes. Não há diferença entre observadora e retratada, patroa e empregada, conhecidas e desconhecidas; são todas mulheres.

Figura 18: Frame de *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).



Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).

É nesse momento junto às mulheres na fogueira que temos a cena que leva ao quadro da “jovem em chamas”. Marianne vê Héloïse e sua relação se estreita. Como destaca Veiga (2022, p. 76), “a tensão [erótica] fundamental se dá quando uma corporeidade, a inflexão do corpo do artista em sua relação com o sujeito ou o mundo filmado, se concretiza.” Não há mais poder de uma sobre a outra, só uma relação entre elas³⁸, “forte o suficiente para apagar toda a opressão contra a mulher e a lesbianidade”³⁹. Elas dão o primeiro beijo já mencionado neste texto, elas passam a primeira noite juntas. Por mais que a união seja limitada pelas próprias regras impostas na época pelo escândalo de um relacionamento homoafetivo, elas se permitem viver isso enquanto podem. Sciamma também é lésbica, e a sua sensibilidade em retratar essa ligação é igualmente importante para a representação e discussão de gêneros, reconhecida inclusive pelo recebimento do Palma Queer (melhor obra de temática LGBT) no festival de Cannes no ano em que foi lançado.

Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos (ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na auto-representação. (LAURETIS, 2019, p. 145)

³⁸ *Ibid.*, p. 73.

³⁹ *Ibid.*, p. 77.

Em discussões de gênero, Sciamma constrói para Veiga (2022, p. 77) um “grau zero de gênero”, por chegar em um espaço confortável em que o que importa é a relação entre elas, os olhares trocados, os afetos, e não convenções heteronormativas. “A construção de gênero como diferença, normas prévias, parece dar lugar a uma tábula rasa onde tudo é potência, pois tudo é início”⁴⁰. Há igualdade entre elas, gradativamente vão se equiparando, não necessitando haver uma divisão entre pintora e modelo e muito menos uma divisão sexual.

Entretanto, se o “grau zero de gênero” é utópico⁴¹, o mesmo recai sobre elas quando sua relação não pode durar, resumida aos poucos dias que Marianne passa na ilha e na ausência da figura de autoridade que é a Condessa. Sobre o fim do relacionamento, há uma cena em que Héloïse lê o mito de Orfeu e Eurídice, que serve de aviso para o espectador sobre o que vem por aí. Resumidamente, a história do casal gira em torno da morte dela que, após ser mordida por uma cobra, padece no mundo dos mortos de Hades. Orfeu resolve descer até lá para resgatar sua amada, pedindo que Hades e sua esposa Perséfone a deixem ir. Comovidos, eles resolvem libertá-la, com a condição de que ele não olhasse para ela até que chegassem ao mundo superior. Quase chegando ao mundo dos vivos, desconfiado do acordo, Orfeu olha para trás, desobedecendo o deus dos mortos e, assim, fazendo com que Eurídice voltasse ao submundo. “Morta pela segunda vez, ela não se ressentiu do esposo. Do que se lamentar, senão de ser amada”, Héloïse lê. Sophie fica inconformada, e Marianne defende Orfeu: “Ele escolheu a lembrança de Eurídice, por isso se virou. Não fez a escolha dos apaixonados e sim dos poetas.” “Talvez tenha sido ela que disse: ‘Vire-se’”, Héloïse coloca. O filme finaliza evidenciando o poder do olhar e repetindo a história lida. Depois que já estão juntas, Marianne passa a ser assombrada pela imagem da modelo em seu vestido de noiva. Quando a mãe dela retorna, quando o quadro fica pronto e quando a pintora tem que partir, já na porta, Héloïse pede para ela se virar. Marianne olha e lá está a imagem que a assombrou: Héloïse em seu vestido de noiva. Tal como Orfeu, ela fez a escolha dos poetas: olhou, viu sua amante e depois a deixou ir, sendo engolida pela sombra quando Marianne fecha a porta. O poder do olhar aqui é usado mais uma vez para a memória, para guardar a imagem da pessoa amada para a eternidade, a única possibilidade de tê-la por perto que tanto Orfeu quanto Marianne poderiam ter.

Analisado o filme e antes de passar para o próximo, é interessante destacar ainda um ponto sobre a construção da imagem e trabalho da câmera. Além de Sciamma, também temos uma diretora de fotografia: a francesa Claire Mathon. Muito do que vemos tem influência

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, 78.

dela, a fotografia realmente sendo um dos pontos altos da obra⁴² e rendendo-lhe o Prêmio César de Melhor Fotografia em 2020. Em quase todos os instantes que se pausa alguma cena, é possível imaginar o frame como uma pintura. A escolha de filmar em digital e com uma luz que deixa visível a textura da pele das personagens traz um ar contemporâneo para um retrato do século XVIII. “Era como se a luz emanasse dos rostos”, ela disse em entrevista para *Indie Wire* (O’FALT, 2020, n. p. Tradução própria).

“Filmar a dialética dos olhares, a força de atração entre as duas mulheres, foi um dos temas do meu trabalho”, disse Mathon. “Tive que tentar ser uma câmera que olha, que perscruta e sempre encontrar a centralização correta dos rostos dentro do quadro. Céline queria tornar essa proximidade palpável. Tínhamos que olhar para esses rostos e não enquadrá-los. Estar com eles.” (O’FALT, 2020, n. p. Tradução própria)

A escolha por uma câmera em movimentos suaves, “como se lesse os pensamentos e desejos das atrizes”⁴³ partiu de conversas entre a diretora e a diretora de fotografia. Outra escolha feita foi a de sempre ter a luz como o mais natural possível. Retratando um período em que ainda não havia energia elétrica, em cenas que se passavam à noite, a opção era pensar na posição de velas e luzes amareladas pelo set. Há contrastes interessantes entre a luz da lua e luzes de velas (Figura 19), enquanto pela manhã sempre opta-se pela luz difusa ou pela luz natural, que cria paisagens dignas de quadros (Figura 20).

Figuras 19 e 20: Frames de *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).



Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019).

É por todos esses motivos citados que *Retrato de uma jovem em chamas* é um filme interessante e pertinente para se observar a construção do olhar (ou a dinâmica dos olhares) em uma obra cinematográfica. Mais do que um romance, ele tem a capacidade de mudar o

⁴² Valendo destacar ainda seu trabalho em *Spencer* (Pablo Larrain, 2021), outro filme com um belo trabalho de fotografia.

⁴³ *Ibid.*

olhar do espectador, das próprias personagens e desafiar aquelas que operam a câmera. É a evidência do poder do olhar feminino no cinema contemporâneo.

