

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

RAFAELA SANTOS PASCHOAL

CONTROLE DOS CORPOS FEMININOS PELO DIREITO E PELO CINEMA

FRANCA, SP

2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

CONTROLE DOS CORPOS FEMININOS PELO DIREITO E PELO CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências
Humanas e Sociais, Franca, para obtenção
do título de Bacharela em Direito.

Orientadora: Prof. Dra. Thaís Amoroso
Paschoal

FRANCA, SP

2024

P279c Paschoal, Rafaela Santos
Controle dos corpos femininos pelo Direito e pelo
Cinema / Rafaela Santos Paschoal. -- Franca, 2024
76 p.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Direito)
- Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientadora: Thaís Amoroso Paschoal

1. Gênero. 2. Direito. 3. Cinema. I. Título.

RAFAELA SANTOS PASCHOAL

CONTROLE DOS CORPOS FEMININOS PELO DIREITO E PELO CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP) Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, para obtenção do título de Bacharela em Direito.

Data da defesa: 22/11/2024

Banca Examinadora:

Prof(a). Dr(a). Thaís Amoroso Paschoal

UNESP – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Campus de Franca

Prof(a). Dr(a). Camila Salgueiro da Purificação Marques – Membro Convidado

Universidade Positivo

Prof(a). Ma. Tainá Fagundes Lente – Membro Convidado

UNESP – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Campus de Franca

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha mãe e ao meu irmão, Andrea e Lucas, por serem meus maiores companheiros de vida. Ao meu pai, Ruy, que também tornou esse sonho possível e aos meus avós, José e Maria, que me ajudaram nos percalços da vida.

Agradeço ao meu irmão por me inspirar, todos os dias, a não ter medo de ser quem eu sou. À minha mãe que me levou no primeiro dia do Jardim de Infância e no primeiro dia na Unesp, acompanhando toda a minha trajetória até aqui.

O desenvolvimento deste trabalho não seria possível sem o auxílio de minha orientadora, Thaís Amoroso Paschoal. Seu apoio durante a elaboração foi essencial.

Agradeço às amigas que tive o privilégio de conhecer durante esses cinco anos. Costumam dizer que as amigas da universidade não duram, mas sei que tive a sorte de encontrar pessoas incríveis que levarei comigo para a vida. Agradeço à Laura e à Rarine que dividiram não apenas o lar comigo, mas, também, suas vidas. À Milena que esteve ao meu lado durante toda essa trajetória, nos altos e nos baixos. Gostaria de agradecer também ao Cesar, cuja aproximação nos últimos anos fortaleceu, ainda mais, nossa amizade. E à Marina que sempre tornou tudo mais leve. Obrigada por terem me recebido em suas vidas.



“No creo en brujas pero que las hay, las hay”
(Ditado popular)

RESUMO

O controle dos corpos das mulheres ocorre por meio de estruturas entranhadas na sociedade, dentre elas, o Direito e o Cinema. O Direito e o Cinema atuam como meios de propagação cultural, refletindo os valores, os anseios, os desejos das sociedades. O Direito, apesar do intuito, não é imparcial, sendo carregado de moralidade. O Cinema, por sua vez, é um forte meio de disseminação de ideologias, devido a sua acessibilidade audiovisual. Da mesma forma, o Cinema não é imparcial, transmitindo a visão de mundo de um determinado indivíduo. Os corpos femininos foram, e ainda são, controlados por meio de diversas instituições, dentre elas, Direito e Cinema, que se articulam por meio de discursos e imagens para perpetuar uma ideia de “mulher”. A mulher branca é pressionada para ser esposa e mãe, para cuidar do ambiente do lar. Ela deve reprimir sua sexualidade e ter um determinado padrão de comportamento. A mulher negra sofre com uma pressão ainda pior, visto que mesmo quando se tornam mães, não são reconhecidas. A mulher negra também deve conter sua sexualidade, ou será vista como “desviante”. Dessa forma, considerando os elementos trazidos, optou-se por uma análise acerca de como o Direito e o Cinema controlam os corpos das mulheres, impedindo que elas ocupassem espaços. A partir de diversos mecanismos, essas instituições perpetuam a imagem da mãe branca como “Virgem Maria”, da mãe negra como “*mammy*/matriarca” e das mulheres brancas e negras que não possuem medo de sua sexualidade como “Eva” e “Jezebel”. Para este propósito, foi utilizada a leitura científica interdisciplinar a respeito do tema, bem como filmes e livros.

