



**HAL**  
open science

## O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema

Maria Bernadete Brasiliense

► **To cite this version:**

| Maria Bernadete Brasiliense. O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema. Iberic@l, 2017, 11, pp.121-133. hal-03790939

**HAL Id: hal-03790939**

**<https://hal.science/hal-03790939>**

Submitted on 28 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema

**Maria Bernadete Brasiliense**

*Universidade de Brasília – UnB – Departamento de Sociologia*

**Resumo:** O olhar tem gênero? Este artigo faz parte da tese de doutorado em Sociologia que tem como título *A representação do corpo feminino no cinema*. A intenção do artigo é analisar os corpos femininos, seus papéis e estereótipos, pensados por Domingos de Oliveira, *Todas as mulheres do Mundo*, 1966 e Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*, 1962, para ver se há diferenças substanciais entre um olhar e outro quanto à materialização do corpo, pois os cineastas dão contornos aos corpos das mulheres e dos homens, repetindo categorias discursivas ou trazendo novidades ao corpo social.

Os filmes serão analisados, a partir da teoria feminista, tentando captar os matizes do olhar de Oliveira e da cineasta Varda quando criam personagens femininos e os materializam para o cinema..

**Palavras chave:** cinema, cultura, subjetividade, olhar, mulher, representação

**Résumé :** Le regard a-t-il un genre? Cet article fait partie de la thèse de doctorat en sociologie intitulée *La représentation du corps féminin dans le cinéma*. Son intention est d'analyser le corps des femmes, leurs rôles et les stéréotypes qui y sont rattachés, tels qu'ils ont été pensés par Domingos de Oliveira dans *Todas as mulheres do mundo*, 1966, et Agnès Varda dans *Cléo de 5 à 7*, 1962, pour vérifier s'il y a des différences substantielles entre ces deux regards en termes de matérialisation du corps. En effet, les cinéastes donnent des contours aux corps des femmes et des hommes, en répétant des catégories discursives ou en proposant de nouvelles représentations.

Les films seront analysés à partir de la théorie féministe, en essayant de percevoir les nuances du regard de Oliveira et de la cinéaste Varda au moment de la création de leurs personnages féminins et de leur matérialisation dans des corps.

**Mots-clés :** cinema, culture, subjectivité, regard, femme, représentation

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo.<sup>1</sup>

Merleau-Ponty, 2006

A sociedade ocidental vive sob a dominação do olhar. Pode-se dizer de uma cultura do olhar em que ele é fonte ao mesmo tempo de conhecimento e de aprendizados, incorporados à maneira de ser de cada um. A preeminência do olhar e sua credibilidade modelam a vida do sujeito, modos de ser descendentes dos modos de ver. Cada pessoa é o que vê, cada corpo é único e diferente, ornado pela experiência do ver enquanto sentido absoluto. Apoiamo-nos na cultura do olhar para entender uma controvérsia que nos envolve e de certo modo nos escraviza: O olhar tem gênero? Uma questão que silenciosa se impõe às análises do cinema como formações discursivas, um debate para além da categoria de gênero com o intuito de entender a identidade da mulher que, segundo a tradição do pensamento feminista, é moldada pelo olhar masculino.

Estudamos o cinema, daí o interesse pela questão do olhar: o olhar sob condições e estratégias narrativas da imagem; olhar que participa da construção do corpo feminino; olhar que define a identidade, no interior do discurso; olhar alicerçado pela tecnologia, que o modifica, uma ascensão do olhar ou sua decadência, uma maneira de ver as coisas a partir de uma ótica que perturba a visão – não há visão pura, pois estará sempre delimitada a uma prática discursiva e a um saber determinados.

O cineasta utiliza-se do olhar como principal responsável por sua forma de expressão, uma dimensão discursiva corolário de um enunciado estético, que organiza um universo discursivo, colocado em jogo pela arte: um conjunto próprio de discursos e saberes, uma ação criadora a partir da sua própria cultura, internalizada e sedimentada. A obra é então o resultado de uma realidade interiorizada que se fez subjetiva, e que na criação exterioriza-se com a bagagem cultural daquele que cria: uma experiência criadora afetada pela cultura que traz à tona o que lhe parece importante ressaltar, mas suas manifestações artísticas são inerentes à prática discursiva, à cultura e a um período histórico. A obra então é um detalhe material que deixa um número de signos portadores de um valor simbólico e econômico, dentro de uma cultura que a delimita. Os discursos são apropriados pelo autor cuja obra o representa e nos remete, a um só tempo, ao autor e sua cultura, seus discursos, seu tempo histórico.

