

DOI <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v13.n31.10>

## **Feminismos e cinema: crítica à representação da mulher**

*Feminisms and cinema: women's representation critics*

*Feminismos y cine: crítica a la representación de las mujeres*

**Leilane Serratine Grubba\***

**Resumo:** Apresenta-se uma pesquisa sobre o estado da arte a respeito de cinema e gênero. A pesquisa tem por objetivo sistematizar os conhecimentos produzidos em torno da representação da mulher no cinema, a partir de uma pesquisa bibliográfica, em âmbito nacional e internacional. Os resultados da pesquisa centraram-se principalmente em quatro focos de críticas à representação da mulher no cinema. Em primeiro lugar, o posicionamento da mulher como objeto ao olhar contemplativo masculino, com a dominação feminina e sexualização da mulher. Em segundo lugar, a centralidade do desejo heterossexual no cinema. Em terceiro lugar, a sub-representação das mulheres negras, asiáticas e latinas. Finalmente, a representação estereotipada da população LGBTQI.

**Palavras-chave:** Cinema. Feminismo. Mulher. LGBTQI.

**Abstract:** It presents a survey of the state of the art regarding film and gender. The research aims to systematize the knowledge produced around the representation of women in cinema, based on a bibliographic research, both nationally and internationally. The research results focused mainly on four points of criticism of the representation of women in cinema. First of all, the positioning of women as an object in the male contemplative gaze, with female domination and sexualization of women. Second, the centrality of heterosexual desire in cinema. Third, the underrepresentation of black, Asian and Latino. Finally, the stereotypical representation of LGBTQI population.

**Keywords:** Cinema. Feminism. Women. LGBTQI.

**Resumen:** Se presenta una investigación sobre el estado del arte sobre cine y género. La investigación tiene como objetivo sistematizar el conocimiento producido en torno a la representación de la mujer en el cine, a partir de una investigación bibliográfica, tanto a nivel nacional como internacional.

---

\* Faculdade Meridional (IMED).

Los resultados de la investigación se centraron principalmente en cuatro focos de crítica a la representación de la mujer en el cine. En primer lugar, el posicionamiento de la mujer como objeto en la mirada contemplativa masculina, con dominación femenina y sexualización de la mujer. En segundo lugar, la centralidad del deseo heterosexual en el cine. Tercero, subrepresentación de mujeres negras, asiáticas y latinas. Finalmente, la representación estereotipada de la población LGBTQI.

**Palabras-clave:** Cine. Feminismo. Mujer. LGBTQI.

## Introdução

O artigo é o resultado de uma pesquisa sobre o estado da arte sobre gênero e cinema, com ênfase nos estudos sobre representações da mulher no cinema. Tem por objetivo sistematizar os conhecimentos produzidos em torno da representação da mulher no cinema, a partir de uma pesquisa bibliográfica, realizada em âmbito nacional e internacional. Para a pesquisa em âmbito internacional, levaram-se em consideração as obras publicadas no campo de *Film Studies* – Estudos em Cinema; e para a pesquisa em âmbito nacional, levaram-se em consideração principalmente os artigos publicados nas revistas *Cadernos Pagu* e *Revista de Estudos Feministas*, em razão da aderência temática e da trajetória histórica e científica para o estudo de gênero de ambas as revistas. A partir dessas fontes de pesquisa, sistematizou-se o resultado das discussões específicas a respeito da “representação da mulher no cinema” ou “representação de gênero no cinema”.

Existe bastante discrepância sobre a década de início dos estudos feministas do cinema. Enquanto Alison Butler (2002) e Anneke Smelik (1999) mencionam a década de 1960, Gisele Gubernikoff (2009) aponta a década de 1970 e Ana Veiga (2017) sugere as décadas de 1980 e 1990. Independentemente dessas divergências, em conjunto,

as pesquisadoras mencionadas apontam a importância de Teresa de Lauretis, Laura Mulvey e bell hooks para o início das pesquisas feministas em cinema, principalmente para as pesquisas a respeito da representação da mulher no cinema como objeto, com Lauretis e Mulvey, e de interseccionalidade e ausência da mulher negra, com hooks.

Na década de 1960, as primeiras críticas feministas ao cinema se direcionaram às imagens sexistas de representação das mulheres em filmes hollywoodianos. Sobre a mencionada década, Smelik afirma que:

Mulheres eram representadas como o sexo passivo, objetificadas ou fixadas em estereótipos que oscilavam entre a imagem de mãe (“Maria”) e a puta (“Eva”). Essas imagens repetidas das mulheres foram consideradas como distorções objetificadoras da realidade, com impacto negativo sobre as espectadoras mulheres. As feministas clamaram por imagens positivas das mulheres. (SMELIK, 1999, p. 353, tradução minha).

A teoria feminista do cinema na década de 1970, explica Giselle Gubernikoff (2009, p. 66), parte de teóricas britânicas e norte-americanas preocupadas principalmente com as representações da mulher no cinema. Em geral, a teoria feminista do cinema busca mostrar que os “estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social” (2009, p. 68). Tanto na década de 1960 quanto na de 1970, “a noção de gênero como diferença sexual era central para as críticas e protestos, a releitura de representações culturais e narrativas, o questionamento das teorias da subjetividade e da sexualidade, da textualidade, para escrever, ler e para o espectador” (LAURETIS, 1994, p. 206). Claire Johnson,

aponta Lauretis (1992, p. 14), foi a primeira crítica feminista do cinema hollywoodiano, tendo publicado um artigo em 1974.

A partir dessas considerações iniciais, apresento a sistematização do resultado das discussões sobre a representação da mulher no cinema em duas partes. Na primeira, centro a análise na crítica à representação da mulher como objeto do olhar masculino; na segunda, a crítica à ausência da representação das mulheres negras, asiáticas e latinas, assim como o tratamento estereotipado da população LGBTQI no cinema.

### **A mulher como objeto do olhar masculino: dominação e heterossexualidade compulsória**

A maior parte da literatura sobre a representação da mulher no cinema versa sobre o cinema hollywoodiano. Nas argumentações encontradas, as maiores críticas centram-se: (a) na objetificação da mulher e dominação masculina; (b) na construção da mulher como o outro da narrativa, sexualizada e sujeita à contemplação masculina; e (c) na construção da heterossexualidade, centrada em torno do desejo romântico heterossexual como eixo norteador das narrativas.