4.2. *Garota sombria caminha pela noite* (2014) – “Eu sei como me vê e apresento uma nova possibilidade”

Uma vampira skatista iraniana que ataca homens que maltratam mulheres, um rapaz semelhante ao ícone James Dean, um vendedor de drogas que tem um fim trágico, um pai viciado, uma prostituta infeliz, uma transgênero que dança, uma criança que aprende desde cedo que “deve ser um bom menino”, um gato com uma atuação que leva seu nome aos créditos e, claro, a própria Bad City. Esses são os personagens principais de *Garota sombria caminha pela noite* (“A girl walks home alone at night”, Ana Lily Amirpour, 2014), um filme que mistura terror e o chamado “faroeste espaguete”⁴⁴, gravado na Califórnia simulando um cenário iraniano falado em farsi, e que ainda abraça uma história de vampiros ocidental ao som de *indie rock* e pop da década de 2000. Essa combinação proposta por Ana Lily Amirpour, a princípio confusa, revela uma trama com grande potencial mesmo tendo sido gravada com baixíssimo orçamento. O convite à experiência é feito diretamente ao espectador, tal como ela colocou em uma entrevista ao *Indie Wire* (EIDELSTEIN, 2014, n. p. Tradução própria):

Eu apenas acho interessante que às vezes se espera que os cineastas forneçam certos detalhes ou explicações para coisas que eu acho que devem ser experimentadas como uma música, de uma forma mais emocional e pessoal para a pessoa que está vendo. Um filme é um espelho. Isso vai mostrar mais sobre você do que sobre mim.

Apresentado a ideia central do filme e antes de partir para a análise em si, é necessário abordar a polêmica que gira em torno dele. Amirpour é britânica e descendente de iranianos, tendo se mudado cedo para os Estados Unidos com sua família, de onde surgiu seu amor pelo cinema. A influência *pop* americana no filme é notável, seja no que aparece em tela (como os pôsteres no quarto da protagonista ou por lhe oferecerem hambúrguer), seja pela já declarada paixão de Amirpour pelo diretor David Lynch e outros, além da identidade iraniana-americana em sua paisagem e linguagem. Por mais que ele seja taxado como o “primeiro *spaghetti western* iraniano de vampiros” (WATERCUTTER, 2014, n. p. Tradução própria), não era interesse da diretora retratar a religião ou se prender às práticas culturais do Irã, o filme

⁴⁴ Subgênero dos filmes de faroeste americano surgido no final dos anos 1950, recebendo esse nome em referência às produções e diretores italianos.

tecnicamente se passando em lugar nenhum e em tempo nenhum. Lembrando a discussão de Dubois sobre “a fotografia como espelho do real” (1998, p. 27), uma representação mais próxima à realidade através da imagem fotográfica poderia ter sido uma opção, mas não foi o caso. O que Amirpour coloca é que, ao criar *Bad City*, pode ter “feito um Irã” próprio para os europeus e americanos igualmente descendentes de iranianos que atuam no filme, reconhecendo não ser “do mundo iraniano” (THE VILCEK FOUNDATION, 2014) em si, mas sendo influenciada por suas origens americanas e de seus pais que vieram do Irã. Toda a cidade foi criada, desde as placas, jornais, os comerciais que passam na televisão em cena, etc, produzindo um espaço novo e fantástico. Mais do que isso, o cinema iraniano vai muito além⁴⁵.

O Irã produziu o mais denso conjunto de autores desde o Novo Cinema Alemão na década de 1970, e vários estão dedicados a mostrar que a sociedade iraniana é muito mais complexa do que aquela propagandeada pelo governo em TV, jornais e rádio e, para uma plateia internacional, declaram que seu país não pode ser reduzido a um ou duas sentenças da CNN ou BBC que reforçam os estereótipos pelos quais o Oriente é visto. (MELEIRO, 2019, p. 230)

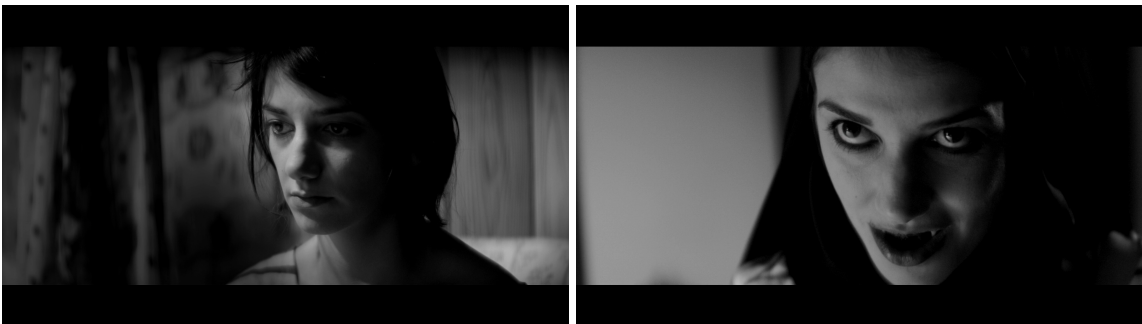
O que há de referência ao Irã não é usado para abordar práticas religiosas. O xador, veste típica muçulmana que cobre todo o corpo e que é trajado pela protagonista do filme, é muito mais usado como um disfarce. Inclusive, quando questionada se ela é religiosa, ela responde com um sonoro “Não”. Para os muçulmanos, o xador e “o *hejab* (lenço que cobre a cabeça e o peito) são exteriorizações de uma verdade divina interior e a adoção dessas vestimentas islâmicas seria uma maneira de preservar a identidade iraniana” (MELEIRO, 2019, p. 232). Amirpour não aborda isso, mas demonstra respeito, não criticando o uso como algumas feministas ocidentais que associam as vestimentas religiosas à opressão das mulheres. Pelo contrário, “quando a garota que usa xador passa por um pôster na rua que incentiva as mulheres a usá-lo, Amirpour redefine a razão pela qual ele deve ser usado” (YOUSSEF, 2014, n. p. Tradução própria).

Esclarecido esse ponto, o filme ainda transcende na discussão de filmes sobre vampiros. O estereótipo criado sobre vampiras costuma ser de mulheres sedutoras e elegantes, como Miriam Blaylock de *Fome de Viver* (1983). A Garota (nome adotado para a protagonista do filme, interpretada por Sheila Vand) pode até seduzir suas presas (estrategicamente reforçando o lápis de olho e passando batom para encantar Saeed, o traficante interpretado por Dominic Rains e sua primeira vítima no filme), mas ela encontra seu poder em sua quietude,

⁴⁵ O caso do cinema de mulheres no Irã, que felizmente avança desde a revolução de 1979, pode ser melhor visto no texto de Alessandra Meleiro (2019, p. 225).

trajando roupas comuns e falando muito pouco, usando muito mais da música que toca no *background* para expressar suas emoções. Banhada por sombras, ela é muito acompanhada por luzes duras, não para evidenciar seu heroísmo, mas para manter seu mistério. Seu olhar também diz muito, ora mostrando sua indiferença, apatia (Figura 21) ou curiosidade, ora evidenciando sua potência e porque deve ser temida (Figura 22). Isso não é privilégio da Garota, entretanto, ocorrendo com outros personagens, como quando seu par romântico descobre que ela matou seu pai e a mira com um olhar muito semelhante.

Figuras 21 e 22: Frames de *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).



Fonte: *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).