Para pensar um filme e responder se há gênero no olhar que constrói a narrativa imagética, recorreremos a Foucault que diz ser possível descobrir na obra

o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão de mundo. É possível, igualmente,

---

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 269.

interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer o que o pintor lhe tomou emprestado.<sup>2</sup>

Assim, devemos analisar as representações, não exclusivamente o olhar, mas o saber circunscrito e suas normas, pois a expressão do artista está enunciada em uma prática discursiva, diz o autor, em um saber resultante dessa prática. O olhar é atravessado pela positividade de um saber, independente dos temas filosóficos, dos conhecimentos científicos, contidos nas teorias, nos processos e técnicas, incorporados pelo sujeito do conhecimento. A expressão própria de uma época está, pois, inscrita nas criações estéticas, na política, nos saberes e na teoria daquele tempo. A questão, portanto, seria decifrar como se forma uma prática discursiva e um saber artístico que dão lugar “a uma teoria da sociedade que opera a interferência e a mútua transformação de uns e outros”. É necessário entender a episteme, ou seja, o conjunto de enunciados ou de discursos que organizam o pensamento e as práticas do cinema em cada época. Para o autor, “os enunciados, diferentes em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto”<sup>3</sup>.

Os artistas, homens ou mulheres, estão imersos no mesmo domínio do saber, em um espaço onde discorrem sobre os objetos de seus estudos, os filmes, um campo de enunciados em que os conceitos se definem e se transformam. Utilizam os saberes que possuem como recursos sobre o fazer fílmico e são responsáveis pela renovação da cultura, do olhar e do conhecimento. Assim, devemos examinar as imagens e extrair delas não as consequências do olhar masculino, mas a unidade de discursos imanentes às imagens. Saber sua tradição para entender a história que o “olhar” esconde, pois quem olha, olha a partir de algum lugar. Quem olha é o sujeito do conhecimento, da consciência, sujeito que constitui o objeto da arte. A obra acolhe a identidade do artista que absorve a realidade, apreende os conhecimentos e os devolve plasmados na obra que passa a trazer essa dimensão de subjetividade. Logo, o sujeito do olhar tanto masculino como feminino passam a ser sujeitos de discursos e práticas. Na análise fílmica não devemos visar somente as representações, mas as imagens e os discursos como práticas inseridas na história e na cultura.

As feministas em suas pesquisas, a partir dos estudos fílmicos, desconstroem o olhar masculino e detectam que somos permeados por um imaginário que não é apropriado às mulheres, porque masculino. Um olhar que liga o feminino à natureza, à procriação e não aos direitos como pessoa humana; uma herança cultural que levou a uma criação diferente entre meninos e meninas. É na década de 1960/1970 que as teorias feministas do cinema vieram à tona, de tanto ver nas telas o mesmo papel a elas atribuídos, a mesma opressão, a mesma desigualdade nas representações da figura feminina objetificada como signo de desejos masculinos. De olho na imagem do cinema clássico americano, Laura Mulvey, 1973; Molly Haskell, 1974; Elizabeth Kaplan, 1983, dentre tantas outras, começam a desenvolver teorias e a constituir um campo metodológico, numa aproximação feminista da história do cinema, elaborando uma crítica específica das personagens da mulher na tela sob um olhar masculino. Assim, procuram entender a importância do cinema para as mulheres na construção identitária, mostrando o poder e a dominação dos homens que, segundo elas, marcam todo o processo da subjetividade feminina.

---

2 FOUCAULT, Michel, *Arqueologia do saber*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005, p. 217.

3 *Ibid.*, p. 218.

4 *Ibid.*, p. 36.

Insistimos no olhar permeado pela subjetividade, pelos discursos, olhar constitutivo da arte produzida por qualquer sujeito; homens e mulheres sorvem o mesmo repertório cultural, moldando formas de pensar e agir, formas de ser sujeito. Absorvemos conhecimentos a partir das imagens, mas também de discursos sociais, assim nossas maneiras mais peculiares dizem do lugar que viemos, dos grupos aos quais pertencemos.

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. Como vemos o outro, de que músicas gostamos, como sentimos o gosto do chocolate, coisas que não são explicáveis senão sentidas. São sensações que nos invadem sem que possamos explicar exatamente o que ocorreu ao ver pessoas ou objetos, ao escutar uma música, ao sentir um aroma. Inspirações, presságios mesclados a nossas histórias permeadas por medos, desejos e sonhos que geram sentidos e modificam o ser individual. Então, somos seres atravessados por saberes, conceitos e percepções que desempenham papel importante na construção das imagens.

A questão do olhar masculino trazida à tona por Laura Mulvey em um artigo inaugural sobre a mulher no cinema, *Prazer visual e cinema narrativo*, 1973, mostra-nos que as insistentes lutas acabam por trazer um nó que não desata a questão, pois que as diferenças mais primordiais estão incrustadas como uma desigualdade insuperável e indelével. A questão está na desigualdade, pois somos diferentes, mas somos iguais. Quanto ao olhar, ele depura o mundo à maneira de cada um e é fonte de inspiração que vem do íntimo, da sensibilidade do autor. Os artistas veem o que é visível e o devolvem singularizado por seus sentimentos, seus desejos, e, portanto, iluminado por sua subjetividade. Logo, ao invés de *olhar masculino*, podemos dizer subjetividade, formas de olhar e incorporar, colocando em evidência o que lhe foi revelado. Ao invés de ater-nos às questões de gênero, diferença sexual explorada pelo patriarcado, vamos investigar o que marca a dessemelhança das imagens feitas por um homem e por uma mulher. A diferença de gênero não se marca pelo sexo biológico, mas por dispositivos complexos que forma todo o corpo.