Palavras-Chave: Direito e Cinema; controle dos corpos femininos; discursos e imagens;

ABSTRACT

Control over women's bodies occurs through deep structures in society, such as Law and Cinema. Law and Cinema act as ways to disseminate culture, reflecting values, longings and desires. Law, despite its intention, is not neutral and is laden with morality. Cinema, in turn, is a strong way to disseminate ideologies, due its accessibility. Similarly, Cinema is not neutral, conveying the worldview of a particular individual. The female body has been, and still is, controlled by various institutions, among them, Law and Cinema, which work through discourses and images to perpetuate an idea of "woman". White women are pressured to become wives and mothers, to take care of the house. They must repress their sexuality and behave in a certain way. For black women, the pressure is even greater, as they often go unrecognized even when they become mothers. Black women must also control their sexuality, or else they are viewed as "deviants". Taking that into account, this analysis aims to understand how Law and Cinema contribute to controlling women's bodies, preventing them from occupying certain places. Through various mechanisms, these institutions perpetuate the image of the white mother as "Virgin Mary", of the black woman as "mammy/sapphire" and of the white and black women that are not afraid of their sexualities as "Eve" and "Jezebel". For this purpose, scientific papers were read and studied, as also, movies and books.

Keywords: Law and Cinema; control over female bodies; discourses and images;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 GÊNERO, DIREITO E CINEMA.....	13
1.1 Direito e Cinema como reflexos da sociedade.....	14
1.2 A influência do cinema nas percepções e estereótipos de gênero.....	16
2 CORPO E PODER: MECANISMOS DE CONTROLE DO CORPO FEMININO.....	18
2.1 O processo de domesticação das mulheres: reflexões feministas.....	19
2.2 O controle dos corpos das mulheres e os ícones criados para elas.....	22
2.3 O controle dos corpos femininos pelo aparato legislativo do Estado.....	31
2.3.1 O controle no Código Civil de 1916.....	32
2.3.2 O controle na Era Vargas a 1948.....	33
2.3.3 O controle na década de 50 a 1964.....	34
2.3.4 O controle no Regime Militar.....	36
2.3.5 A era da Constituição Cidadã.....	38
2.3.6 A onda conservadora e os direitos das mulheres.....	41
2.4 A continuidade da opressão-subordinação das mulheres.....	42
3 O CONTROLE DOS CORPOS FEMININOS POR MEIO DO CINEMA.....	45
3.1 A “Não-Maria”: “The Devil wears Prada” (2006) de David Frankel.....	49
3.2 A Eva: “Os Homens que eu Tive” (1973) de Teresa Trautman.....	51
3.3 A Mammy e a Mulata: “The Help” (2012) de Tate Taylor e “Dona Flor e Seus Dois Maridos” (1976) de Bruno Barreto.....	56
3.4 A Matriarca: “Crooklyn” (1994) de Spike Lee.....	59
3.5 A imagem da mulher responsável pelo fim do casamento: “Marriage Story” (2019) de Noah Baumbach vs “Anatomie d’une Chute” (2023) de Justine Triet.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71

INTRODUÇÃO

Durante o decorrer da história, o Direito se constrói com base nos valores, nas culturas, na ideia de moral e justiça de cada sociedade, sendo um próprio espelho dela. Além disso, o direito abarca os comportamentos e as manifestações de realidade, como o Cinema. O Cinema funciona de forma diferente, retratando a sociedade por meio de imagens que cativam, que são capazes de se conectar com o interior de cada um. Ambas as instituições possuem grande influência na sociedade, criando significado por meio da narrativa (Kamir, 2021).

O Direito e o Cinema são poderosas ferramentas de disseminação da cultura vigente, atuando, por exemplo, na transmissão do patriarcalismo. Não apenas, o Cinema pode moldar percepções sobre justiça, moralidade e direitos. Dessa forma, ambos os institutos abordados revelam uma não neutralidade, conduzindo a sociedade. O Direito não abre margem para a interpretação pessoal e o Cinema, conforme hooks (2023), oferece uma versão reimaginada da realidade que reflete os valores de quem o desenvolveu e utiliza estratégias para transmitir imagens específicas.

Nesse sentido, é possível entender como o Direito e o Cinema atuam na propagação do patriarcalismo, controlando os corpos femininos. Esse controle dos corpos das mulheres remonta há séculos na cultura ocidental, impedindo-as de tomarem suas próprias decisões.

O controle exercido pelo patriarcalismo se naturalizou, sendo comum, ainda hoje, que sejam impostos modos de comportamento aos corpos femininos. Esse controle ocorre por meio de diversas instituições, entre elas, o Direito e o Cinema.

A identidade feminina foi moldada, definida como submissa ao homem. Durante a maior parte da história, as narrativas foram contadas pela perspectiva dos homens, que ignoraram, silenciaram e excluíram as mulheres (Silva, 2020). O homem é o núcleo, criminalizando, por meio das instituições de poder, as escolhas das mulheres (Oliveira *et al.*, 2018).

A hierarquização entre os corpos femininos e masculinos deixou uma marca, que lhes dá significado (Garcia, 2020). Nesse contexto, as mulheres são interpretadas de maneira diferente pela sociedade, além de sofrerem com pressões constantes sobre como devem se portar.