A construção da personagem pode até levar a pensar que estamos tratando de uma heroína, mas ela se apresenta muito mais como um anti-herói⁴⁶ ou alguém que simplesmente não quer se encaixar em nenhum rótulo. Suas primeiras vítimas são sim homens que maltratam mulheres, especificamente aqueles que mexem com Atti (Mozhan Marnò), a prostituta que aparece na trama. Saeed é o primeiro a morrer, atacado diretamente no pescoço e tendo seu dedo arrancado por uma mordida da vampira, aquele que ele adota como um objeto fálico. Como lembra Mulvey (1989, p. 10), “para o fetichista, o próprio signo torna-se fonte de fantasia”, o que transmite um sentimento ainda mais simbólico quando ela o arranca e deixa claro quem tem o poder ali. Na sequência da morte dele, todo o enquadramento ainda é feito para reforçar esse domínio que ela exerce: depois que trocam olhares, Saeed é acompanhado em um ângulo pela nuca, sentindo que é observado. Ele se aproxima dela e, mesmo sem ela dizer nada, a chama para ir até sua casa. Lá, pelo olhar dela, ele é sempre inferior (Figura 23), a câmera adotando o ponto de vista da vampira e a mesma indiferença que ela nutre por ele. Ele malha, usa drogas, dança e nada faz mudar esse olhar (Figura 24)

⁴⁶ Expressão usada em oposição ou como “alternativa” ao herói já conhecido das narrativas. Trata-se de um personagem que tem características boas e más, não tendo as virtudes de um herói, mas, diferentemente de um vilão, não precisando que seu desenvolvimento se dê contra a figura heróica.

que ela tem sobre sua figura (a não ser quando ela esboça um leve sorriso de canto, zombando dele).

Figuras 23 e 24: Frames de *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).



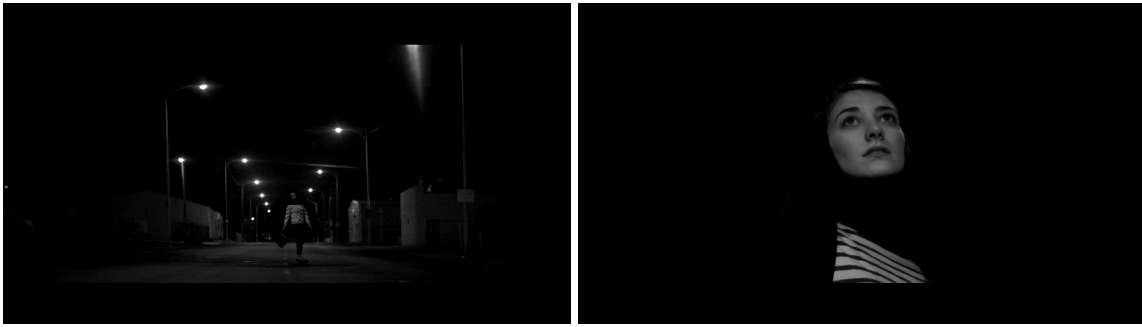
Fonte: *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).

Depois de matá-lo, ela ainda leva seu relógio e alguns CDs, lembranças que sempre toma de suas vítimas. Porém, sua ação não para por aí. Depois de uma breve conversa que tem com Atti em que ela pergunta se a Garota é uma ladra ou *o que* ela é (não *quem*, não a reconhecendo como sujeito), ela mata uma pessoa em situação de rua sem motivo aparente. Na noite em que conquista seu skate, também é reforçado esse seu lugar pouco definido, mas soberano. Ela rouba o skate de um menino depois de segui-lo. Na cena, ele também se sente observado, tal como Saeed, olhando para trás e nada vendo, surpreendendo-se com a Garota quando volta a olhar para frente. Reconhecemos a justiceira pela blusa listrada e pelo xador, já que a câmera não mostra seu rosto, filmando-a na altura do estômago ao assumir a estatura da própria criança. É somente depois que ele corre tentando fugir dela, esbarrando em sua figura que reaparece do nada, que a câmera levanta e mostra seu rosto. “Você é um bom garoto?”, ela pergunta. “Responda-me. Você é um bom garoto ou não?”. A câmera acompanha o lento avançar da vampira, ajudando a criar a tensão do momento, voltando a se acomodar na altura da criança quando a Garota também se curva para falar olhando-o diretamente nos olhos. Visivelmente assustado, ele responde “Sim”, é um bom garoto. Avançando na cena, a câmera se afasta por segundos e, quando volta, a Garota mostra as presas: “Posso arrancar seus olhos do crânio e dá-los para os cachorros comerem. Até o fim da sua vida, estarei de olho em você. Entendeu?”. Com os olhos fechados, choramingando e amedrontado, ele volta a responder positivamente. “Seja um bom garoto”, ela finaliza, deixando-o ir. Por mais que puna aqueles que fizeram mal a alguém ou garanta que os mais novos não cometam o mesmo erro, suas ações são muito mais moldadas pelo que quer ou não fazer. Ela usa e abusa de sua própria liberdade e do poder que tem enquanto uma figura que nasceu para ser temida.

Um comportamento de câmera recorrente se mostra aqui: quando em sua posição ameaçadora diante de um homem (menos diante de Hossein e da pessoa em situação de rua), o aparelho toma a posição ou olhar da vítima para si. Lembrando Soloway (TIFF ORIGINALS, 2016), isso pode ser um posicionamento para fazer o espectador se sentir como “objeto do olhar”, por “ser sobre o que estou fazendo no mundo, meu efeito quando sou vista”, já que a Garota adquire um papel de opressora e dona da ação quando ataca suas presas.

Porém, Amirpour cria contrastes interessantes para sua figura mesmo nesses momentos mais sombrios, evidenciando a potência do olhar feminino. Nas primeiras discussões sobre “como fazer filmes para mulheres” nas décadas de 1970 e 1980, a alternativa adotada foi colocar os homens como objeto do olhar nos filmes (KAPLAN, 1995, p. 51), o que faria com que as mulheres deixassem de lado seu olhar “mais sentimental” e adquirissem um olhar mais frio, típico do masculino. A protagonista, assumindo o papel dominante, poderia ser somente calculista neste sentido, olhando suas vítimas como objeto que são e assumindo sua posição influenciada pelo universo patriarcal, mas isso seria se render ao que esperam dela, o que também é um erro na condução de sua história, já que mulheres também podem assumir posições de poder e ainda assim exercer sua feminilidade. Antes de matar Saeed, ela dança em seu quarto. Depois do homicídio, ela rouba CDs da casa dele, lembrando ao espectador que ela ainda é uma garota que gosta de música. Ela ameaça uma criança, mas ainda pega seu skate para poder andar nele na cena seguinte. O título da obra poderia muito bem ser “Vampira sombria caminha pela noite”, mas ele e a própria história nos lembram o fato de que ela tem seu lado “humano” e jovem ao optar por chamá-la de Garota. A cena em que ela anda no skate é bastante significativa também: filmada em um ângulo frontal em que ela se aproxima da câmera em um contra-plongée (Figura 25), evidenciamos sua força enquanto ela se engrandece na tela e no xador que esvoaça em suas costas como uma capa de super-herói ou asas de morcego. Na troca de planos (Figura 26), a câmera permanece no contra-plongée, um enquadramento geralmente utilizado para evidenciar a influência do personagem, mas o olhar sereno de alguém que somente anda de skate pela noite traz leveza. Ela tem um papel no filme, mas não se restringe a ele, sendo muito mais complexa e tendo ainda toda uma personalidade por trás da vampira assassina de homens maus.

Figuras 25 e 26: Frames de *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).



Fonte: *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).