De maneira prévia, esclareço que o termo “dominação masculina” foi utilizado por Pierre Bourdieu na obra homônima. O autor objetiva tratar da violência simbólica na dominação masculina; que tem condições de eficácia “inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações)” (2002, p. 51). Em seus estudos, Bourdieu sugere que a perpetuação da dominação masculina não reside principalmente no âmbito doméstico, mas em instâncias institucionais, como a Escola ou o Estado, que são “lugares de elaboração e de imposição de princípios de dominação que se exercem dentro mesmo do universo mais privado” (2002, p. 10-11).

A divisão sexual, arbitrária, segundo a oposição entre masculino e feminino, socialmente entendida como natural ou inevitável, também está presente em coisas (sexuadas), sendo esquemas perceptivos. A dominação masculina, presente na arbitrária divisão dos sexos, “se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la”.

Também esclareço que o problema da diferença nas relações de gênero, com a dominação masculina e constituição da mulher como o “outro” (um não-ser) foi pensado por Simone de Beauvoir já em 1949, com a publicação das obras que compõem o *Segundo Sexo*. No primeiro volume do *Segundo Sexo, Fatos e Mitos*, a pensadora francesa sugere que a definição da mulher não pode ser fundada na função da fêmea, em termos biológicos, que limita a mulher ao sexo, tampouco na noção naturalista do eterno feminino (1970a, p. 9-25). A mulher, para Beauvoir, parece ser e sempre se constituir a partir da sua existência no mundo, conforme ela assume na famosa frase do volume *A experiência vivida*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (1970b, p. 9). Há que se considerar, contudo, a relevância do meio cultural e social para a formação da existência da mulher no mundo. Para Simone de Beauvoir, “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*” (1970b, p. 9). A partir desse argumento, existe uma crítica em Beauvoir sobre a constituição da mulher como o *Outro* – castrado, negativo e limitação (1970a; 1970b).

Laura Mulvey, em seu artigo *Visual pleasure and narrative cinema* (1999, p. 824-838), publicado originalmente nos anos 1970, rompe com a

noção de gênero fundada no sexo dentro da teoria feminista do cinema. A autora foi bastante contundente na crítica ao cinema hollywoodiano, argumentando que ele se restringe a uma *mise-en-scène* formal que reflete ideologias dominantes da sociedade estadunidense. Para a autora, vinculado à ordem patriarcal, o cinema surgiu para satisfazer o prazer visual, principalmente *the man's gaze* – o olhar masculino. Nesse sentido, o cinema atua entre o homem-ativo e a mulher-passiva, tornando-a “o outro” sujeita ao olhar (contemplação) masculino. As mulheres no cinema, critica Mulvey, são representadas como objetos sexuais que concedem significado ao desejo masculino: “como um objeto erótico para os personagens da história e como um objeto erótico para o espectador”, em uma relação de *scopophilia* (1999, p. 838).

O trabalho de Mulvey, com fundamento psicanalítico lacaniano, focou menos em operações textuais e mais nas relações entre a tela e o espectador, explica Hayward (2000, p. 117). Trata-se de um trabalho extremamente importante em termos de teoria feminista do cinema porque:

A introdução na teoria feminista da psicanálise representou um grande afastamento do primeiro período, sociologicamente fundamentado. Tornou possível abordar questões feministas como identidade e memória; também levou à discussão da feminilidade e masculinidade como entidades socialmente construídas, em oposição à divisão binária mais simplificada ao longo das linhas biológicas entre feminino e masculino. Essa distinção importante significava que agora era possível analisar a diferença sexual, em vez de apenas assumi-la como uma realidade predeterminada. Se fosse socialmente construído, esse construto poderia ser desconstruído e alterado. A diferença poderia ser analisada em termos de linguagem e não em termos de biologismo. Até a análise de Jacques Lacan insistir na importância do simbólico (isto é, linguagem) na construção da subjetividade, a sexualidade feminina havia definhado sob o princípio freudiano de inveja do pênis - isto é, falta. [...] É por isso que a mudança do sexo para a linguagem, que a abordagem de Lacan ajudou muito, fez com que as operações ideológicas da linguagem (linguagem patriarcal) pudessem ser examinadas. Ao unir o estruturalismo e a psicanálise, as teóricas feministas do cinema tinham

à sua disposição uma ferramenta analítica incisiva. (HAYWARD, 2000, p. 117-118, tradução minha).

Por outro lado, apesar da importância de Mulvey, Ana Veiga (2017, p. 1355) sugere que foi apenas entre os anos 1980 e 1990 que surgiu “na crítica teórica do cinema o conceito de gênero, tendo como uma de suas inspiradoras a italiana Teresa de Lauretis (1989). A autora denunciava o aparato cinematográfico como aquilo que passou a denominar “tecnologia de gênero””. (2017, p. 1355).

Teresa de Lauretis, em sua obra *A tecnologia de gênero* (1994, p. 207), pensou em gênero a partir dos delineamentos teóricos de Michel Foucault (1999) em *A história da sexualidade*. Para ela, tratava-se de pensar o gênero não como uma propriedade dos corpos, mas enquanto efeito produzido nos corpos, como representação ou autorrepresentação, oriundo de variadas tecnologias sociais, como o próprio cinema. Em suas conclusões sobre gênero, ela apresenta:

(1) Gênero é (a) representação, o que não... significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, para a vida material dos indivíduos. O oposto.

(2) A representação do gênero é sua construção e, no sentido mais simples, pode-se afirmar que toda a arte e cultura ocidentais é o cinzel da história dessa construção.

(3) A construção do gênero continua hoje tão diligentemente quanto em épocas anteriores, por exemplo, como na era vitoriana. E continua não apenas onde poderia ser assumido – na mídia, na escola estadual ou privada, nos campos esportivos, na família, nuclear ou ampliada ou com uma única progênie – para resumir o que Louis Althusser chamou de dispositivos ideológicos do Estado. A construção do gênero também continua, ainda que menos obviamente, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda e nas teorias radicais e, inclusive, a propósito, no feminismo.

(4) Conseqüentemente, paradoxalmente, a construção do gênero também é afetada por sua desconstrução; isto é, por qualquer discurso, feminista ou outro, que possa deixá-lo de lado como uma deturpação ideológica. Porque o gênero, como o real, não é apenas o efeito da

representação, mas também seu excesso, que permanece fora do discurso como um trauma potencial que, se não contido, pode quebrar ou desestabilizar qualquer representação (1994, p. 208).