## O corpo e o olhar

O corpo contém o sagrado, o profano e nos faz conhecer sensações singulares de comunicação com o cosmos, com as energias do divino; mas a um só tempo de contato com nossa fome do mundo, do outro, fome de prazer e de sensações singulares. O corpo ficou exíguo para representar as nossas exigências sensoriais, sexuais, sociais. Anseios de experiências e vivências com o outro, com o tempo, com o espaço. Experiências diferentes para cada um, mas que nos ligam um ao outro. O corpo é fonte de autoestima e de identidade onde universos se criam, se mesclam pela interação e comunicação com o outro, que não é nem secundário, nem menor, nem menos inteligente, mas um outro que pensa diferente. A análise dos filmes busca entender como os cineastas incorporam os conceitos de corpo às narrativas cinematográficas, como modelam e materializam o corpo feminino. Muito embora saibamos que as representações não conseguem dar conta do sujeito, pois que trabalhadas a partir dos discursos vindos da sociedade.

O interesse é saber o que é o olhar e especificamente o olhar masculino. Que poderes permeiam esse olhar que constrói histórias e pessoas? Entender o que é o olhar masculino analisado pelas feministas. Os estudos de gênero vieram para trazer uma compreensão sócio-política, mas também histórica sobre a falta de uma produção feminina atrás das câmeras, com interesses em fazer também uma revisão crítica sobre como a mulher é construída para as telas. Um olhar constituído por normas cristalizadas, imagens que moldam mulheres embrulhadas a sentidos atribuídos ao feminino. Representações que criam muitas vezes o corpo abjeto, unicamente segundo o modelo e a utilização desse corpo.

Para as feministas, as histórias na tela mostram as mulheres como se elas só existissem enquanto complemento para o homem e para suas fantasias. Essas palavras são de Laura Mulvey, ao refletir sobre o papel da mulher no cinema clássico de Hollywood. A autora analisa os filmes inserindo-os no momento histórico do feminismo na Inglaterra, buscando relacionar com os modelos de feminilidade da época. Para ela, o feminino só se completa nas películas dos filmes clássicos americanos

como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões, [...] impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.<sup>5</sup>

Para a pesquisadora, a forma do cinema americano de 1940/1950 é ela mesma opressora. Essas representações acabam por fazer com que a mulher se veja a partir desses estereótipos que o olhar masculino representa nas telas, ou seja, portadora de significados dados pelo homem, reforçando as mesmas imagens de maneira incansável e diminuindo a mulher enquanto sujeito, objetificando-a na narrativa a partir da diferença sexual. Para Mulvey, a preocupação é que esse olhar que faz o filme se multiplica, pois o olhar da câmera é o mesmo do personagem masculino e do público em geral. Entendemos que a linguagem utilizada para a realização de um filme é ela mesma “o olhar”, pois que esta visão da realidade tem o estilo característico de cada autor(a) que cria histórias, discursos que lhe são próprios, que cria saberes que circulam no mundo social.

Se pensarmos no sexo ou no gênero, em um sujeito feminino ou masculino que cria sentidos que deslocam para o discurso fílmico, não chegaremos nunca a uma diferença que não seja pelo sexo atribuído a cada um. Dificuldades para entender diferenças enquanto ligadas à sexualidade, aos desejos, às sutilezas de cada um e não às formações discursivas. O cinema evoluiu, maneiras estereotipadas de olhar a mulher estão aparentemente superadas, mas estamos certas de que ainda existem filmes que colocam as mulheres nessa perspectiva de objeto para os homens. Entretanto, é importante fazer uma análise mais acurada para entender o porquê. Provavelmente, esses sentidos advêm de circunstâncias socioculturais que permeiam a arte em geral, compartilhados por homens e mulheres.

---

5 MULVEY, Laura, “Prazer visual e cinema narrativo”, in XAVIER, Imaíl (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes, 1983, p. 438.

## Valores culturais e subjetividade: Félix Guattari

Para Félix Guattari, não são os discursos que nos igualam, mas a cultura designada como valor que caracteriza os modos de produção do capitalismo e classifica as pessoas como cultas ou incultas. O filósofo divide em níveis a cultura, mas sabemos que tudo é interconectado e se complementa, o que transforma a cultura em um fazer universal, um controle social. Uma cultura que expande seus territórios para abranger novos grupos e subjetividades em que todos possam se reconhecer. A cultura passa a não ser apenas um setor de produtos e bens culturais, consistindo antes em um sistema que cria modelos, modos de ser que se complicam na modernidade, ao mesmo tempo global e local: é como se fosse uma forma a que todos devem se submeter para estar em concordância com as normas sociais.