A mulher é socializada, naturalizada como mãe e dona de casa (Saffioti, 2013), sendo imposto a ela a heterossexualidade, o matrimônio, a maternidade e a domesticidade. De acordo com Friedan (2020), o patriarcalismo coloca a submissão ao lar como o “melhor caminho possível”. Assim, a pressão social imposta às mulheres para que sigam esse caminho, muitas vezes, desencoraja a dominarem sua própria narrativa.

Considerando que o corpo feminino é uma performance criada para a mulher, por meio de atos que constituem a ideia de gênero (Butler, 2019), é possível afirmar que as mulheres que rejeitam as performances criadas são reprimidas, e têm sua feminilidade questionada (Colling, 2014). O corpo da mulher já tem um destino predeterminado pelo patriarcalismo e qualquer desvio é considerado reacionário, resultando em sua marginalização (Zolin, 2021).

O patriarcalismo utilizou imagens para reduzir o corpo da mulher à reprodução, como a ideia de Virgem Maria (Oliveira *et al.*, 2018). Maria é o modelo ideal de mulher e mãe, sendo preservada do pecado original e tendo engravidado sem ter relações sexuais. Se, de um lado está Maria, do outro está Eva. Eva é a mulher pecadora, responsável pela expulsão do paraíso. Essa dicotomia é persistente para as mulheres brancas, colocando-as ou na posição de mãe dedicada ao lar, ou na posição de “vulgar” (Silva, 2022). Para as mulheres negras, as imagens são diferentes. Apesar de haver a dicotomia entre a “mãe” e a “vulgar”, as mulheres negras são julgadas mesmo quando seguem o caminho da maternidade. De acordo com Hill Collins (2019), as imagens negativas criadas para as mães negras atuam em conjunto para oprimir as mães que precisam trabalhar. Oposta às mães que precisam trabalhar, está a Jezebel, a mulher negra com apetite sexual indomável (Collins, 2019). Todas essas imagens em conjunto formam uma visão da mulher, sendo padrões de comportamento esperados pelo patriarcalismo, que reiteram seu lugar de submissão.

Não apenas as imagens, mas o Direito foi, e ainda é, muito utilizado para controlar os corpos das mulheres. Os mitos sobre as mulheres remontam ao Brasil Colônia (Saffioti, 2013), e influenciaram a história que veio depois. O Direito, como reflexo da sociedade, carrega os elementos do patriarcalismo, legitimando-o.

O Código Civil de 1916 acompanhou alguns avanços em questões de direitos que estavam surgindo no mundo. Porém, foi responsável por aprisionar a mulher na casa, atrelando suas decisões civis ao marido e, ademais, impedindo-a de votar.

Com o avanço do movimento feminista e suas reivindicações, as mulheres foram conquistando espaços, como a capacidade de votar. Os legisladores brasileiros, sempre muito conservadores, concediam alguns avanços, na mesma medida, em que tentavam manter a superioridade do homem e a mulher restrita ao lar.

A Ditadura Militar no Brasil ocorreu junto com a segunda onda feminista e, apesar da restrição de direitos, as mulheres conquistaram alguns avanços nessa época. Era um movimento mundial, que foi fundamental para as mulheres. Mesmo assim, a ditadura era conservadora, e acreditava em um modelo específico de mulher. Por isso, filmes que retratavam a mulher de maneira diferente foram censurados.

A Constituição Cidadã foi um reflexo desse período autoritário, e foi uma reviravolta para os direitos das mulheres, positivando a igualdade entre homens e mulheres e, junto com o Código Civil de 2002, afastou terminologias discriminatórias atreladas à mulher. Nos dias atuais, a igualdade é material, porém, ainda não se reflete com plenitude na sociedade.

O patriarcalismo está muito enraizado e com a onda ultraconservadora que se espalhou pelo Brasil e pelo mundo, as mulheres começaram a ter seus direitos questionados por discursos que pregam o retorno da mulher ao espaço do lar. Não somente, essa ideologia também legitima a exclusão das mulheres a direitos básicos (Aguiar *et al.*, 2019).

Portanto, apesar de o Direito ter avançado devido às lutas feministas, outras instituições ainda reforçam o lugar da mulher, pressionando, desde a tenra infância, o feminino a se conformar com o local de submissão.

Compreendendo que a alteração das leis que controlavam de maneira direta os corpos das mulheres abriram caminhos, e, mesmo assim, ainda não são emancipadoras, é possível entender que o Direito funcionou como meio de controle, opressão e repressão das mulheres. O Direito, como um reflexo da sociedade, acompanha sua cultura, seus valores.

Diante disso, resta analisar se o Cinema, como outra instituição de poder responsável pela propagação de ideologias, tem seguido a engrenagem do patriarcalismo. O Direito e o Cinema, utilizando-se de discursos, sob esta perspectiva, atuam no mesmo sentido, influenciando a sociedade contemporânea, sendo capazes de controlar os corpos das mulheres.