Para Lauretis (1994), ao contrário do sexo “natural”, o gênero é uma representação de cada pessoa. O sistema de gênero, portanto, seria um sistema simbólico e cultural, interconectado com fatores políticos e econômicos. Em resumo, “o sistema sexo-gênero [...] é uma construção sociocultural e o aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, localização na hierarquia social etc.) aos indivíduos da sociedade” (1994, p. 210). Nesse sentido, no livro *Alicia ya no*, Lauretis (1992, p. 18-19; p. 64) denuncia a representação da mulher e do seu corpo como objeto do olhar masculino. Para ela, o cinema constitui um ponto de partida necessário para qualquer compreensão de gênero e também dos efeitos ideológicos na construção de sujeitos sociais. Lauretis (1994, p. 219) busca pensar sobre o cinema como uma tecnologia de gênero no seguinte sentido: a forma como o gênero é representado por esta tecnologia, mas também como essa representação é assimilada pelo espectador a que essa tecnologia se dirige, no âmbito dos processos de identificação e de construção dos sujeitos. Logo, a autora argumenta a necessidade de um cinema que ofereça novas formas de subjetividades e novas miradas para identificação das espectadoras (1992, p. 216-217).

A representação da mulher no cinema, explica Kamita, em suas diferentes linguagens alterna entre a presença e a ausência. Em suas palavras, “na maior parte das vezes, apresenta-se presente como objeto a partir de um olhar masculino e como imagem esmaecida quando se trata de responsável pela criação de sentido” (2017, p. 1394). Em outras palavras, nas “imagens representativas femininas projetadas na tela, [...] em grande parte a mulher é apresentada como o ‘outro’” (2017, p. 1395). Por isso, “o cinema tem contribuído diretamente com



um modelo de sociedade tradicionalista, institucionalizando um modo de representação da mulher” (2017, p. 1395).

Gubernikoff (2009) igualmente apresenta uma crítica feminista ao cinema, especialmente ao *star system* hollywoodiano, pela alocação das mulheres dentro dos enredos como o “outro” do sujeito da narrativa – o personagem principal homem –, objeto do olhar masculino. Afirma que o mencionado *star system*, ideologicamente patriarcal, ajudou na criação da “imagem de uma mulher cativa, ou seja, da mulher aprisionada a um conceito ideal de mulher, que, por sua vez, é amplamente explorada pelo mercado de consumo” (2009, p. 65); a imagem estereotipada da mulher, segundo a autora, que funciona oprimindo as mulheres, objetificando-as e anulando-as como sujeito. Segundo Gubernikoff:

Nesse sentido, outros códigos específicos da realização cinematográfica foram incorporados à idealização da representação da mulher. Por exemplo, a fotografia: durante as filmagens, a câmara deve observar os ângulos do ponto de vista, para corrigir a altura das estrelas, escolher o melhor perfil, eliminar rugas e todas as transgressões à beleza. A iluminação deve distribuir sombras e luz sobre o rosto de acordo com as exigências de uma beleza ideal (2009, p. 71).

Ainda,

Desde então, o *star system* faz parte integrante da indústria cinematográfica, que, em seus enredos, trabalha constantemente com arquétipos ou estereótipos, como a jovem inocente, a *vamp*, a prostituta e a divina. (2009, p. 73).

Além da construção e reprodução de estereótipos femininos no século XXI, Gubernikoff (2009, p. 73) também menciona que o cinema hollywoodiano constrói seus filmes em torno do casal romântico heterossexual e do desejo heterossexual, a partir de um exacerbado romantismo.

Essas conclusões trazidas por Kamita (2017) e por Gubernikoff (2009) foram reforçadas nas pesquisas de Andreana Buest e Marília Gomes de Carvalho. Conforme elas explicam, nas décadas de 1930 e 1940, o cinema em geral apresentava a mulher como o “outro”, inclusive com potencialização de características hiperfemininas, sendo voltado para o público masculino e reiterando comportamentos socioculturais. Nas palavras das pensadoras:

Nas décadas de 30 e 40 o olho da câmera era masculino, refletindo um comportamento sociocultural global. A mulher no filme sabe-se observada pelo espectador que se identifica com o personagem. Assim, suas características hiperfemininas eram valorizadas e potencializadas para entreter o protagonista/espectador masculino, reiterando referenciais corpóreos das mulheres jovens: busto grande, firme e empinado; a cintura delineada (centro do corpo); pernas bem torneadas; quadris largos indicando alta quantidade de estrogênio; o cabelo sedoso.

Na década de 30 as atrizes eram apresentadas com maquiagens dramáticas, roupas fabulosas e poses elaboradas diante dos filtros das câmeras. A beleza natural era obtida por meio de artifícios: cortes, deslocamentos e desvios. A câmera e o figurino camuflavam o explícito e exacerbavam o desejo. O olhar masculino usava primeiros planos e ‘*close-ups*’, uma lupa imaginária do espectador que se aproximava e investigava os pedaços da imagem feminina de maneira anatômica. Construía-se assim os símbolos de beleza, representantes hegemônicos de uma realidade dominante, idealizados, moldados e construídos para atrair. (BUEST; CARVALHO, 2004, p. 47).

Buest e Carvalho (2004) também denunciam o aparato político do cinema. Segundo afirmam, à época mencionada, o ideal de beleza feminina foi criado e difundido por Hollywood, inclusive por meio do uso de “dublês de corpo”, ou seja, da combinação de corpos perfeitos de atrizes e atores dublês com o rosto de atores e atrizes. Trata-se de um artifício que faz com que o espectador conserve “uma imagem composta, montada, virtual, irreal, porém perfeita, divina e bela”. Nesse sentido aparece o efeito politicamente perverso do cinema, de “subordinação à beleza com regras” (2004, p. 47). Mais do que isso,

o próprio figurino cumpriu ao cinema a função de reforçar padrões estéticos e de beleza, principalmente o feminino. As mulheres (atrizes), nas décadas de 1930 e 1940, configuravam-se como um

[...] objeto funcional, símbolo, condicionado por leis e padrões de beleza e tendiam a representar personagens parecidos, de acordo com a imagem que “vendesse” melhor o comportamento da época: Marlene Dietrich - personagens de cabaré com tendência homossexual; Greta Garbo - personagens desafortunadas no amor; Joan Crawford - personagens autobiográficas, que casavam com homens milionários; Rita Hayworth - personagens sensuais que anteciparam as *pin-ups* dos anos 50 (BUEST; CARVALHO, 2004, p. 49).

Bessa (2017, p. 295) também apresenta uma crítica bastante parecida, afirmando que o cinema comercial estadunidense, principalmente, representa um pilar moral da sexualidade heteronormativa, com clara divisão de gênero em papéis sociais, tais como o homem/responsabilidade econômica e a mulher/responsabilidade doméstica. Inclusive, menciona a supervalorização de mulheres jovens e belas em filmes.