É justamente nesse sentido de desafiar a protagonista que Arash (Arash Marandi) aparece. Seu personagem tem uma bagagem histórica na trama, mas é pouco aprofundado, servindo muito mais para acompanhar a Garota e apresentar seu dilema moral depois que ela mata seu pai, Hossein (Marshall Manesh). Na cena inicial, fica claro seu papel: ele quem abre o filme, mas a câmera prefere deixá-lo no canto (Figura 27). Quando ele toma espaço, é em plano aberto, o aparelho parecendo muito mais interessado em explorar ângulos (Figura 28) ou a pilha de corpos (Figura 29) que vez ou outra volta a aparecer. É papel da câmera deixar claro que a história não vai ser sobre ele, sendo mais relevante destacar elementos da misteriosa Bad City e do trabalho vingativo da Garota do que seu personagem.

Figuras 27-29: Frames de *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).



Fonte: *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).

Contudo, Arash toma ação quando está junto da Garota, servindo para tirá-la da sua zona de conforto diante de um “homem que não é *mau*” (ABDI e CALAFELL, 2017, p. 358. Tradução própria). Na primeira vez que se encontram, quando ela está deixando a casa de Saeed depois de matá-lo e ele está ali para recuperar seu carro, uma grade os separa, evidenciando que há o distanciamento entre eles. Eles nada falam, somente trocando olhares curiosos. Quando voltam a se encontrar, Arash está sob efeito de drogas depois de sair de uma festa fantasiado de Drácula e agora é um poste que os separa em tela. Arash quem quebra essa barreira, caminhando até a Garota enquanto tenta entender onde está. “Eu sou o Drácula”, ele diz para a vampira, fazendo uma careta assustadora, mas não sustentando-a por muito tempo. “Não se preocupe. Não vou te machucar.” Essa frase parece deixar a Garota perturbada, porque Arash se apresenta como um homem que não machuca garotas, algo distante da realidade apresentada até ali. Ela o persegue, como costuma fazer com outros personagens, mas bem mais de perto e com um olhar afetado. Quando ele para e se vira, pergunta para ela porque ela está ali. “Ambos estamos aqui”, ele continua, reconhecendo-a como sujeito ao afirmar sua presença, o que mais uma vez a afeta. Ele toma a mão dela, ainda entorpecido, e diz que está gelada. E, então, Arash atravessa qualquer barreira imposta pela grade, pelo poste ou pela própria narrativa do filme quando a abraça, deixando Garota e espectador perplexos.

Ainda assim, a vampira não se abala por muito tempo, voltando a nos lembrar porque é uma “garota sombria” e convidando-o a ir à casa dela. A próxima cena é certamente uma das mais impactantes do longa. Sem nenhuma palavra proferida durante quase cinco minutos, somente ao som de *Death* do White Lies, cria-se um momento de tensão em seu sentido romântico e também ameaçador. A Garota, sem o xador, coloca o disco para tocar enquanto Arash está deitado na cama. Ela fica parada diante da vitrola, olhando fixamente para baixo com a respiração pesada enquanto provavelmente pensa se torna o garoto sua próxima vítima ou não. Arash se levanta e roda um globo de espelhos pendurado no teto, o que faz a Garota sorrir. A câmera, a princípio distante, se aproxima, colocando agora a vampira no canto da tela (a posição inicialmente ocupada pelo não protagonista) e permitindo que Arash invada seu espaço. Ele se aproxima e ela se vira para encará-lo (Figura 30), o espectador ainda sem saber se vai atacá-lo ou não. A vampira leva a mão à testa dele, puxando a cabeça para trás, e o que se espera é que ela faça o que sempre faz aos homens. Porém, ela somente deita a cabeça no peito dele, as batidas do coração de Arash violentamente ressoando junto à música e ambos com os olhos fechados, entorpecidos pela presença um do outro. Uma cena completamente sem falas, com a câmera parada em duas posições fixas, arquiteta todo o

romance do casal pelo equilíbrio entre música e imagem, algo que Amirpour faz com maestria.

Figuras 30: Frame de *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).



Fonte: *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).

A próxima cena, com a mulher transgênero dançando com um balão, já mostra uma quebra com relação à dinâmica da Garota. As mulheres da trama têm sempre este ponto que as aproxima: marginalizadas, a solidão de suas vidas espelham-se umas nas outras, potencializando-as. A Garota enxerga a tristeza de Atti em seu trabalho noturno, a mulher que dança aflora os próprios sentimentos da Garota e esta é a já firmada protetora das mulheres na história. Ela ainda vai matar, mas agora tem uma nova possibilidade com a aproximação de Arash, e é pela dança de alguém reprimida pela religião que essa alegria se evidencia.

É um pouco depois dessa cena que a Garota mata Hossein. Por mais que não tenha muito tempo em tela, esse personagem também é bastante expressivo em seu olhar e nas influências que causa na câmera. Hossein faz a câmera vacilar ou a imagem acelerar por causa dos sintomas de sua abstinência. Alucinando, ele também associa o olhar da gata roubada pelo filho à ex-esposa e ainda observa Atti dançar com olhos absortos. A cena que apresenta seu corpo morto é filmada com uma câmera sob o ponto de vista de Arash e, em seguida, do próprio morto (o comportamento de câmera sob o olhar da vítima se repetindo, mas agora quando ele já foi assassinado). A criança que já foi educada a ser um “bom garoto” mente dizendo não ter visto quem deixou o corpo ali, provavelmente temendo muito mais a vampira do que uma suposta punição pela mentira. A câmera que já filmou os poderosos do filme em contra-plongée também filma o filho nessa mesma posição (Figura 31), quebrando o

pré-estabelecido, afinal em *Bad City* não há poderosos e não poderosos, suas posições sempre mudando. Isso também se repete na cena seguinte, quando Arash vai chamar a Garota para sair de *Bad City* (o que ela aceita, levando o final da história a um subentendido *road movie*⁴⁷) e ele ocupa o centro da tela (Figura 32) e ela o canto (Figura 33), por se tratar de um momento em que o foco é ele. Há semelhanças no comportamento de câmera com o já discutido no *Retrato de uma jovem em chamas*, mas aqui se trata muito mais do desenvolvimento individual dos personagens do que necessariamente da influência que um exerce sobre o outro. A câmera não parece se render a isso, já tendo estabelecido sua posição com relação aos personagens, mas se permite filmá-los com outros ângulos quando eles também mudam. Se fosse para apontar um culpado pelas mudanças da posição da câmera, talvez pudesse ser a própria *Bad City*, personagem que certamente altera ações e reações durante a obra.

Figuras 31-33: Frame de *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).



Fonte: *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lily Amirpour, 2014).

É por sempre ir contra as expectativas pré-estabelecidas que este filme se encaixa na categoria proposta - “Eu sei como me vê e apresento uma nova possibilidade”. É um filme de vampiro que apresenta uma nova possibilidade para retratar uma vampira e de ser uma vampira; um filme que apresenta novas representações de uma cultura e que adquire o olhar feminino e político, mas que ainda oferece o entretenimento de um filme *pop*. Até mesmo a câmera se porta assim, não colocando o mocinho no centro da tela em um momento de

⁴⁷ Gênero cinematográfico onde o(s) protagonista(s) sai(em) em uma viagem de redescoberta, geralmente de carro.

apreciação, e sim em sua fragilidade. Amirpour sabe o que esperam dela e sabe dos padrões cinematográficos, e ainda assim se coloca contra ou apresenta uma nova visão. Tal como qualquer outra possibilidade de olhar feminino apresentado, esse não procura excluir os outros olhares femininos, mas os fortificam e os reforçam.