Para Guattari, o essencial seria a prática de um processo de subjetivação diferente, uma “subjetividade capaz de gerir a realidade de sociedades ‘desenvolvidas’ e, ao mesmo tempo, gerir processos de singularização subjetiva, que não confinem as diferentes categorias sociais<sup>6</sup>” no espaço dominante do poder. Para ele, o problema é como produzir novos modos de singularização pela sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e também pelas mudanças sociais nos grandes conjuntos econômicos. No fundo, só existe um modo de cultura que nos engloba a todos, a cultura capitalista onde

O capital se ocupa da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva. E quando eu falo em sujeição subjetiva não me refiro apenas à publicidade para a produção e o consumo de bens. É a própria essência do lucro capitalista que não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na tomada de poder da subjetividade.<sup>7</sup>

O autor põe em registro que o desenvolvimento do capitalismo nos coloca em um mesmo processo cultural que agencia as subjetividades e as nivela a um mesmo patamar, criando o que ele chama de subjetividade agenciada pelo capital econômico. Esse processo dificulta que o sujeito crie seus territórios independentes dos modos impostos, pois corre o risco de ser marginalizado. O sujeito acaba por se adaptar a um território de identidades reconhecidas pelo sistema, transformando-se a si próprio em reproduzidor sequencial da “linha de montagem do desejo” para não ser rotulado como “subjetividades dissidentes<sup>8</sup>”.

Existe a dominação econômica, de classe, de sexo, mas o processo de produção da subjetividade se dá nas inter-relações e torna-se uma dimensão inalienável do sujeito que interioriza o que é exterior (objetividade) e exterioriza com sua maneira de ser (subjetividade). Tornar-se sujeito é alimentar-se de ideias, de discursos e da cultura: o processo de subjetivação tem como ponto de partida um mesmo contexto ideológico e social a ser interiorizado. Se homens e mulheres são vistos como construções sociais, isso dificulta entender a afirmação de que as mulheres são representadas e

---

6 GUATTARI, Félix, “Cultura: um conceito reacionário?”, *Micropolítica: cartografias do desejo*, Petrópolis, RJ, Vozes, 2013, p. 16.

7 *Ibid.*, p. 21, grifos do autor.

8 *Ibid.*, p. 16.

criam identidades a partir de um olhar masculino. Melhor pensar numa construção do corpo feminino vindo do campo da ideologia que é branca, masculina, burguesa e que domina os não brancos, não homens, não burgueses, pois todos pertencem ao mesmo campo cultural.

Kátia Maheirie diz que o processo de criação é “uma articulação temporal realizada pela subjetividade, numa postura afetiva, como negação da objetividade, com vista a transformar esta objetividade numa nova objetividade, deixando nela a marca da subjetividade<sup>9</sup>”. Logo, os cineastas ao fazerem um filme resgatam conhecimentos arquivados – humanísticos, técnicos, teóricos, institucionais, econômicos e emocionais – que constituem a nova obra. O processo de criação seria matizado por tudo o que o sujeito tem como conhecimento, da sua posição como indivíduo na sociedade, do seu ser subjetivo, ligado ao processo histórico e cultural. Nessa perspectiva, segundo a autora, ele vai disponibilizar um produto que acaba sendo do “domínio da atividade de *todos* os homens, destacando um caráter coletivo em qualquer invenção singular<sup>10</sup>”. Maheirie entende que não deveria existir direitos autorais, pois subjetivar e objetivar são duas dimensões do sujeito: ele é objetividade enquanto realidade física e é consciência, ação e subjetividade quando transcende o objetivado, o conhecimento. O sujeito é construído a partir da objetividade, sempre mediado pela subjetividade, assim, nunca pode existir como puro objeto e nem como sujeito absoluto, pois já é determinado pelas condições objetivas do contexto social.

Madeira e Veloso afirmam que a mesma coisa ocorre com os discursos que possuem pouco de autoria e originalidade. Pode-se evidenciar nos discursos “as marcas do tempo histórico [que] se fazem presentes no corpo da linguagem”. Assim, “a narrativa implícita ou explicitamente, será sempre uma *réplica*, um diálogo que se estabelece com uma ou várias tradições<sup>11</sup>”. Para elas, nas obras artísticas ou literárias, mesmo sendo trabalhadas por um único indivíduo, pode-se perceber que fazem parte de uma produção de discurso institucional e selecionado, trazendo sentidos implícitos e invioláveis que as moldam e controlam.

A questão da subjetividade e do olhar é porque analisamos filmes como artefato da cultura, do tempo histórico, dos discursos e saberes incorporados como meio de expressão do cineasta. O cinema sempre foi o lugar privilegiado da construção de ideologias, de modelos e valores que se espalham pelo social, mas o cineasta alimenta-se do social para fazer a narrativa e discutir problemas e temas da vida cotidiana. Os cineastas utilizam-se da linguagem do cinema de forma a expressar e organizar seu pensamento, assim, seu fazer imagético e a organização da narrativa dependem do que veem e sentem, o que podemos dizer de disposições ou ações subjetivas. O olhar de cada cineasta explica-se pelo enquadramento, pelo ângulo, pela montagem, ou seja, a organização da narrativa distribuída no espaço e no tempo. A sistematização na construção da imagem informa sobre escolhas possíveis para contar a história, modelar corpos e dar significados à dimensão ficcional.