Essa pesquisa possui o intuito de entender essa relação, ou seja, como o Direito e o Cinema atuam controlando os corpos das mulheres, um por meios coercitivos, e o outro, de

imagens. A fundamentação teórica foi embasada em pesquisas já publicadas e por meio do estudo de obras cinematográficas e bibliográficas. O trabalho foi construído de forma a entender o controle exercido sobre o corpo das mulheres, bem como a manutenção desse controle.

A divisão de capítulos desse trabalho busca, primeiro, demonstrar os pontos em comum do Direito e do Cinema e como eles podem atuar de maneira a influenciar, controlar a sociedade. O segundo capítulo busca analisar o processo de controle dos corpos femininos, trazendo reflexões feministas sobre a domesticação por meio das instituições de poder da sociedade. O Direito é uma dessas ferramentas, sendo responsável por restringir a atuação das mulheres na vida civil e nas suas próprias vidas. Esse capítulo, por meio de uma análise que parte do Código Civil de 1916, busca demonstrar como o domínio do masculino no âmbito do Direito influenciou diretamente a vida das mulheres, controlando seus corpos. Por fim, o terceiro capítulo parte da exploração de filmes que corroboram o patriarcalismo, perpetuando imagens seculares de controle dos corpos das mulheres. Ademais, e de outro lado, foram analisados filmes que rompem com essas imagens impostas, trazendo mulheres na perspectiva de outras mulheres.

Os filmes foram selecionados com base nos estereótipos que se pretende investigar. “*The Devil Wears Prada*” (2006) foi escolhido para descrever a *Não-Maria*, a mãe que negligencia o lar e prioriza o trabalho. A personagem de Miranda é uma mulher que ocupa uma posição de poder e, por conta disso, busca-se analisar como sua vida privada é retratada. “Os Homens que eu Tive” (1973) foi selecionado por ser contemporâneo à ditadura militar, e, por meio dele, objetiva-se demonstrar como o Regime censurou mulheres que desviavam do caminho da maternidade.

Foram escolhidos, além disso, três filmes para retratar as imagens das mulheres negras, entre eles “*The Help*” (2012) e “*Dona Flor e Seus Dois Maridos*” (1976), retratando a dualidade da *mammy*, a mulher negra pacífica que cuida da família branca, e da mulata, a mulher negra hiperssexualizada. “*The Help*” é um filme com muitas camadas problemáticas, uma vez que conta a história de mulheres negras pelos olhos do homem branco. “*Dona Flor e Seus Dois Maridos*” possui diversas versões e foi escolhida especificamente a de 1976 devido às decisões cinematográficas que foram tomadas, que evidenciaram (ou não) a pele negra de Dona Flor. Por sua vez, o filme “*Crooklyn*” (1994) foi escolhido porque bell hooks o analisa em “Cinema Vivido”, leitura realizada para enriquecimento deste trabalho.

Por fim, foram escolhidos dois filmes que representam crises no casamento, e como a mulher é representada nesse contexto. “*Marriage Story*” (2019) transparece sua direção masculina, por meio da vilanização da mulher e de suas escolhas. Por outro lado, “*Anatomie d’une Chute*” (2023) oferece uma visão diferente, colocando o homem incapaz de lidar com seus próprios fracassos no lugar de pessoa capaz de tomar suas próprias decisões.

Portanto, espera-se que essa pesquisa possa revelar o Direito e o Cinema como instituições de poder que atuam de forma a reprimir os corpos femininos, visando compreender que a submissão desses institutos ao patriarcalismo é parte responsável na manutenção da desigualdade entre gêneros.

1 GÊNERO, DIREITO E CINEMA

O Direito é fundamental na formação de valores e comportamentos coletivos, sendo uma construção social que reflete a moral, a cultura e o próprio conceito de justiça da sociedade. No mesmo sentido, nos dias atuais, as imagens, os filmes, são a principal fonte de disseminação de informação. Os filmes são acessíveis para todos os públicos, independentemente de idade, classe social, ou localidade.

Orit Kamir é uma pesquisadora israelense que dedicou os últimos anos ao estudo do “Direito e Cinema”, e neste capítulo serão estudadas algumas das reflexões da pesquisadora. Conforme a autora (2021), a princípio, as diferenças entre Direito e Cinema podem parecer marcantes. O Direito é autoritário, normativo e coercitivo, enquanto o Cinema é um espaço divertido, que permite “escapar da realidade”. No entanto, as diferenças ficam apenas na superfície.

Conforme Kamir (2021), o Direito, apesar de ser entendido somente como um conjunto de leis e regras, é, justamente, um fenômeno social. Santos (2009) afirma que o Direito abarca os comportamentos cotidianos e as manifestações de realidade, como a arte e, inclusive, o Cinema. O Cinema possui um lado social, que apela para o íntimo de cada indivíduo, podendo se conectar profundamente com cada um.