De maneira similar, Paula Alves e Paloma Coelho (2015, p. 162-163) argumentam que o cinema hollywoodiano constrói personagens masculinas e femininas de maneira estereotipada, com padrões repetitivos de comportamento que reproduzem representações patriarcais de relações familiares e de sexualidade. Além disso, afirmam que, por meio do seu *star system* e *sex symbol*, Hollywood determinou padrões internacionais de beleza.

Seguindo a crítica efetuada por Laura Mulvey, as mencionadas pesquisadoras afirmaram que o cinema hollywoodiano construiu a imagem da mulher como objeto de consumo e ícone de sexualidade. O corpo feminino, nesse sentido, passa a ser objeto do olhar masculino, seja esse olhar do espectador, seja do personagem masculino do

filme. “O homem detém o poder porque é dono do olhar, é ele quem controla o filme em seu universo diegético e extradiegético (o olhar do espectador que se identifica com o protagonista masculino)” (ALVES; COELHO, 2015, p. 163).

Outra crítica similar foi argumentada por Beth Wiersma, para quem

A revisão de literatura indica que homens são mais representados na mídia. Homens são representados como independentes, assertivos, atléticos, fisicamente mais fortes e com poder social, prestígio e autoridade. Mulheres, por outro lado, são representadas como emocionais, [...] sensitivas, românticas, passivas e submissas. Mulheres são representadas como mulheres e mães, que cuidam dos filhos e trabalham em afazeres domésticos. Quando uma mulher é representada em trabalhos fora de casa, ocupa posições com pouco *status* ou prestígio, em posição hierárquica inferior. (2000, p. 14, tradução minha).

A teoria feminista do cinema cumpre com um importante meio crítico, pois propõe um novo olhar “a esse espaço obscurecido pela construção social de homens e mulheres”, questionando “os valores atribuídos à figura feminina, além de reagir ao poder centralizador masculino”. Portanto, “um dos principais objetivos da teoria feminista do cinema é o de estabelecer um percurso histórico da presença da mulher no cinema e desconstruir os fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação dos filmes” (KAMITA, 2017, p. 1394); inclusive para a não perpetuação da representação da imagem feminina estereotipada, que claramente contribui para a construção social de gênero (2017, p. 1402). Em resumo, para a autora:

O cinema é uma área importante para que se estabeleçam discussões sobre gênero. O discurso cinematográfico pode se constituir em um campo no qual se inserem alternativas a uma cultura tradicionalista e conservadora. A relação cinema/gênero encaminha a busca para uma nova produção de sentido e questionamentos do senso comum em relação às atribuições de gênero na sociedade. Assim, a posição das cineastas pode ser a de se encaminharem como vozes consoantes ou

dissonantes, aderir às ideias pré-concebidas ou surgir como alternativa ao discurso hegemônico. Nesse sentido, a autoria feminina não garante, por si só, uma reação ao tradicional, depende de uma consciência de reprodução ou reação ao tradicionalmente estabelecido. A linguagem cinematográfica é complexa e polissêmica, podendo veicular tanto a ideologia dominante e a sujeição às normas vigentes quanto uma postura dissidente. (KAMITA, 2017, p. 1396).

Beth Wiersma (2000, p. 3, 32) questionou especificamente como o gênero e os papéis (*role*) de gênero foram representados pela Disney em seus filmes. Segundo a autora, a visão patriarcal do fundador Walt Disney teve reflexos nos seus negócios, como os filmes. Por conseguinte, nos filmes em que ela analisou, as mulheres protagonistas – heroínas e/ou princesas – foram representadas como jovens, belas, longos cílios e com corpos pequenos, magros e em formato ampulheta. Inclusive, a grande maioria das personagens mulheres eram ou aparentavam ser adolescentes. Quase a totalidade dessas mulheres tinha cabelos compridos e usava vestidos. A totalidade delas utilizava adornos, como brincos, colares e fitas nos cabelos. Por sua vez, os heróis (ou príncipes) foram representados com figuras corporais mais atléticas, altos, pernas e braços musculosos, com forte linha quadrada do queixo e sem pelos faciais (2000, p. 51-56).

Nos filmes analisados, o trabalho doméstico, tradicionalmente considerado feminino, foi prioritariamente realizado por mulheres. Esse trabalho envolveu: “varrer, limpar o pó, lavar janelas e pisos, cozinhar, assar, lavar roupas, passar roupas, buscar lenha, acender uma fogueira, reunir comida e água, costurar, tricotar, alimentar animais ou servir personagens masculinos, decorar árvore de Natal e dar banho em animais” (WIERSMA, 2000, p. 60). Além desses, outros trabalhos domésticos relacionados ao cuidado com crianças (2000, p. 61).

Beth Wiersma (2000, p. 69-71) também mencionou que as mulheres eram chamadas por apelidos femininos, quase sempre

acompanhando a designação *little* (pequena). Dentre a variedade dos apelidos, a autora destacou alguns, como: *babe* (amor ou querida), *baby* (bebê), *sweetheart* (amor), *dearie* (querida), *honey* (doçura), *doll* (boneca), *shrew* (megera) e *pussycat* (gatinha). Além dos apelidos no diminutivo, principalmente estereotipados e vinculados à beleza, ao amor e à suavidade/doçura feminina, foram utilizados variados termos descritivos para mulheres, como *difficult and stubborn* (difícil e teimosa), *crazy woman driver* (motorista louca), *mad old lady* (mulher idosa louca), *sweet simple* (simples e doce), *full of wicked wiles* (cheia de artimanhas perversas), *girls talk to much* (meninas falam demais), *a jealous female can be tricked into anything* (uma mulher ciumenta pode ser enganada a qualquer coisa), *foolishness* (tola), *empty headed* (cabeça vazia) etc; termos que são descritivos e depreciativos.

Além dos apelidos e termos descritivos, Wiersma (2000, p. 85-88) mencionou que seus estudos concluíram haver uma similaridade entre a representação de gênero nos filmes analisados e os estereótipos tradicionalmente construídos sobre mulheres e homens, principalmente os seguintes estereótipos: mulheres são emocionais (personagens mulheres apresentaram bastante emoção, embora personagens homens também); mulheres são dependentes de outros (na maior parte dos filmes, se pressupôs que as personagens mulheres precisavam de personagens homens para tomar conta de si); homens são corajosos, fortes e agressivos (na maioria dos filmes analisados os personagens homens lutavam e apresentavam comportamentos agressivos).