Alcilene Cavalcante e Karla Holanda fizeram um estudo, a partir da teoria de gênero, no cinema brasileiro e constataram que a produção cinematográfica específica de mulheres nos anos 1970 foi incipiente, mas ao concluir a pesquisa, evidenciam que em 20 filmes de longa metragem de

9 MAHEIRIE, Kátia, “Constituição do sujeito, subjetividade e identidade”, *INTERAÇÕES*, [en ligne], vol. VII, n° 13, jan-jun, 2002, p. 153, Disponible sur : < <https://www.google.com.br/#safe=off&q=maheirie%2C+Kátia.+Constituição+do+sujeito%2C+subjetividade+e+identidade> >, [12.03.2017].

10 *Ibid.* p. 152, grifo da autora.

11 VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica, *Leituras brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*, São Paulo, Paz e Terra, 1999, p. 51, grifo das autoras.

ficção, de 15 cineastas do cinema até 1979, “não se pode responsabilizar a imagem estereotipada da mulher no cinema à pequena participação delas na direção, pois o direito à autorrepresentação não garante ausência de estereótipos, tampouco leva à produção de *imagens positivas*<sup>12</sup>”.

As pesquisadoras viram que muitas coisas se repetem, inclusive o padrão sexista. Para elas, os filmes de décadas passadas como os de Gilda de Abreu: *O ébrio*, 1946, *Pinguinho de gente*, 1947, e *Coração materno*, 1951, a competição entre as mulheres se dá pelo amor dos homens e quem perde é sempre punida. Mostram também que o casamento é a solução comum para os problemas femininos, não importa quais sejam. A imagem da mulher é reproduzida como peça chave para o filme, como objeto a ser olhado e cobiçado e que, para alcançar valor, é necessário que a mulher tenha um homem ao seu lado.

Desta maneira, ao analisar o cinema temos que pensar no espaço e no tempo em que o filme foi lançado, que ideias eram correntes sobre a mulher, para então entender as criações produzidas pelos autores, a partir do social e da posição que os diferencia dentro do grupo. Para as feministas, o importante era ter tido, na época de suas análises, um outro olhar, uma outra linguagem do desejo que viria a ser um contracinema ou um cinema de mulheres, com a possibilidade de novos temas e discursos para tirar a mulher enquanto o outro da relação erótica, a partir da produção de outra subjetividade (olhar) no lugar do olhar dominante, *voyeurista* e masculino.

## Um homem, uma mulher

Essas colocações nos levam, neste momento, a comparar o “olhar” em dois filmes, frutos dos novos cinemas iniciados na década de 50 do século XX. Um século de conquistas, de direitos e oportunidades, de protagonismo para as mulheres que modificou a experiência feminina e a independência em relação ao corpo e à sexualidade. Analisaremos Agnès Varda, da *Nouvelle Vague*, com o filme *Cléo de 5 às 7*, 1962, e Domingos de Oliveira, *Cinema Novo*, *Todas as mulheres do mundo*, 1966. Os dois cineastas mostram a mulher, sua independência econômica, além de suas relações sociais, afetivas e heterossexuais.

Domingos coloca o protagonista Paulo, narrando em *flashback* a história de seu amor por Maria Alice, um olhar dominante, enquanto narrador, sobre a mulher que agora faz parte de sua vida. Varda traz a história de um dia na vida de Cléo, uma jovem cantora que passa pelo temor de um prognóstico de câncer a se confirmar. Uma mulher para ser vista, sempre rodeada por ordens de sua governanta, e que valores a ela atribuídos pelos seus músicos e fãs.

A relação entre autor e obra é sempre de trocas, mas a função de autor excede a obra, pois seu campo de saber ultrapassa o que é expresso pelo filme. Trazemos alguns pontos relevantes a respeito dos dois cineastas para melhor entender as suas histórias. Agnès Varda foi a única mulher representante dos novos cinemas. Entrou para o grupo da arte cinematográfica e foi reconhecida por trazer inovações estéticas e formais ao cinema. Varda, antes mesmo que as feministas analisassem a

---

12 CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla, “Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970”, in BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Mariana (orgs.), *Corpos em projeção: Gênero e sexualidade no cinema latino-americano*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, p. 151, grifo das autoras.

questão do olhar e da ideologia nas narrativas do cinema, desconstrói esse olhar e acena com novas perspectivas de fazer imagens. Junta a arte fotográfica, do início de sua carreira, à pintura, ao teatro e coloca em evidência outras narrativas da feminilidade, fazendo imagens estéticas e poéticas mais arrojadas para renovar o cinema. Mostrou ter aprendido cedo a lidar com as palavras e as imagens, pois transitou entre arte, literatura e criações de todo tipo, intimidades artísticas que facilitam trabalhar a sensibilidade para criar personagens e temas ficcionais. A riqueza de experiências contribui para fortalecer seu pensamento, sua originalidade e sua concepção de cinema, possibilitando o processo de criação artística que nada mais é do que a objetivação, o filme, da subjetividade, sentimentos e expressões da autora. Isto porque extrai-se da realidade o alimento para a imaginação, uma realidade interiorizada e reelaborada pela autora. Assim, quanto mais conhecimento e experiências tem os artistas, mais rico será o manancial para suas criações, ampliando os horizontes para uma imaginação criativa e consequente campo cultural.