Portanto, expandindo os horizontes socioculturais, é possível compreender que tanto o Direito quanto o Cinema são formações culturais muito influentes, narrando e construindo a identidade da sociedade. De acordo com Kamir (2021), essa intersecção é o que fundamenta a integração dessas duas áreas.

Tanto o Direito quanto o Cinema refletem valores essenciais, imagens, identidades, modos de vida e crises de suas respectivas sociedades e culturas. Kamir aponta que ambos são essenciais na construção de conceitos como sujeito, gênero, justiça, criando uma ampla arena sociocultural que refrata sonhos, esperanças, ansiedades e frustrações. Essas duas áreas frequentemente se complementam e reforçam mutuamente, abrindo espaço para um exame interdisciplinar mais profundo (Martinez, 2015). No mesmo sentido, Kamir afirma que:

Explorando a jurisprudência de um filme, a ação social semi-jurídica e/ou o ato jurídico, tal estudo pode revelar as percepções subjacentes não reconhecidas de um filme sobre comunidade, memória e identidade; sobre direito, justiça e legalidade; sobre cidadania e desobediência civil; e sobre papéis de gênero, estruturas familiares e relações humanas. Pode-se escavar um retrato embutido e um tratamento de questões sociais e normativas que, de outra forma, poderiam permanecer efetivamente escondidas (Kamir, 2021, p. 3007).

Portanto, para Kamir (2021), a união entre Direito e Cinema reside na importância dessas duas instituições para a sociedade. Ambos são formações socioculturais e criam significado por meio da narrativa, da performance e de rituais, moldando sujeitos, grupos sociais, indivíduos e realidades. Ainda conforme Kamir (2021, p. 3000):

O Direito e o cinema constituem "comunidades imaginadas", para usar o termo de Benedict Anderson. Cada um convida os participantes – espectadores, profissionais do direito, partes em processos judiciais e/ou membros do público – a compartilhar sua visão, lógica, retórica e valores. A lei e o cinema exigem adesão a regras e normas em troca de ordem, estabilidade, segurança e significado. Cada um facilita – e exige – a criação concomitante e contínua de identidade pessoal e coletiva, linguagem, memória, história, mitologia, papéis sociais e um futuro compartilhado. Portanto, é lógico que uma abordagem interdisciplinar para esses dois campos ofereceria percepções vivas e intrigantes.

Rebecca Johnson e Ruth Buchanan (2002) propõem reposicionar a disciplina do Direito na cultura contemporânea. Para elas, as narrativas lineares que conduzem facilmente a apenas uma interpretação demonstram as fronteiras nebulosas entre realidade e representação.

Assim, os filmes podem exercer uma influência poderosa, desempenhando um papel essencial na formação de indivíduos e grupos na sociedade atual. Com um público imenso, os filmes combinam narrativas envolventes e personagens cativantes, despertando emoções e impressões profundas (Kamir, 2021).

1.1 Direito e Cinema como reflexos da sociedade

O Direito e o Cinema, como demonstrado acima, podem funcionar como ferramenta de disseminação da cultura vigente. Dessa forma, é possível, por meio desses mecanismos, transmitir valores conservadores sobre o papel de gênero, trazendo percepções sobre os papéis das mulheres como mães ou aspirantes a uma carreira (Kamir, 2021). Nos Estados Unidos, antes da popularização do Cinema, ocorreu uma estratégia interessante de perpetuação de valores, que consistia na divulgação de julgamentos de maridos que assassinaram suas esposas. Esses julgamentos geraram pânico moral e foram uma reação à emancipação das mulheres. Os advogados dos maridos, abusivos e violentos, que matavam suas esposas por ciúmes, utilizavam um forte discurso moral, enfatizando o controle da conduta sexual da mulher pelo marido e defendendo a masculinidade e o patriarcalismo. Quase um século depois, *Anatomy of a Crime* (1969) ressuscitou essa premissa, diante da segunda onda feminista, pregando os valores familiares e os papéis de gênero (Kamir, 2021).

bell hooks traz em sua obra “Cinema Vivido” algumas abordagens similares em relação ao Cinema e a sociedade, afirmando que o Cinema não apenas perpetua estéticas já vigentes, como, ademais, pode influenciar na cultura:

Como a cultura cinematográfica é uma das instâncias primordiais para reprodução e a perpetuação da estética supremacista branca, exigir mudanças do que vemos na tela – exigir a criação de imagens progressistas – é um modo de transformar a cultura na qual vivemos. Enquanto ninguém fizer essa reivindicação não apenas continuaremos reféns da hegemonia imagética da imaginação coletiva patriarcal supremacista branca capitalista, como também não teremos olhos para enxergar as visões libertadoras que cineastas progressistas nos oferecem (hooks, 2023, p. 144).

hooks chama a atenção para o fato de que o cinema oferece uma versão reimaginada da realidade, uma versão que reflete os próprios ideais de quem o desenvolveu. Portanto, apesar de o cinema parecer familiar, na realidade, ele é um universo à parte do mundo real (hooks, 2023). No mesmo sentido, para Turner (1993), o Cinema é um reflexo dos movimentos da cultura popular, envolvendo práticas sociais. Como as imagens fazem parte do cotidiano, elas acabam funcionando como espelhos da cultura (Sousa *et al*, 2011).