Finalmente, a pesquisa empreendida por Wiersma (2000, p. 134) ofereceu como conclusão que a maioria dos filmes da Disney analisados apresentou como tema o romance heterossexual. Inclusive, “a Disney apresenta imagens distorcidas do amor. O amor é mostrado como algo que acontece à primeira vista. Os personagens homens e mulheres nos filmes baseiam as decisões das suas vidas em qualidades superficiais,

como a aparência ou o som da voz de personagens” (2000, p. 125, tradução minha).

Por conseguinte, “os estereótipos de gênero encontrados em outras formas de mídia de massa e literatura também estão presentes nos filmes da Disney estudados. Existem algumas exceções nas quais as personagens mulheres desafiam esses estereótipos, mas na maioria dos casos não” (WIERSMA, 2000, p. 106, tradução minha). De fato, “as desigualdades de gênero que aparecem de maneira evidente nos filmes estudados são encontradas em personagens masculinos e femininos, como o trabalho doméstico, o trabalho não doméstico e o grau de poder social. Mudanças na representação de personagens mulheres e homens aparecem apenas em alguns filmes mais recentes” (2000, p. 106, tradução minha).

Sobre os filmes mais recentes, Cassandra Stover (2013, p. 1-3) entende ter havido uma ruptura com as tradicionais princesas da Disney e os estereótipos femininos. Em suas pesquisas, a autora menciona que a Disney sofreu variadas críticas pelo desenho dos corpos das princesas, assim como por promover a ideia do final feliz pelo casamento. No início, as mulheres representadas pela Disney performavam comportamentos convencionais de gênero, como trabalhos domésticos. Contudo, com a Segunda Guerra Mundial, a Disney deixou as princesas de lado e produziu filmes escapistas, como *Dumbo* e *Bambi*. Apenas na época da Guerra Fria, a Disney voltou a produzir filmes de princesas, como *A Bela Adormecida*, e adentrou em uma nova onda, de princesas heroínas com desejo de aventura, como *Pocahontas*, *Ariel*, *Jasmine* e outras.

Assim, enquanto Stover (2013) entende que houve uma modificação feminista da imagem e representação das princesas da Disney, Wiersma (2000) analisa os mesmos filmes e argumenta que as representações de gênero hierarquizadas entre homens e mulheres foram mantidas

pela Disney, assim como o tradicional romance heterossexual como objeto da maioria dos filmes.

Para além do cinema hollywoodiano e da Disney, em pesquisa empírica recente, realizada em 2015 pelo *Greena Davis Institute on Gender in Media*, Stacy Smith, Marc Choueiti e Katherine Pieper concluíram que no cinema mundial também existe grande inequidade de gênero, representação estereotipada e sexualizada da mulher, assim como grandes hierarquias de gênero. As pesquisas empreendidas por Smith, Choueiti e Pieper (2015, p. 2) tiveram por objeto os papéis de gênero em filmes produzidos respectivamente na Austrália, no Brasil, na China, na França, na Alemanha, na Índia, no Japão, na Rússia, na Coreia do Sul e no Reino Unido. Em geral, a conclusão obtida pela pesquisa foi de grande e persistente desigualdade de gênero:

- a) ausência de mulheres como personagens principais dos filmes e poucas personagens mulheres nos filmes, em comparação aos personagens homens, e apenas 30,9% dos personagens com fala nos filmes eram mulheres;
- b) poucas personagens mulheres em posições de poder e poucas personagens ocupando posições executivas, na política ou na economia;
- c) grande sexualização de personagens mulheres, inclusive de personagens adolescentes;
- d) personagens mulheres obtiveram comentários sobre sua aparência cinco vezes mais que personagens homens;
- e) existência de uma relação direta entre gênero e emprego, com maior ocupação dos personagens homens;
- f) pouquíssimas personagens mulheres em filmes de ação ou aventura. Nesses, apenas 20% das personagens com fala eram mulheres (2015, p. 6-25).



Importante mostrar um paralelo da juventude da mulher e das profissões de prestígio dos homens representados em filmes com estereótipos sociais. Conforme explica Ilana Löwy (2000), é compartilhado socialmente que mulheres se interessam por homens em razão do seu *status* social e que homens se interessam por mulheres belas e jovens. Essa ideia é explicada, segundo a pensadora, na noção de que os “machos investem pouco na reprodução, limitando-se ao próprio ato sexual. De um ponto de vista evolutivo, eles têm interesse, portanto, em escolher parceiras jovens e aumentar seu número para maximizar o número de seus descendentes” (2000, p. 20). Também, conforme Löwy, as “fêmeas, ao contrário, investem muito na reprodução (gestação, depois cuidado com a prole). Elas, portanto, têm todo o interesse em encontrar machos de *status* elevado que melhorem a probabilidade de sobrevivência de sua prole” (2000, p. 20). Dessa forma, a conclusão ofertada por Smith, Choueiti e Pieper (2015), de que os papéis femininos no cinema são prioritariamente de personagens e atrizes jovens, assim como de que há uma relação direta entre gênero e trabalho, ficando os homens em trabalhos de maior *status*, é diretamente relacionada à ideia explicada por Löwy sobre atração heterossexual por mulheres jovens e por homens de maior prestígio social.

Susan Hayward (2000, p. 158-160) partilha das conclusões ofertadas pelas demais teóricas feministas do cinema que já mencionei. Para ela, o principal objeto do cinema hollywoodiano é a heterossexualidade ou a formação do casal heterossexual. Além da heterossexualidade, ela afirma que o cinema constrói personagens em função de oposições binárias de gênero – homens e mulheres –, relegando as mulheres a papéis inferiorizados economicamente, vinculados à vida doméstica, mais emocionais e menos fortes. Constrói a sexualidade, ademais, a partir da noção de homem ativo e mulher passiva, com a sexualidade dividida binariamente em boa/má e pura/

perversa. Nesse sentido, o cinema hollywoodiano busca impactar ideologicamente na construção e reconstrução social, principalmente na noção da deseabilidade do casamento heterossexual e reprodução.

Em geral, as pesquisas sobre a representação das mulheres no cinema partem do cinema hollywoodiano. As críticas centram-se na divisão binária de sexo-gênero, com a dominação ou primazia do masculino, assim como a sexualização das mulheres sujeitas à contemplação do olhar masculino. As mulheres parecem ser representadas, a partir das conclusões das teóricas feministas do cinema, como objetos ou o “outro” da narrativa, eminentemente masculina.