Varda começa no cinema, engajando-se em todos os afazeres: do cenário à realização, desde sua primeira longa-metragem de 1955, *La pointe courte*. Ao filmar suas histórias traz a um só tempo estética, ética e política mesclados à ficção e aos acontecimentos do dia-a-dia, como se andasse por entre fábulas paralelas. Neste filme, precursor de sua incursão no cinema, ela nos faz ver na tela a história de um casal e paralelamente a história dos pescadores da pequena cidade. As cenas do casal são mostradas, tendo como cenário a cidade, suas ruas, suas pontes e os pescadores em ação. A imagem cinematográfica é ao mesmo tempo o real que se imiscui na ficção e torna a cidade uma protagonista.

Varda é singular ao contar histórias para a tela. É autoral, por excelência, sem, portanto, reivindicar uma criação autoral como fez sua geração. Em *Cléo de 5 à 7* ela conta a história de uma mulher coquete que apenas gosta de se ver em espelhos e em reflexos, que pensa que a doença e a morte são uma crueldade contra a beleza. Para Varda, Cléo retrata uma mulher jovem, bela, fútil e adulada que subitamente é obrigada a pensar na morte. E foi na história dessa mulher, que passa de objeto do olhar para sujeito do olhar, que Varda ganha um lugar como diretora e como mulher, inicialmente na cena social parisiense.

Domingos de Oliveira aos quinze anos já guardava cadernos com anotações e críticas sobre cinema: “Sempre fui louco por cinema. O cinema veio antes do teatro, o fazer cinema é que veio depois<sup>13</sup>”. Segundo o cineasta o que ele gosta mesmo é de escrever e foi pela escrita que encontrou o teatro e a televisão para quem escreveu muitos textos e outros tantos roteiros. Como Varda, bem cedo interessou-se pela arte: no teatro estreou como ator, mas foi também roteirista, diretor, produtor e autor. Ao fazer roteiros teve a certeza de que sabia filmar e que precisava se expressar com a câmera na mão; já como cineasta defende os filmes de autor e de arte e incentiva o cinema como forma de difundir mensagens.

Por necessidade passional, tinha acabado de separar-se de Leila Diniz, escreveu e dirigiu o filme *Todas as mulheres do mundo*, seu primeiro trabalho como cineasta. Tomou como lema que o cinema seria o suporte para entender a arte e a vida, para misturar história e memória, biografia e ficção. Assim, configurou o cinema como a arte de viver, o ficcional matizando a obra autoral, o autor configurando-se como personagem. Desde seu primeiro filme fala de coisas que se repetem: o

---

13 VIANY, Alex, *Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 374 (entrevista a D. Oliveira).

amor romântico, o sexo, a paixão, o ciúme, a infidelidade, os filhos e os revezes e tensões da vida a dois. Juntou procedimentos estéticos, narrativos e modernistas que fugiam da proposta do *Cinema Novo* brasileiro, que falava das dificuldades do país, da pobreza, da fome e do subdesenvolvimento. Domingos trouxe um cinema intimista, falou da classe média carioca e principalmente das mulheres e seus prazeres.

De filmografias diferentes os dois diretores nos permitem ver a linguagem do cinema se constituir na realidade social, trazendo para as telas novos temas que mostram os medos, os desejos, os valores da época e nos fazem entrar no jogo de papéis de homem e de mulher, da construção dos corpos e da subjetividade, nos movimentos enviesados que a vida proporciona. Também possibilitam-nos pensar o impacto da emancipação feminina sobre o homem e seu papel sexual, suas atividades enquanto mantenedor de um *status quo* e de um suporte para a família. Enfim, vemos mudanças que impactam nas relações amorosas: a mulher encontra seu espaço social, econômico e político, sua liberdade e continua a luta pela igualdade de direitos. Vemos o homem, no esmaecer de sua superioridade, virilidade e ostentação de poder diante da mulher, procurando por uma nova forma de se produzir enquanto parceiro desse novo ser que toma as rédeas de sua vida: elas extrapolam as paredes do lar e, tanto no universo privado como no público, adquirem protagonismo e redefinem seu lugar social e sexual. Vemos as mudanças da mulher ao se livrar das amarras morais e assumir sua sexualidade fora do casamento e da maternidade, confundindo o poder masculino.

A construção do corpo feminino nos dois filmes apresenta a mulher na plenitude de seus corpos. As personagens passaram a fase de contestação, ressignificam as normas sociais e os discursos incorporados. Um feminino com saberes e práticas instituídos e reelaborados que dialoga com a cultura e a sociedade, decidindo o que fazer com o próprio corpo. Cléo é artificial, frívola, vaidosa e seu discurso é a beleza. É narcisista e tem o espelho como companheiro o que a isola de outras pessoas e da realidade social. Usa muita maquiagem, encena performances frente ao espelho e só se apresenta produzida: adereços como óculos, perucas, chapéus, luvas, lenços com brilhos, além de uma prática gestual na construção do corpo feminino sedutor. Vemos esta preocupação em uma cena onde Angèle, a governanta, anuncia a chegada de José, o amante. Cléo se modifica e passa dos gestos caseiros para a cena teatral. Ela está deitada, rodeada de almofadas, vestida em um *peignoir* branco com plumas, acomoda o corpo de maneira sedutora, como um padrão ideal que ela tem de si mesma, olha-se em um espelho que está sobre a cama, arranja a peruca loura, passa a mão nos cachos, a língua nos lábios e o aguarda. Tudo planejado, inclusive a forma de falar.