Da mesma forma, o Cinema retrata a cultura popular e os modos de vida, narrando relações sociais e conflitos, aproximando o espectador daquela realidade. Portanto, na mesma medida em que a realidade inspira os filmes, as pessoas se influenciam e inspiram por eles. De acordo com Sousa *et al*. (2011, p. 114):

Essa aproximação das expressões culturais com o cinema permite estabelecer uma relação ainda maior entre o direito e o cinema. O cinema e o direito possuem correlação paralela, pois ambos são formadores culturais, ambos refletem os valores fundamentais, imagens e ideias de identidade, estilos de vida e ocorrência de tensões sociais e culturais (Cornejo, 2008). Os costumes, as tradições e a forma como foram estabelecidos os relacionamentos sociais constituem formas diferentes do direito. O ordenamento jurídico, entendido como um conjunto de normas, nasceu da necessidade de sistematizar os regulamentos da vida na sociedade. Mas não são todas as manifestações populares que se transformam em normas positivadas ou lei. Existem outras formas de expressão social e que embora sejam seguidas, não são impostas. São assim os costumes e a cultura popular, que se constituem na cristalização das regras de agir, ordenadas à noção prática do justo, cuja necessidade se impõe como condição do convívio social (Limongi França, 1999).

É possível compreender, de acordo com as reflexões acima, que o cinema não apenas exhibe o Direito, mas, também molda percepções sobre justiça, moralidade e direitos individuais. Ao pensar Direito e Cinema em conjunto, evidencia-se a não neutralidade desses institutos, sendo ambos capazes de reforçar ou desafiar estereótipos, normas culturais e ideologias dominantes.

1.2 A influência do cinema nas percepções e estereótipos de gênero

Para Martinez (2015) a percepção é um elemento fundamental na arte, por ser o ato de perceber e adquirir conhecimento pelos sentidos. A percepção envolve a interpretação, seleção e organização das informações recebidas pelos sentidos. A perspectiva psicológica da percepção inclui os processos que influenciam na interpretação. Dessa forma, é possível concluir que cada um interpreta e compreende os filmes com base em sua visão de mundo (Santos, 2009) e, além disso, conforme Martinez (2015), há estudos que demonstram que a reação do público nem sempre corresponde ao pretendido pelo cineasta.

Para Johnson e Buchanan (2002), três aspectos participam da constituição social dos sentidos: a narrativa, a percepção bruta e as implicações das múltiplas leituras da audiência.

No cinema, o espectador pode participar do processo interpretativo, uma vez que a junção entre os elementos audiovisuais desperta emoções e sentimentos ocultos no ser humano, combinado com a visão de mundo do cineasta. Conforme Sousa *et al.* (2011, p. 115):

As mensagens são codificadas através das imagens ou símbolos que serão decodificados segundo normas e valores interiorizados do contexto sociopolítico em que está inserido. As percepções dos símbolos e imagens que cada indivíduo tem são diferentes porque apresentam múltiplas habilidades, enquanto uns são propensos à percepção, outros à visualização de textos, palavras e imagens, há ainda outros que melhor interagem com movimentos ou com sensações auditivas. A atividade interpretativa constitui-se num processo de abstração que envolve uma série de elementos que foi incorporado à vida do intérprete, com os quais a narração fílmica se articula. Esse exercício inclui forte dose de subjetividade, o que pode possibilitar a arbitrariedade.

Além da percepção do espectador, atrelada à sua própria realidade e forma de ver o mundo, os filmes se utilizam de estratégias para transmitir imagens específicas. Essas imagens exercem um poder sobre a sociedade, e a sociedade não tem controle nenhum sobre elas (hooks, 2023). Assim, por mais que haja a possibilidade de pensamento crítico a partir do Cinema, hooks entende que as imagens acabam por influenciar as pessoas, sendo, portanto, um forte meio de propagação de ideologias. No mesmo sentido, o Direito, por não apenas refletir a sociedade, mas também possuir um lado coercitivo, funciona como ferramenta de propagação ideológica.

Em conclusão a esse capítulo, é imprescindível compreender como o Direito e o Cinema influenciam a sociedade no que se refere à visão sobre a mulher e pensar se esses institutos têm atuado de maneira libertadora. Apesar de tanto o Direito quanto o Cinema – por meio de árduas lutas feministas, terem aberto espaço para as mulheres, essa conquista

ainda não é plena. Os próximos capítulos estudarão se esses institutos se preocupam com as mulheres reais, ou se permanecem perpetuando o patriarcalismo, ainda que de maneira sutil.