### **Sub-representação e estereótipos: mulheres negras, asiáticas, latinas e LGBTQI**

Além das críticas à representação das mulheres em geral, foram variados estudos que apontaram a importância do olhar para questões interseccionais, de classe e também de gênero e sexualidade. bell hooks, nesse sentido, volta o olhar para a opressão nas representações das “mulheres negras e pobres nos filmes, historicamente relegadas à subalternidade e ao silêncio, também alijadas do debate crítico feminista” (HOOKS apud VEIGA, 2017, p. 1355).

No livro *Ain't I a Woman*, bell hooks (1981) apresentou uma contundente crítica aos filmes estadunidenses e ao modo como a mulher negra foi, concomitantemente, excluída e construída pela representação fílmica. Principalmente, o mito de que “todas as mulheres negras eram sexualmente perdidas” (1981, p. 47) ou as imagens, em tese positivas, que retratam as mulheres negras como “sofredoras, religiosas, figuras maternais” (1981, p. 48-49). hooks também denunciou que, quando mulheres e homens negros eram representados no cinema ou na

televisão, tinha-se apenas um personagem negro (o negro único), que também reflete uma lógica de exclusão e impacta na autoestima dos espectadores e espectadoras negros e negras. No livro *Race and Representation*, hooks (1992, p. 5) retoma a crítica apontada, afirmando que a mídia de massas apresenta uma imagem das pessoas negras que reforça a supremacia branca. Para ela, o aparato ideológico da mídia de massas é político e as imagens representadas atuam de forma a definir e controlar, política e socialmente, o poder que as pessoas em geral e os grupos marginalizados podem acessar.

Lola Young aproxima-se bastante dos escritos de hooks. Em um primeiro momento, ela retoma a Laura Mulvey para apontar que o protagonismo dos filmes hollywoodianos é masculino e que as mulheres são representadas como subordinadas ao olhar, ao controle e ao desejo masculinos. A sexualidade feminina, portanto, “representa uma ameaça, e o jeito de acabar com essa ameaça é confinar a mulher à estrutura patriarcal, à monogamia heterossexual e à família” (1996, p. 11, tradução minha). Por outro lado, Young distancia-se de Mulvey por apresentar uma preocupação com relação à representação de mulheres negras no cinema. Young (1996, p. 12-24) explica que existe um privilégio da mulher de beleza branca no cinema, com a consequente exclusão e opressão da mulher negra. Para ela, se por um lado as teóricas feministas concordam que o cinema reproduz uma ideologia patriarcal, por outro elas também deveriam reconhecer que o cinema é estruturante e, ao mesmo tempo, naturalizador das relações de poder entre pessoas brancas e negras. Igualmente, que o cinema reproduz imageticamente estereótipos da masculinidade e feminilidade negra. Nesse sentido, enquanto a imagética cinematográfica idealizou a pureza sexual da feminilidade branca e valorizou como atributos da masculinidade branca a coragem e a independência, as mulheres negras foram representadas em *status* inferior. O cinema, vinculado

a uma ideologia colonial, afirma Young (1996, p. 45-47), caracteriza tanto a mulher negra quanto a própria África enquanto continente como feminina, com atributos de passividade, objeto de desejo, perigo e como incontrollável.

A invisibilidade das mulheres negras no cinema, em geral, também é percebida no cinema brasileiro. Em análise específica sobre a representação e os estereótipos das mulheres negras no cinema brasileiro, Márcia Candido e João Feres Júnior (2019, p. 1) afirmam que “o gênero feminino protagoniza proporção minoritária de tramas, obtém poucas falas, raramente é associado a profissões prestigiosas, é mais sexualizado e tem maior probabilidade de ser vinculado a comentários sobre aparência”. Com relação às mulheres negras, os autores apontam uma grande sub-representação e exclusão racial do cinema. Por outro lado, as atrizes negras performam nos filmes papéis de grande sexualização – a “mulata” como símbolo sexual –, marcadas pela imoralidade; ou, por outro lado, papéis da “mãe preta” – “estereótipo oriundo da escravidão” (CANDIDO; FERES JÚNIOR, 2019, p. 9), e com trabalhos não prestigiosos, como “empregadas domésticas” (2019, p. 3-9).

Se recentes personagens principais heroínas podem gerar a impressão de uma maior ou igualitária representação de mulheres no cinema, sugere Jocelyn Murphy (2015, p. 4; p. 8-9), e ela se refere principalmente ao cinema comercial hollywoodiano, estudos atuais demonstram que mulheres são menos representadas em filmes, assim como as minorias raciais ou mulheres negras<sup>2</sup> são igualmente

---

<sup>1</sup> Murphy menciona que Alaya Johnson criou um teste para determinar a representação de mulheres negras na mídia, na esteira do já existente Teste de Bechdel. Nesse teste, questiona-se: (1) o trabalho tem pelo menos duas pessoas negras?; (2) elas falam entre si?; e (3) sobre algo que não seja uma pessoa branca? (2015, p. 7). O teste de Bechdel, criado em 1985 por Alison Bechdel, questiona: (1) existem pelo menos duas mulheres no filme que têm nomes?; (2) elas conversam entre si?; e (3) elas falam sobre algo que não seja homens? (2015, p. 6-7).

menos representadas. Visões estereotipadas e divisões binárias e hierarquizadas de gênero continuam a ser representadas na mídia, principalmente a identificação de personagens mulheres a mães ou amantes, em papéis de dependência, altamente emocionais e com trabalhos menos prestigiosos em comparação aos personagens homens. Também são altamente sexualizadas e objetificadas, principalmente mulheres negras e latinas. Homens, principalmente brancos, são amplamente representados em filmes; inclusive com função política. Nesse sentido, veja-se a popularidade dos super-heróis masculinos e agressivos, criados e impulsionados para combater uma crise de masculinidade nos Estados Unidos, assim como para justificar a existência de inimigos do país (MURPHY, 2015, p. 11-12).

Além da crítica ao cinema colonialista, diversas pensadoras latino-americanas e brasileiras também criticam o aparato da indústria cultural cinematográfica pela reprodução de representações hierarquizadas e estereotipadas de gênero, assim como pela exclusão de mulheres, indígenas e outras minorias da indústria cultural (ESPARZA; CRUZ, 2019, p. 7).

Especificamente sobre mulheres asiáticas, as pesquisas de Lisa Funnell (2010, p. 11-14) apontam que Hollywood efetuou um padrão de exclusão e, ao mesmo tempo, de construção de estereótipos racistas. Por um lado, uma grande exclusão das mulheres asiáticas do cinema comercial estadunidense. Por outro lado, a essencialização de identidades raciais asiáticas como naturais e inatas, que funcionaram conforme um padrão branco e heteronormativo. Dessa forma, a construção de dois tipos principais de representação de mulheres asiáticas: (a) exótica, excessiva, vilã e sedutora; e, (b) exótica e submissa. Em ambos os casos, uma demonstração da superioridade ocidental nos filmes diante dos corpos femininos asiáticos.