4.3. *Pela janela* (2017) – “Eu ainda posso ver”

O terceiro e último filme analisado parte de um olhar renegado duas vezes. Primeiro, por ser mulher, como o olhar marginalizado já estudado em toda esta monografia. Segundo, por ser um olhar mais experiente, onde a idade também conta como um elemento que é julgado pela sociedade. Em *Retrato de uma jovem em chamas*, há uma grande luta por amor. No *Garota sombria caminha pela noite*, acompanhamos o trabalho de uma quase heroína. Em *Pela janela* (Caroline Leone, 2017), não há grandes missões e aventuras, a narrativa sem grandes conflitos tendo sido um dos motivos que levou a negociações que demoraram seis anos entre roteiro e filmagens. A grande história gira em torno de uma redescoberta interna de uma operária demitida aos 65 anos e que se vê sem perspectivas, dona do olhar de alguém que já viu muito, e que constantemente tem que lembrar que ainda pode ver.

Caroline Leone é uma diretora, montadora e roteirista brasileira. *Pela janela* foi seu primeiro longa, ganhando o prêmio Friepesci no Festival de Rotterdam em 2017 e conquistando outros prêmios quando rodou o mundo. Em entrevista ao site *Salada de Cinema* (2017, n. p), ela disse que o filme era um desejo de falar de alguém que “recebe a oportunidade de se *enxergar de fora*”.

Queria falar sobre a morte, retratar uma mulher anestesiada pela sobrevivência que encontra uma encruzilhada na vida, e usar este mote para fazer uma reflexão sobre o envelhecimento, sobre a necessidade de se ser “útil” à sociedade, sobre as possibilidades de vida que são impostas a todos, sobre a natureza e o mundo que aflora e abre os poros para o incerto e o impermanente.⁴⁸

Sua vontade foi cumprida ao nos apresentar a protagonista Rosália, interpretada por Magali Biff em um papel com poucas falas e muitos olhares. Ela é uma mulher que trabalha há mais de 30 anos em uma fábrica de reatores que, pela “necessidade de se modernizar”, opta por demiti-la. A crítica do filme é clara: para o mercado, Rosália já não é mais útil e, enquanto acompanhamos sua jornada, a mulher deixa transparecer que ela mesma se sente assim. Algo

⁴⁸ *Ibid.*

internalizado por quem já “serviu” demais a padrões, essa é a realidade de grande parte da parcela mais velha da sociedade brasileira, representada hoje em dia em sua maior parte por mulheres, no fenômeno conhecido como “feminização do envelhecimento” (NEGREIROS, 2004, p. 80). Para além, seu sentimento de “ser inútil” se intensifica quando o envelhecimento feminino é muito mais condenado do que o masculino, pela suposta “perda da beleza típica da juventude”. Assim sendo, é possível considerar a idade também como uma “tecnologia do gênero” (LAURETIS, 2019, p. 126), colocando-a como uma circunstância que também atua na identificação do que é ser homem ou mulher.

A emancipação oriunda da inserção feminina no mercado de trabalho, as novas descobertas, a explosão tecnológica e de comunicação e tantos outros avanços trouxeram repercussões substanciais nas relações homem-mulher. No entanto, quando focalizamos gênero, sexualidade e geração, é falso dizer que houve substituição de modelos antigos por novos, mas antes que aqueles estão muito presentes e atuantes. Tanto que persiste um duplo padrão para o envelhecimento – os homens mais velhos, menos numerosos, são valorizados por suas conquistas no plano social e econômico, enquanto a mulher mais velha, mesmo tendo ascendido a idênticas condições socioeconômicas, ainda é avaliada pela perda de seus “encantos naturais”, como o brilho de seus olhos, o viço de sua pele, o contorno de seu rosto, a elegância de suas formas... (NEGREIROS, 2004, p. 82)

Vivendo em média sete anos a mais do que os homens, as mulheres estão “vivendo mais do que nunca” em uma sociedade “sexista e gerofóbica” (SALGADO, 2002, p. 9). Suas necessidades são constantemente ignoradas em detrimento do avanço da modernidade que não se atenta àquelas que já fizeram sua parte no crescimento social e econômico.

Rosália é um retrato expressivo desse descaso, perdendo o rumo da própria vida quando perde o emprego. No filme, sua vida se resume a sua casa e ao trabalho. A cena de sua demissão não chega completa ao espectador, não sendo necessário isso para nos fazer entender que algo está errado. “A montagem sugere, nós deduzimos” (XAVIER, 2003, p. 33). Quando ela vai até o escritório do patrão para atualizá-lo das produções da fábrica, ele já pede para ela entrar pois ele quer “falar com ela rapidinho”. A câmera fica nela o tempo inteiro, enquanto ele fala que, com os novos sócios que “fizeram exigências”, “muita coisa vai mudar”. A cena corta aí e vemos Rosália deixar a sala cabisbaixa, a câmera na mão de quem filma vacilando como a própria personagem. O aparelho que constantemente a acompanhou em ângulos frontais no seu dia-a-dia normal repete o comportamento até mesmo nesse seu momento de angústia. A mulher sempre organizada e cuidadosa vai até o armário para guardar suas coisas, tirar o uniforme e deixar a fábrica, sem dizer uma palavra. Se senta em um bar e pede algo para beber, sustentando um olhar miserável de quem vê a vida ruir a sua

frente (Figura 34). A exigência do mercado mostra que ela não é mais “atualizada”, o avançar da idade sendo o único motivo da demissão.

Figura 34: Frame de *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).



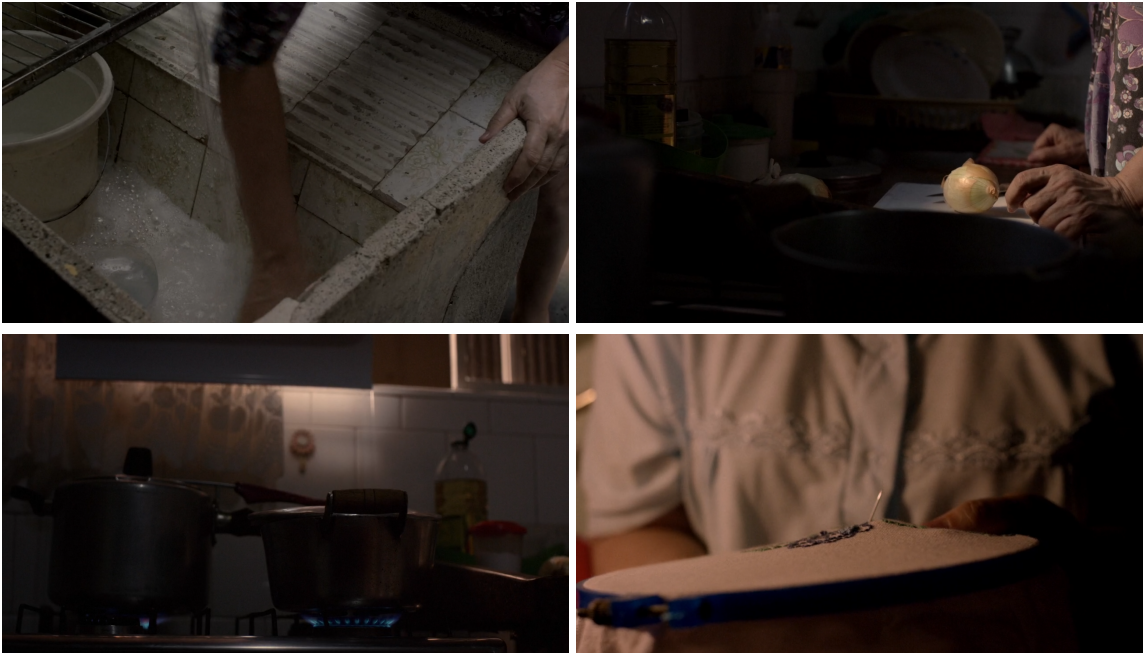
Fonte: *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).