Isto ocorre na primeira parte do filme, pois ao saber da possibilidade de um câncer o corpo espetáculo fragiliza e transforma-se em um corpo orgânico, vigiado nos mínimos detalhes para entender onde e como a doença se manifesta. Um corpo tomado pelo tempo, pelo relógio que organiza seus afazeres até a hora de buscar o exame. Cléo passa a ver o corpo como doença e com outras necessidades, não apenas a beleza fabricada, mas um corpo vivo que precisa de outros cuidados e afetos. Muito irritada com os músicos e a secretária, a moça resolve sair só. Nervosa arranca a peruca, a maquiagem e tudo que representa a feminilidade atual, usa um vestido simples e sai pelas ruas da cidade como uma pessoa entre as outras.

No parque *Montsouris* encontra um soldado que insiste em conversar com ela e conta histórias e lembranças da infância que viveu com a avó naquele bairro. No diálogo com o futuro combatente na guerra da Argélia aprende o valor da vida e do espaço urbano, dando lugar a um

outro corpo: uma nova Cléo que vivencia a cidade e se descobre outra, ofuscando o temor da morte. A coexistência com milhares de seres em territórios tão diferentes do seu: o rapaz afetuoso que lhe fala de maneira doce sobre a vida, a arte, o amor, o corpo nu, a natureza, causam nela um choque que confunde seus saberes, sua sensibilidade, sua representação como mulher. A cidade e seu movimento, as pessoas e seus fluxos agiram como novos agentes conceituais que interferem na subjetividade. Ela resgata a autoestima, o instinto, as emoções, dando lugar a um ser afetuoso, sorridente e feliz, facilitando elaborar estratégias e defesas para lidar com o câncer.

O rosto, agora iluminado, não precisa do espelho para mostrar sua beleza, pois que seu estado de alma já reflete um bem-estar consigo própria e, portanto, uma beleza singular. Cléo configura um novo corpo, não mais um culto ao corpo produzido, mas um corpo simples, gestos amplos, sorrisos quase gargalhadas, e, ao invés de ser olhada, passa a olhar o outro com atenção, experienciando novos territórios vivenciais. Um paradoxo, pois ao encontrar-se com o outro, o transeunte anônimo da cidade, estressa-se, angustia-se, perde a pompa e encontra a afetividade, a sensibilidade, recriando seu mundo e modo de ver a vida. A autora transforma o processo de individuação, usando a doença como metáfora para salvá-la pela liberdade, pelos encontros e desencontros no cotidiano da cidade.

Maria Alice, construção de Domingos de Oliveira, é o resultado da emancipação feminina, autônoma e sexualmente livre, portando novos signos de beleza e sedução. O imaginário da mulher encantadora para o homem não lhe veste bem, curte a liberdade de seu corpo, sua independência financeira e sua beleza miscigenada. Embora a época não fosse de liberdade total quanto aos usos do corpo, a moça é consciente de si mesma, não demonstra problema com o sexo e não se faz objeto erótico; diferentemente, solidifica as relações amorosas tendo como meta satisfazer seus desejos como mulher. O seu roteiro de beleza e sedução é a simplicidade e a simpatia. Maria Alice é o seu corpo, veste o corpo sem diálogo com as tensões estéticas de seu tempo e demonstra um enorme prazer pela vida.

Domingos de Oliveira modela o corpo feminino para a liberdade, a sexualidade e o prazer, mas com traços misóginos e estereótipos que correm no social e que colocam, muitas vezes, a identidade da moça em questão. Por outro lado, mostrou-nos corpos diferentes em sua formação, magros, cheinhos, mulheres altas e baixas, morenas e brancas. O corpo de Maria Alice é utilizado pelo autor como processo de construção e desconstrução de estereótipos: passividade, submissão, pudor, maternidade. Ela é noiva e conhece Paulo em uma festa. O rapaz gosta dela e a convence a gostar dele. Ela aceita entrar no jogo e o apanha para um passeio no parque, dirige o seu carro, os passeios e a relação. Acaba levando-o para dormir com ela depois de fazer sexo à beira mar dentro do carro. Maria Alice é nova, determinada, inteligente, bonita e vive ao sabor dos acontecimentos. Esta é a mulher-ficção de Domingos, redesenhada e ressignificada aos valores de seu tempo.