Stacy Smith, Marc Choueiti e Katherine Pieper (2015, p. 2), em pesquisa empírica sobre o cinema a nível mundial, reiteram as críticas acima apresentadas, afirmando a existência de grande inequidade de gênero, com grande porcentagem de mulheres jovens e brancas, em detrimento de personagens com mais de 40 anos e de personagens negras, asiáticas, hispânicas, latinas, etc.

Além da sub-representação das mulheres negras, asiáticas e latinas, que demonstra uma predominância da beleza e representatividade branca no cinema, o cinema *queer* e o cinema LGBTQI contestam a normatividade do cinema comercial hollywoodiano, principalmente, e de outros modelos de cinemas fundados na heteronormatividade. Karla Bessa, nesse sentido, apresenta uma interessante pesquisa sobre os “festivais GLBT” (2007). Sobre esses festivais, a autora apontou que priorizaram “películas sensíveis a questões como AIDS, discriminação, solidão e desafios e dificuldades de se ‘assumir’ uma identidade gay, bem como reserva parte do repertório de exibição para filmes com forte conteúdo erótico” (2007, p. 260).

Os “festivais GLBT” de cinema, principalmente nos Estados Unidos, buscaram estabelecer um espaço de diálogo, de pluralidade de sujeitos e subjetividades, afirma Bessa, rompendo com estereótipos, como o padrão do gay afeminado, da lésbica sapatona masculinizada, e apostaram na autorrepresentação dos sujeitos, com claro compromisso de “subverter a imagem hegemônica veiculada sobre a homossexualidade pela indústria cinematográfica” (2007, p. 267), ou seja, principalmente da heterossexualidade como norma.

A homossexualidade na indústria cinematográfica tradicional, principalmente em Hollywood, à época, era bastante estereotipada. João Bosco Góis (2003), retomando a William Mann, afirma que gays, lésbicas e transgêneros “eram apresentados à sociedade americana e plateias de cinema por todo o mundo: tipificados como estranhos ao

universo social dos Estados Unidos, personagens homossexuais, por inúmeras décadas, quando apareciam, eram geralmente afeminados, mentalmente perturbados e fadados a fins trágicos” (2003, p. 335).

Além disso, conforme Góis (2003), o aparecimento do Código de Produção Cinematográfica nos Estados Unidos, pós-depressão de 1929, foi bastante restritivo inclusive “à circulação de imagens e à expressão pública de comportamentos homossexuais” (2003, p. 338). Segundo João Góis, que novamente retoma a William Mann:

Sem dúvida, momentos posteriores mostraram-se bastante restritivos à circulação de imagens e à expressão pública de comportamentos homossexuais, notadamente a partir da elaboração do “Código de Produção” cinematográfica – uma exigência de segmentos conservadores quando do movimento de reordenamento das normas de gênero na sociedade americana pós-depressão de 1929 – e do movimento de perseguição às atividades consideradas contrárias aos valores americanos capitaneadas pelo senador Joseph McCarthy após a Segunda Guerra Mundial, conforme Mann deixa bem caracterizado nos capítulos intitulados “O Espírito da Guerra” e “Socialistas, Comunas e Transviados”. Nessas duas conjunturas, nas quais a homossexualidade tornou-se objeto de sanção em diferentes esferas (pensemos na demissão sistemática de homossexuais do Departamento de Estado Americano sob pretexto de preocupação com a segurança nacional), participar de, e produzir, filmes com a presença de personagens homossexuais ou mesmo a menção a homossexualidade tornou-se atividade perigosa e às vezes ilegal. Os mecanismos de controle de exibição incluíram a censura prévia e o banimento daqueles/as envolvidos neste fazer. [...] Mas mesmo em tais contextos muitos homossexuais conseguiram assegurar nichos de poder e manifestar-se como tais, como fica explícito nos capítulos “Teorias Autoriais”, “Trabalho Transviado” e “Os Ousados”. Nesses momentos, desafiando censores e outras autoridades, produtores e diretores conseguiram, através de diferentes recursos estéticos, manter a presença gay nos filmes produzidos, ainda que isso tenha requerido uma redefinição do tipo de homossexual apresentado (2003, p. 338-339).

Dessa forma, além da invisibilidade, há os estereótipos gays. Daí a importância dos festivais, conforme Karla Bessa (2007), ou de outras formas de discussão teórica e dos movimentos sociais sobre o papel do

cinema na reprodução e manutenção de preconceitos e invisibilidades (GÓIS, 2003). Pode-se dizer que, principalmente a partir dos anos 1970 e 1980, “em âmbito internacional, o cinema gay/lésbico engajado [...] defendia que a linguagem fílmica precisava promover a saída da apatia (especialmente em relação às práticas afetivo/sexuais entre pessoas do mesmo sexo) para liberação” (BESSA, 2017, p. 293). Esse cinema, denominado afirmativo, buscava não apenas uma identificação por parte da comunidade LGBTQI, mas igualmente a aceitação pelo público heterossexual. Outros filmes, sócio-construcionistas, buscaram situar a cena e estilo gay em uma perspectiva histórica de lutas (2017, p. 293).

Na década de 1990, o cinema *new queer*, por sua vez, propôs uma “abordagem mais autoirônica, numa estética que celebrou o abjeto, as confusões de gênero, as sexualidades incertas (que não podem ser enquadradas no triângulo gay/hetero/homo) e os desejos inconfessos (até mesmo os perversos) do mundo queer” (BESSA, 2017, p. 294).

Extremamente interessante é a análise que Debora Breder e Paloma Coelho (2017) realizam do filme *A pele que habito*, do diretor Pedro Almodóvar. A partir da vingança do médico, que realiza sem o consentimento do personagem Vicente uma cirurgia de mudança de sexo nele, as autoras descrevem a noção do caráter “flexível do corpo, [...] a fluidez do gênero e o situa como um aspecto construído constantemente na e pela cultura. Desse modo, tanto o corpo quanto o gênero são retratados como espaços abertos à ressignificação, à reinscrição de suas referências e de seus códigos, transpondo e interrogando as estruturas nas quais se configuram” (2017, p. 1491). Nesse sentido, as autoras dialogam com Michel Foucault (1999), Judith Butler (2003), Paul Beatriz Preciado (2014), Berenice Bento (2006), dentre outras e outros, para a partir do filme mostrar como a mudança de sexo de Vicente para Vera, contra sua vontade, levou-a a uma necessidade do gênero feminino e a performar esse gênero, tornando-a,



enquanto representação feminina, em um “corpo acessível” (BREDEK; COELHO, 2017, p. 1491-1494).