No dia seguinte, mesmo após a dispensa e ainda digerindo a novidade, Rosália volta à fábrica para atualizar o chefe sobre aquilo que antes ela tomava conta. Seu compromisso era com seu emprego, e o antigo patrão a libera dizendo que não precisa de nada, apresentando aquele que ocupará seu lugar, um homem mais jovem e “super experiente”. Rosália deixa a fábrica, mais uma vez a câmera repetindo o movimento de acompanhá-la de frente enquanto ela mais uma vez deixa o local. A próxima cena é o momento em que sua personagem desaba, algo não visto até ali em uma personagem que demonstra ter uma personalidade forte, sendo encontrada pelo irmão Zé (Cacá Amaral) aos prantos no chão da casa que dividem. É daí que surge o pontapé para o desenrolar da história: ele, que já tinha uma viagem planejada para levar o carro da filha de seu patrão até ela, leva a irmã consigo para não deixá-la sozinha em seu momento de fragilidade. A partir daí, o filme segue uma espécie de *road movie*, algo que Leone nem tinha percebido como admitiu em entrevista, acreditando que a estrada funcionava muito mais como “um rio” que levaria Rosália até Buenos Aires, Argentina (CINÉFILOS ANÔNIMOS, 2018). É nesse percurso e na cidade que nunca tinha visitado que Rosália vai se descobrindo enquanto uma mulher além do emprego.

O filme se constrói em detalhes, a diretora sendo cuidadosa com as minúcias da vida da personagem, uma referência clara aos apegos de uma mulher e de uma pessoa idosa. Na fábrica, ela protege os dedos com fitas e hidrata as mãos com creme, acompanha de perto o

trabalho dos outros funcionários por ser chefe de produção; ela quem fecha e abre o estabelecimento, apagando e acendendo as luzes enquanto vai e volta todos os dias. Em casa, ao mesmo tempo em que ela lava roupas, o plano detalhe se interessa pelos azulejos do tanque (Figura 35). Ela estica os lençóis da cama depois que arruma as roupas, interrompendo seu próprio serviço para guardar os sapatos do irmão quando os vê largados no quarto. Enquanto prepara o jantar, mais planos detalhe, dessa vez da cebola que logo será cortada (Figura 36) e das panelas (Figura 37) no fogão (um símbolo importante no filme). Depois de comer, ela costura (Figura 38), banhada por uma luz quente em seu momento feliz e com os óculos de correção de grau na ponta do nariz. São elementos importantes para entender a personagem e que descrevem bem seu cuidado com suas “coisinhas”.

Figuras 35-38: Frames de *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).



Fonte: *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).

Na estrada, seus primeiros quadros recebem cores mais frias evidenciando sua melancolia, os planos alternando-se entre a paisagem (Figura 39) e a protagonista (Figura 40). Nesses momentos, a câmera se posiciona como carona, como quem também está no carro viajando com a mulher e seu irmão. Ela pouco diz, não tem apetite quando Zé lhe oferece comida, chora no banheiro da lanchonete quando param na estrada. Rosália se fecha em sua quietude e luto, limitando-se a observar a paisagem que corre do lado de fora da janela do carro em movimento, provavelmente vindo daí o nome do longa. Mais do que isso, enquanto

observadores da mudança da protagonista, também enxergamos ela por uma janela, seja pela referência à retangular tela de cinema ou subjetivamente pensando em uma “janela da vida”.

Figuras 39 e 40: Frames *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).



Fonte: *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).

Como pontuado várias vezes, a sua relação com seu irmão é bastante significativa. Zé sempre está lá para apoiá-la, sendo um dos seus sustentos em seu momento de fragilidade. Ele é quem arruma a mala dela para partirem para a viagem, colocando o que acha necessário e que fará a diferença para a irmã, como o material que ela estava costurando. Nenhum dos dois é de falar muito, mas a companhia um do outro é suficiente para deixar o clima mais leve. Se a panela é o símbolo de Rosália, o violão que Zé leva consigo é o anúncio de seu papel no filme, como aquele que acompanha a irmã, toca para ela enquanto ela canta e, aos poucos, ajuda e incentiva ela a se reencontrar.

À medida em que avançam na viagem, a paisagem vai adquirindo tons mais quentes e Rosália vai “revivendo”, em um processo lento e necessário. Ela compra uma panela nova, que “parece mais bonita” longe de casa, como pontua Zé. No quarto do hotel, ela arruma a cama e seus olhos esbarram em um quadro das Cataratas do Iguaçu, uma paisagem importante nesse processo da personagem. A água, líquidos ou reflexos são elementos que aparecem muitas vezes no filme, seja na primeira cena, enquanto manipula estanho na fábrica (Figura 41); seja na já mencionada cena no bar (ver Figura 34), com o reflexo de Rosália na bancada em seu momento de desilusão; seja enquanto Zé lava o carro com ela no banco do carona (Figura 42), ocasião esta em que a personagem já começa a mudar. A água sempre está ali para lhe dar ideia de movimento e fluidez. Mesmo sendo mais velha, mesmo perdendo o emprego, Rosália ainda tem a oportunidade de se readaptar, pois a vida é líquida, em constante mudança no mundo moderno (BAUMAN, 2001, p. 7). “A mulher muito seca vai se umedecendo” e vai “entrando num rio para dentro dela mesma”, como destaca Leone (CINÉFILOS ANÔNIMOS, 2018).

Na cena nas Cataratas do Iguaçu, tal como a protagonista, acompanhamos o aproximar pelo som da queda d'água. Chegando lá, é o irmão quem a incentiva a chegar mais perto. Com o rosto molhado, mais uma vez Rosália só observa, acompanhada pela câmera na mão do diretor de fotografia, “um mínimo de respiro tornando a câmera humana”, como pontuou Leone (LOPES, 2018, n. p). Em um plano sequência, nos tornamos íntimos desse momento particular, sendo estrategicamente interrompido por um corte em que Rosália sorri (Figura 43). A diretora, que também esteve à frente na montagem, pouco se importou com a lente molhada que embaçava a visão: Rosália *sentiu* a mudança, logo, o espectador também poderia *vê-la*.

Figuras 41-43: Frames *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).



Fonte: *Pela janela* (Caroline Leone, 2017).