2 CORPO E PODER: MECANISMOS DE CONTROLE DO CORPO FEMININO

A história das mulheres foi moldada a partir de leis e culturas machistas, do patriarcalismo e da influência da Igreja. Durante séculos, prevaleceu a ideia de que o papel da mulher se restringia ao espaço privado, ao lar, ao marido e aos filhos. Aos homens cabia ocupar os espaços públicos. Essa divisão de espaços entre homens e mulheres as afastaram de tomar decisões cruciais, inclusive sobre suas próprias vidas. Seus destinos eram sempre atrelados a um homem, primeiro ao pai, depois, ao marido (Silva *et al.*, 2021).

É possível entender, então, que a dominação do sexo masculino sobre o sexo feminino é histórica, abrangendo desde o controle do trabalho da mulher, da sua limitação ao acesso a recursos econômicos até o controle de sua sexualidade (Carvalho, 2011).

Este capítulo possui o intuito de explorar as raízes históricas do controle feminino. Como dito acima, os corpos das mulheres são controlados por diversas instituições, cabendo, então, entender, sob a ótica de reflexões feministas, como esse controle ocorreu. É essencial ressaltar que o movimento feminista, ao longo dos anos, atuou como uma resposta a essas opressões, que foram sistematizadas e legitimadas por meio de diversas práticas sociais, culturais e jurídicas.

Em seguida, o capítulo abordará o “discurso” como um poderoso mecanismo de controle, evidenciando como as narrativas dominantes moldam percepções sobre a feminilidade. Será analisado o papel da linguagem na construção de identidades e na perpetuação de estereótipos que restringem as mulheres a papéis que o próprio patriarcalismo criou.

Finalmente, a discussão se aprofundará nas leis e no ordenamento jurídico, destacando como o direito, historicamente, tem sido uma ferramenta de controle sobre os corpos femininos. Serão examinadas legislações específicas, como o Código Civil de 1916, que institucionalizaram a subordinação da mulher, limitando suas liberdades e direitos em diversas esferas da vida social. A partir dessa análise, busca-se entender como a intersecção entre discurso, cultura e direito contribui para a perpetuação do patriarcalismo e da opressão feminina.

2.1 O processo de domesticação das mulheres: reflexões feministas

Antes de entender como o controle dos corpos das mulheres ocorre, seja pelo Estado, pela cultura ou pelo discurso, é necessário compreender o processo de domesticação das mulheres. O referido processo foi marcado por uma série de práticas e ideologias que visavam moldar a identidade feminina de acordo com os moldes do patriarcalismo. Todo o aparato da sociedade europeia dos últimos séculos, definiu o papel da mulher como dona de casa, a obrigando a aceitar sua submissão.

A domesticação é um processo complexo, que não se restringiu ao lar. Todas as instituições como religião, educação e, hoje em dia, a mídia, desempenharam e ainda desempenham papéis cruciais na manutenção desses ideais. A partir do pensamento de grandes feministas, será demonstrado que essas instituições ainda perpetuam expectativas e estereótipos, restringindo a autonomia das mulheres e relegando seus próprios desejos a um segundo plano. Portanto, o patriarcalismo é um sistema que oprime as mulheres, limitando sua participação em processos que afetam diretamente seus corpos (Oliveira *et al.*, 2018), limitando seu acesso direto às instituições que controlam seus corpos. O patriarcalismo controla todas as esferas da vida da mulher, dizendo o que fazer e como se portar.

Sherry Ortner (1979) traz que, apesar da inferiorização da mulher ocorrer de formas diferentes, ela é universal. Segundo a teórica, alguns aspectos devem ser considerados no processo de desvalorização da mulher. Entre eles, os elementos culturais e simbólicos – que implicitamente conferem à mulher um valor inferior –, e as estruturas que excluem as mulheres das instituições de poder.

Para entender essa subjugação, primeiro, é importante considerar que a história sempre foi contada pelos homens, então, as mulheres foram, por muito tempo, ignoradas, silenciadas e até excluídas, e, quando descritas, o eram pelo olhar masculino (Silva, 2020). Nas relações de poder, o feminino sempre esteve abaixo do homem (Saffioti, 2015) e conforme Virgínia Woolf em “Um teto todo seu”, foi e ainda é muito conveniente para os homens estarem uma posição acima de mais da metade da população mundial. O patriarcalismo coloca os homens em posição de extrema vantagem, tornando suas vidas mais fáceis em todas as esferas. Nesse sentido, Ginzburg (2002) traz a seguinte reflexão:

Ao avaliar as provas, os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam, por meio da possibilidade de acesso à

documentação, à imagem total que uma sociedade deixa de si (Ginzburg, 2002, p. 43).