No início do filme o cineasta Domingos de Oliveira valoriza os discursos ligados ao feminino e uma voz *off*<sup>14</sup> faz afirmações que reforçam desigualdades e mostram que é na linguagem, tanto oral como escrita, que o feminino é representado negativamente: “*As mulheres atrofiam os homens, tiram-lhes a liberdade e a individualidade, além de levá-los à acomodação e à fraqueza*”. Fala

---

14 Voz *off* – é sempre uma voz que fala explicando alguma coisa ou compondo o sistema narrativo, vem de fora do quadro, do exterior da imagem, mas assegura uma hierarquia enquanto se refere à visibilidade e a coordena, fazendo parte da narrativa.

mal do casamento e diz: “*Se fosse nos tempos dos meus pais, ou avós, talvez ainda desse. Agora não. Agora as mulheres resolveram ser independentes o que complica as coisas de modo definitivo*”<sup>15</sup>. Por outro lado, mostra a performatividade e o simulacro dos corpos de homens e mulheres. Em um dos planos, Paulo brinca com Maria Alice e veste seu vestido, usa seu sapato de salto alto e sai a dançar pelo quarto; em outro, é a vez de Maria Alice se vestir de camisa, gravata e boné quando resolvem jogar sinuca. O autor, inverte os ideais de feminilidade e masculinidade e mostra que gênero e sexo são independentes: pode-se usar vestido e salto alto e ser homem. Subverte as categorias de sexo/gênero, as convenções sociais e sinaliza a fronteira tênue que há nas representações de papéis predefinidos pelo social.

Os modos de explorar a feminilidade continuam a aparecer no filme de Domingos. Maria Alice vai visitar a família em outra cidade o que causa uma controvérsia com Paulo que não aceita ficar só e faz chantagens, mas, ao receber um convite da prima para uma festa, muda de atitude e na ausência da companheira vai ao encontro da prima numa festa que só tem mulheres: elas se interessam por ele e o tornam objeto sexual, ou seja, a objetificação do corpo masculino pelas mulheres. Fazem várias brincadeiras, jogos de cartas, imersão na sauna, na piscina e finalizam em um jogo para rifar Paulo, onde quem ganha pode fazer o que quiser com ele. Um mecanismo de reapropriação dos saberes e poderes da sexualidade, um questionamento do lugar de fala associado ao gênero masculino. O cineasta afronta o que pede as mulheres, elas não querem ser iguais aos homens.

## Considerações finais

Os filmes mostram-nos que o corpo feminino é construído no cinema pelas mesmas estruturas que alicerçam o social, mesmo quando dirigidos por um homem e por uma mulher com experiências, culturas e práticas distintas. O olhar é uma fonte de conhecimento, mas o que vemos a partir das imagens, muito além do simples espetáculo apresentado, faz parte das coisas do mundo, da relação do indivíduo com tudo que o rodeia e o sentido dado por ele às coisas vistas. Podemos dizer que a representação da mulher ainda nos aparece de forma negativa em alguns filmes, pois estamos em processo de aprendizado sobre como representar o corpo feminino, carregado que é de discursos, mitos, estereótipos. Ainda encontramos os mesmos papéis, confirmando que os corpos são efeitos de discursos, práticas e instituições, resultado da cultura e do contexto social e histórico. Conclui-se que os corpos não são moldados pelos cineastas e nem pelo olhar, mas por normas regulatórias que produzem homem e mulher, constroem corpos e os tornam reprodutores de masculinidade e feminilidade. Homens e mulheres são construções sociais e, portanto, nem sempre o olhar feminino na tela marca diferenças na construção do corpo, existem outras maneiras de mostrar a mulher, como em Varda, mas o processo de criação vem da cultura, dos discursos e das representações sociais, ligados

---

15 Palavras de Edu, (Flávio Migliaccio), amigo de Paulo, (Paulo José), ao falar sobre as mulheres e a dificuldade de se casar com elas com o advento da pílula, quando adquirem mais liberdade em relação à sexualidade e a maternidade.

ao contexto histórico, incorporados por todos os seres. Melhor seria pensar que não existe corpo, sujeito e nem subjetividade fora da história, da linguagem, da cultura e das relações de poder.

## Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean, *A arte da desapareição*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.
- CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla, “Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970”, in *Corpos em projeção: Gênero e sexualidade no cinema latino-americano*, BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Mariana (orgs.), Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, p. 134-152.
- FOUCAULT, Michel, *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.
- GUATTARI, Félix, “Cultura: um conceito reacionário?”, in GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely, *Micropolítica: cartografias do desejo*, Petrópolis, RJ, Vozes, 2013.
- IRIGARAY, Luce, *Je, tu, nous*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1990.
- MAHEIRIE, Kátia, “Constituição do sujeito, subjetividade e identidade”, *INTERAÇÕES*, [em ligne], vol. VII, nº 13, p. 31-44, jan-jun, 2002, Disponible sur : < <https://www.google.com.br/#safe=off&q=maheirie%2C+Kátia.+Constituição+do+sujeito%2C+subjetividade+e+identidade> >, [12.03.2017].
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- MULVEY, Laura, “Prazer visual e cinema narrativo”, in XAVIER, Ismail (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes, 1983, p. 438-453.
- VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica, *Leituras brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*, São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- VIANY, Alex, *Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.