O olhar de Rosália fica consideravelmente mais sereno nas próximas cenas. “Como é que é lá na Argentina?”, ela pergunta a certa altura, inclinando o corpo para frente enquanto observa a paisagem mais uma vez dentro do carro. “Ué, nós já tamo na Argentina”, o irmão responde. “Mas tá tudo igual”, ela afirma, observadora como sempre se mostrou ser. “É um igual diferente”, Zé diz, e certamente poderíamos, enquanto acompanhantes da trajetória da mulher, dizer o mesmo sobre ela. Rosália ainda é a mesma, mas com consideráveis mudanças graças às novas experiências que está vivendo e pelo novo modo de encarar a vida que vai adquirindo. Obviamente, a mudança tem seus altos e baixos, a imagem sempre voltando a tons mais frios quando Rosália volta ao seu abatimento, como quando pergunta “O que vai ser

de mim quando voltar?”. Felizmente, é algo passageiro, ela muito mais aberta às novidades que a viagem proporciona. Na nova cidade, Rosália aprende palavras novas, estranha ao ver pessoas de roupão andando pelas ruas, ganha uma blusa “muito cheguei” que ousadamente se dispõe a usar, toma banho em banheiros coletivos (a princípio, incomodada; com o tempo, até andando só de toalha até o banho). Lá, ela faz amizade com uma local mesmo não sabendo falar sua língua, entendendo quando ela diz que a ouviu cantar (algo que fazia antes da demissão e que, na nova cidade, volta a fazer) e desenvolvendo uma breve relação com ela. Elas conversam, Rosália se sentindo confortável com a jovem que também está disposta a ouvi-la, ensinando-a a costurar e lhe dando a panela de presente. Aos poucos, Rosália se reencontra enquanto também se acha em novas possibilidades. Mesmo mais velha, ela abraça as novas Rosálias que vai descobrindo pelo caminho.

A cena final também é significativa quando pensamos em como envelhecer. A primeira escolha de Rosália foi envelhecer junto ao trabalho e a vida doméstica, algo que lhe foi tomado. Junto a outros idosos argentinos, ela comemora o aniversário de uma mulher mais velha que ela e que é cheia de vida. Rosália encontra sua juventude em alguém que não deixou a idade lhe abalar, voltando ao Brasil com o quadro das Cataratas em mãos ainda sentindo a mudança que o banho da cachoeira e que a viagem lhe causou.

O retrato de Caroline Leone de uma vida comum conturbada por um acontecimento inesperado revela tanto um olhar empático da diretora em seu interesse por apresentar Rosália quanto olhares da própria Rosália, a personagem (e não somente ela, mas todas apresentadas nesta monografia) que materializa a prerrogativa que não existe um único olhar feminino. Olhares de uma mulher, idosa, jovem, trabalhadora e que ainda tem muito para viver se revelam diante do mesmo desconhecido que ela enfrenta na trama, convidando o espectador a também ver vários olhares em uma única pessoa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As etapas prévias deste trabalho, a partir do exposto em pesquisas e ratificado com os filmes apresentados, levam a considerações sobre o proposto no início da monografia. A começar que o *olhar feminino* agora passa a ser chamado de *olhares femininos*, justificando o título da obra e reiterando a necessidade de reconhecer a existência de não somente um olhar, mas de vários olhares de várias mulheres diferentes. Prendê-las em um único conceito seria mais uma vez oprimi-las, então deixar em aberto esse conceito é reconhecer sua liberdade. Mais do que isso, os resultados também mostram que existem muitas particularidades que vão além: os olhares femininos e até mesmo os olhares masculinos não devem ser resumidos somente ao gênero, por mais que este exerça um papel importante na construção destes. Os nomes que carregam o gênero como determinante do olhar em si já são controversos. Soloway também considerou isso na palestra já citada.

Acho que olhar feminino é uma palavra problemática e acho que só usamos porque já foi dito olhar masculino, mas acho que não deveria ser feminino. Pode ser outro olhar, olhar *queer*, olhar trans, olhar feminino, olhar feminista. [...] A coisa mais importante que provavelmente aprendi trabalhando em *Transparent* (2014) é sobre essencialismo, que não podemos realmente dizer que há algo que um corpo masculino confere ou um corpo feminino confere, não podemos falar sobre o feminino e o masculino, e que o feminino permite uma certa coisa ou que o masculino funciona de uma maneira diferente. [...] Eu acho que daqui a alguns anos o binário vai ser um conceito incrivelmente problemático, então o olhar feminino pode até ser, você sabe, um *não olhar*, não binário, mas algo que é mais holístico que tem tudo de uma vez. (TIFF ORIGINALS, 2016. Tradução própria)

Há de se reconhecer particularidades de raça, nacionalidade, sexualidade, etc. Aqui, o recorte permitiu apresentar três filmes e estudar suas diretoras (e, felizmente, ao menos uma diretora de fotografia) a partir de uma perspectiva que ainda assim revelou três olhares completamente diferentes. Em *Retrato de uma jovem em chamas*, a partir do olhar de uma francesa, revelamos um olhar cuidadoso em analisar tudo à sua volta e dentro de si mesmo, um olhar reflexivo e disposto à mudança. Em *Garota sombria caminha pela noite*, agora sob o olhar de uma britânica descendente de iranianos, tem-se um olhar que sai da caixa daquilo previamente proposto, um olhar disposto a lutar por aquilo que acha certo, que não se prende ao que já definiram como louvável, que vai além e se sustenta por si só, é agressivo, revida. Por fim, em *Pela janela*, dirigido por uma brasileira, temos um olhar (in)visível pelo simples passar do tempo, mas que encontra em si mesmo outras maneiras de ver. Todos os filmes, respeitando o recorte de tratarem de alguma forma sobre o olhar, revelam em si várias maneiras de fazer isso e, ainda assim, todos são olhares femininos.

Porém, abrir mão de um único conceito não justifica abandonar as pesquisas. Existem poucos projetos que, tal como esse, se dedicam a estudar as particularidades dos trabalhos feitos por mulheres. A busca por trazer mais materiais sobre diretoras de fotografia, por exemplo, se mostrou limitada pela falta de obras disponíveis para pesquisa. O apresentado sobre as investigações que reúnem filmes perdidos evidencia que isso foi normalizado durante anos, e a falta de reconhecimento de suas obras ainda hoje é reflexo direto dessa realidade. Esta monografia também apresenta limitações nesse sentido: pela autora só ter conhecimentos de língua portuguesa e inglesa, só foi possível trazer textos que estivessem nessas línguas. Se reconhecemos que existem vários olhares espalhados pelo mundo, certamente reconhecemos que existem várias pesquisas sobre o tema que não puderam ser abordadas nesta monografia por causa de limitações como essa ou pela simples dificuldade de acesso a outras, incentivando aqui mais traduções de pesquisas que visam abordar os olhares femininos.

Essa necessidade é justificada não somente pelas mulheres, mas pelo próprio estudo do cinema. O olhar cinematográfico não é construído somente pelo aparelho da câmera, tendo pontos de vista que guiam a construção de suas imagens e que influenciam em normas estabelecidas. Vale se debruçar sobre como os novos filmes do cinema contemporâneo influenciam, vão contra ou, resumidamente, trazem novas possibilidades para aquilo que já foi definido no cinema. Para além, abrir mão de definições, do já estabelecido como “certo” ou “padrão”, permite criar novas formas de fazer cinema que respeitam todos aqueles que se dedicam ao ramo e que tem interesses de contar histórias através do audiovisual.

Uma única pesquisa sobre olhares femininos apresenta em si o convite para várias outras que vão muito além dos recortes aqui estabelecidos, demonstrando como esse trabalho não se esgota e nem tem esse objetivo. Trabalhos futuros podem e devem completar este, atualizando o que aqui foi apresentado não como um resultado ou conclusão, mas como, novamente, uma possibilidade.