Outra importante análise sobre a fluidez e performatividade de gênero foi realizada por Anselmo Alós (2013), a respeito do filme *El beso de la mujer araña*. Especificamente sobre a personagem Molina, Alós sugere não questionar se encarna uma *persona* masculina e homossexual ou feminina e heterossexual, mas perceber como o filme denuncia simultaneamente os binarismos de gênero e sexualidade como “ficções da identidade humana” (2013, p. 1127-1128). Nesse sentido, Alós sugere que a “*performance* de Molina, ao invés de subscrever o caráter binário dos códigos de sexo e de gênero, questiona a própria possibilidade de uma matriz dicotômica a produzir identidade de gênero e de sexualidade, ao mostrar o quanto são frágeis os seus limites classificatórios” (2013, p. 1127). Portanto, Molina consegue, ao mesmo tempo, desestabilizar pressupostos heteronormativos e homonormativos.

Dessa forma, as pesquisas apontam para as seguintes conclusões: (a) a sub-representação das mulheres negras, asiáticas e latinas no cinema; (b) a primazia das mulheres brancas e da beleza branca; e (c) a representação da população LGBTQI de maneira estereotipada dentro no cinema comercial, especialmente hollywoodiano e estadunidense.

## **Conclusão**

Buscou-se sistematizar os conhecimentos produzidos em torno da representação da mulher no cinema, a partir de uma pesquisa bibliográfica realizada em âmbito nacional e internacional. O objeto dessa pesquisa foram as discussões específicas a respeito da “representação da mulher no cinema” ou “representação de gênero no cinema”. A redação do artigo foi dividida em duas partes, sendo a

primeira sobre a representação da mulher e a crítica à sexualização feminina e normatividade heterossexual; e a segunda sobre as críticas à sub-representação de mulheres negras, asiáticas e latinas no cinema, assim como a representação estereotipada da população LGBTQI.

Como conclusão, a partir do estudo sobre o estado da arte no que se refere à representação da mulher no cinema, entendeu-se que as teorias feministas do cinema apresentam como principais discussões e críticas: (a) a representação da mulher como um outro para o olhar do desejo masculino; (b) a sexualização da mulher; (c) a atribuição de comportamentos e aparência estereotipada da mulher; (d) a opressão das mulheres negras, latinas e asiáticas; (e) a dominação masculina; (f) a existência de binarismos de gênero; (g) a centralidade do desejo heterossexual e do casal heterossexual; e h) a sub-representação de personagens LGBTQI, com representação estereotipada.

## Referências

ALÓS, A. P. Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em *El beso de la mujer araña*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 21, p. 1121-1147, 2013.

ALVES, P.; COELHO, P. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. *Aceno*, Mato Grosso, v. 2, n. 3, p. 159-176, 2015.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Edições Europeias, 1970a, v. 1.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Edições Europeias, 1970b, v. 2.

BENTO, B. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamont, 2006.

BESSA, K. A. M. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 28, p. 257-283, 2007.

BESSA, K. A. M. “Como cheguei a ser o que sou”? Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 25, p. 291-315, 2017.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BREDER, D.; COELHO, P. Desvelando imagens: o visível e o indizível na pele que habitamos. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1489-1502. 2017.

BUEST, A. A. N. M; CARVALHO, M. G. Figurino de cinema e imagem feminina. *Anais do Encontro Internacional Fazendo Gênero VI*. Florianópolis. 2004. p. 39-55.

BUTLER, A. *Women’s cinema: the contested screen*. London; New York: Wallflower, 2002.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, M. R.; JÚNIOR, J. F. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 1-14. 2019.

ESPARZA, H. M. M; CRUZ, C. T. La noción de performatividad de género para el análisis del discurso fílmico. *Cadernos Pagu*, Florianópolis, n. 56, p. 1-36, 2019.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FUNNELL, L. *The warrior women of transnational cinema: gender and race in Hollywood and Hong Kong action movies*. Theses and Dissertations (Comprehensive). Canada: Wilfrid Laurier University, 2010.

GÓIS, J. B. H. Nos bastidores de Hollywood. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, p. 335-342, 2003.

GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema.

- Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, v. 8, n. 15, p. 65-77, 2009.
- HAYWARD, S. *Cinema studies: key concepts*. London; New York: Routledge, 2000.
- hooks, b. *Ain't I a woman: black woman and feminism*. Cambridge, MA: South End, 1981.
- hooks, b. *Race and representation*. Boston: South end Press, 1992.
- KAMITA, R. C. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1393-1404, 2017.
- LAURETIS, T. *Alicia ya no*. Feminismo, semiótica, cine. Madrid, Cátedra, 1992.
- LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, H.B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.
- LÖWY, I. Universalidade da ciência e conhecimentos “situados”. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 15, p. 15-38, 2000.
- MULVEY, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: BRAUDY, L.; MARSHALL, C. (Ed.). *Film Theory and Criticis: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999. p. 833-44.
- MURPHY, J. N. *The role of women in film: supporting the men – an analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in films*. Undergraduate Thesis (Journalism). United States: University of Arkansas, 2015.
- PRECIADO, P. *Manifiesto contra-sexual*. Barcelona: São Paulo: N-1, 2014.
- SMELIK, A. Feminist film theory. In: P. Cook, & M. Bernink (Eds.). *The cinema book*. London: London British Film Institute, 1999. p. 353-365.
- SMITH, S.; CHOUEITI, M.; PIEPER, K. *Gender bias without borders: an investigation of female characters in popular films across 11 countries*. California: Geena Davis Institute on Gender in Media, 2015. Disponível em: <https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2018.

STOVER, C. Damsels and heroines: the conundrum of the post-feminism Disney Princess. *LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*, v. 2, n. 1, p. 1-11, 2013.

VEIGA, A. M. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1355-1357, 2017.

WIERSMA, B. A. *The gendered world of Disney: a content analysis of gender themes in full-length animates Disney feature films*. 2000. 171p. Dissertation (Major in Sociology and Doctor of Philosophy) - South Dakota State University, South Dakota, 2000.

YOUNG, L. *Fear of the Dark: "race", gender and sexuality in the cinema*. London; New York: Routledge, 1996.

*Recebido em: 12/09/2021*  
*Aprovado em: 13/10/2021*