REFERÊNCIAS

ABDI, Shadee; CALAFELL, Bernadette Marie. Queer utopias and a (Feminist) Iranian vampire: a critical analysis of resistive monstrosity in *A Girl Walks Home Alone at Night*. **CRITICAL STUDIES IN MEDIA COMMUNICATION**. V. 34, n. 4, p. 358–370, mar. 2017.

ANOTHER GAZE JOURNAL. **In Conversation With Laura Mulvey (Interview)**. Youtube, 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vw-ps5mFQzA> > Acesso em 02 de maio de 2023.

BALESTERO, Gabriela Soares; GOMES, Renata Nascimento. Violência de Gênero: uma análise crítica da dominação masculina. **Revista CEJ**, v. 19, n. 66, p. 44-49, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: **O cinema. Ensaios**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991, p. 19-26.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BRASILIENSE, Maria Bernadete. O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema. **Hall open science**. 11, p. 121-133, 2017.

BROOKS, Xan. **Céline Sciamma: “My films are always about a few days out of the world.”** The Guardian, 2021. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2021/nov/14/celine-sciamma-petite-maman-interview-girlhood-portrait-lady-fire> > Acesso em 03 de junho de 2023.

CAPISTRANO, Tadeu. A tração do olhar: cinema, percepção e espetáculo. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, set, 2005, Uerj. **Anais**. Uerj, 2005. Disponível em: < <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/33106249668703757044297483174085694719.pdf> > Acesso em 25 de junho de 2023.

CINÉFILOS ANÔNIMOS. **Pela Janela | Entrevista com a diretora Caroline Leone.** Youtube, 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=gyC5YyKByF4> > Acesso em 12 de junho de 2023.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade.** Tradução: Rane Souza. 1º edição. São Paulo: Boitempo, 2021.

COSTA, Flávia Cesarino. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: HOLANDA, Karla (org). **Mulheres de cinema.** Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 19-36.

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed.** London: Taylor & Francis e-Library, 2006.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução: Marina Appenzeller. 2º edição. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

EIDELSTEIN, Eric. **Ana Lily Amirpour is the Raddest Filmmaker Working Right Now.** Indie Wire, 2014. Disponível em: < <https://www.indiewire.com/features/general/ana-lily-amirpour-is-the-raddest-filmmaker-working-right-now-67640/> > Acesso em 10 de junho de 2023.

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? **Revista Cerrados.** V. 20, n. 31, p. 65-74, 2011.

FLORA, Ana Paula Ireno di. **O olhar feminino no cinema contemporâneo: uma análise de Adoráveis Mulheres, de Greta Gerwig.** Orientadora: Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho. 2020. 85 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília. 2020. Disponível em: < https://bdm.unb.br/bitstream/10483/27578/1/2020_AnaPaulaIrenoDiFlora_tcc.pdf > Acesso em 15 de junho de 2023.

GAUDREAUULT, André. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

O olhar opositivo – a espectadora negra, por Bell Hooks. Fora de quadro, 2017. Disponível em: <

<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/> >

Acesso em 24 de junho de 2023.

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

LAURETIS, Teresa de. Tecnologias de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 124-161.

LAUZEN, Martha M. The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2022. SDSU, 2023. Disponível em: <

<https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2023/01/2022-celluloid-ceiling-report.pdf> > Acesso em 25 de junho de 2023.

LOPES, Caio. **Pela Janela: entrevista com a diretora Carolina Leone**. Cinematecando, 2018. Disponível em:

<<https://cinematecando.com.br/pela-janela-entrevista-com-diretora-caroline-leone/>> Acesso em 12 de junho de 2023.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (org). **Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MELEIRO, Alessandra. Mulheres no cinema iraniano: perspectivas criativas e ideológicas frente à intervenção estatal. In: HOLLANDA, Karla (org). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

MERCER, Benjamin. **The Brush Behind the Film: How Painter Hélène Delmaire Created Our Portrait of a Lady on Fire Cover**. The Criterion Collection, 2020. Disponível em: <

<https://www.criterion.com/current/posts/7084-the-brush-behind-the-film-how-painter-hlne-delmaire-created-our-portrait-of-a-lady-on-fire-cover> > Acesso em 04 de junho de 2023.

MOI, Toril. **What is a woman? And other essays**. United States: Oxford University Press, 1999.

MOREIRA, Letícia; GOMES, Regina. Notas sobre os estudos da espectralidade feminina: percorrendo caminhos e chaves de análise. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 321-336.

MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo In XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilme, 1983.

NEGREIROS, Teresa Creusa de Góes Monteiro Negreiros. Sexualidade e gênero no envelhecimento. **Revista Alceu**. V. 5, n. 9, p. 77-86, 2004.

O’FALT, Chris. **‘Portrait of a Lady on Fire’ Cinematography: The Perfect 18th Century Digital Painting**. IndieWire, 2020. Disponível em: < <https://www.indiewire.com/features/craft/portrait-of-a-lady-on-fire-cinematography-claire-mathon-celine-sciamma-1202214143/> > Acesso em 04 de junho de 2023.

Entrevista: Caroline Leone, diretora de ‘Pela Janela’. Salada de Cinema, 2017. Disponível em: < <https://saladadecinema.com.br/saiba-mais/entrevistas/entrevista-caroline-leone-diretora-de-pela-janela/> > Acesso em 12 de junho de 2023.

SALGADO, Carmem Délia Sánchez. Mulher idosa: a feminização da velhice. **Estudos interdisciplinares sobre o envelhecimento**. v. 4, p. 7-19, 2002.

SOUZA, Mickaelle Lima; FAISSOL, Pedro. O retorno do olhar em *Retrato de uma jovem em chamas* e a perspectiva transformadora de Céline Sciamma. **Revista Científica de Artes da Faculdade de Artes do Paraná - A pesquisa em arte e o papel da estética contemporânea**. V 26, n. 1, jul, 2022.

TIFF ORIGINALS. **Joey Soloway on The Female Gaze**. Youtube, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> > Acesso em 26 de maio de 2023.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica. **Significação: revista de cultura audiovisual**. V. 41, n. 41, pp. 117- 139, jan/jun, 2014.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros. **Revista de cultura audiovisual**. Sv. 43, n. 46, p. 47-68, 2016.

THE VILCEK FOUNDATION. **Interview with Ana Lily Amirpour, Director of A Girl Walks Home Alone at Night**. Youtube, 2014. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=CtDim5P_Uo > Acesso em 10 de junho de 2023.

VEIGA, Roberta. Da vulva de Héloïse surge Marianne: cinema, pintura e gênero no gesto de olhar em *Retrato de uma jovem em chamas*. **Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**. V. 9, n. 1, p. 7-242, 2022.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla (org). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

WATERCUTTER, Angela. **Meet the Woman Who Directed the World's Only Iranian Vampire Western**. Wired, 2014. Disponível em: < <https://www.wired.com/2014/02/girl-walks-home-alone-at-night/> > Acesso em 10 de junho de 2023.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 85-94.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YOUSSEF, Kamelya. **The Vampire Vigilante**. Bitchmedia, 2014. Disponível em: < <https://www.bitchmedia.org/a-girl-walks-home-alone-at-night-feminist-film-review-farsi-iran> > Acesso em 10 de junho de 2023.