Então, apesar de, nos últimos séculos, sobretudo a partir do pensamento Iluminista, ter acontecido uma predominância da universalidade de direitos, o homem sempre foi o núcleo dessa ideologia. O homem no centro é fundamental para a estrutura do patriarcalismo, que, por meio da religião e de discursos sexistas e moralistas, criminaliza as mulheres por suas escolhas (Oliveira *et al.*, 2018).

Um dos maiores exemplos de controle dos corpos femininos é a caça às bruxas. Em um primeiro momento, cabe destacar que, ao contrário do que a maioria dos livros didáticos tenta pregar, a caça às bruxas não foi um evento da Idade Média, mas sim, da Idade Moderna, tendo o apoio de grandes pensadores como Descartes, Hobbes e Bacon. Os pensadores iluministas acreditavam na subjugação, aprovando a perseguição e o silenciamento dos corpos femininos. Portanto, a caça às bruxas foi parte do processo de domesticação das mulheres, endossada pela Igreja e pelo homem moderno (Guimarães, 2018).

Assim, as relações de poder envolvidas são distintas para os homens e as mulheres. Houve uma hierarquização entre os dois, que acabou atravessando os corpos com ideologia, deixando uma marca memorial que dá significado para eles (Garcia, 2020).

A obra de Simone Beauvoir, “O Segundo Sexo”, analisou as construções sociais sobre as mulheres, afirmando que elas são socialmente moldadas e não nascem com essa identidade submetida ao patriarcalismo. A autora dá como exemplo o casamento que, até pouco tempo, era o único caminho para as jovens se integrarem na sociedade. As mulheres mais velhas e solteiras tornavam-se socialmente invisíveis. Desde a tenra infância, as meninas eram moldadas para serem dependentes do matrimônio, sendo este a única forma delas se tornarem seres sociais (Beauvoir, 2016). Nesse contexto, Virgínia Woolf (2021) fala sobre “o fantasma do “Anjo do Lar” que aparecia para ela e sussurrava “você é uma moça, seja meiga, seja pura”. O fantasma descrito por Woolf não é um fenômeno individual, aparecendo para todas as mulheres, e se manifestando, por exemplo, por meio da desvalorização profissional (Silva, 2022).

Ainda que as mulheres não estejam sujeitas ao mesmo nível de desigualdade nos dias atuais, a voz do “Anjo do Lar” é presente, afirmando para elas quem devem ser e como se portar. De acordo com Orlandi (2005), a razão para o “Anjo do Lar” se manter tão atual é a

união entre discursos e instituições (como a escola, a família e a religião) que permanecem reforçando o lugar de inferioridade da mulher.

Trazendo uma perspectiva brasileira para a análise, cabe ressaltar o trabalho de Heleith Saffioti (2013), que estuda os papéis de gênero sob a ótica da socialização da mulher, a naturalização do papel da dona de casa e a divisão sexual do trabalho. Saffioti é socióloga graduada pela Universidade de São Paulo, e foi orientada por Florestan Fernandes. Sua pesquisa envolve a dominação das mulheres pelos homens e as interpretações do pensamento social brasileiro. Para a autora, as relações patriarcais ainda refletem o caráter tradicional da modernidade.

Saffioti (2013) segue a mesma linha das autoras do norte global, afirmando que a socialização da mulher ocorre por meio do processo de se tornar “esposa/mãe”, e não se restringe apenas às experiências individuais que são internalizadas, mas também das vivências concretas. Para a autora, a família colonial é a principal instituição brasileira de origem dos “mitos sobre as mulheres” que ainda as mantêm em posição de subalternidade.

Neuma Aguiar (2000), também da escola de Florestan Fernandes, incorpora de maneira pertinente a contribuição de Heleith Saffioti, argumentando que o comportamento do patriarca do sistema escravocrata se perpetuou nas classes brasileiras dominantes. Aguiar, ainda, afirma que um dos aspectos fundamentais da pesquisa de Saffioti é a diferenciação que o patriarcalismo faz entre as mulheres brancas e negras. Essa discrepância entre mulheres brancas e negras é, ainda, muito marcante e será demonstrado adiante como isso afetou os comportamentos que a sociedade espera de cada mulher.

As reflexões de Saffioti e de Aguiar permanecem atuais. Desde o governo do ex-presidente, Jair Bolsonaro, o patriarcalismo ficou mais evidente na sociedade brasileira, reforçando a inferioridade da mulher em relação ao homem. O papel da mulher e as pautas feministas começaram a ser abordadas a partir das *fake news*, que articularam a obstrução do avanço das mulheres. Esse discurso não é recente, visto que Saffioti, no século passado, identificou esse recurso político de acusar o movimento feminista de destruir a família e submeter os homens à escravidão (Saffioti, 2013).

Por meio deste subcapítulo é possível compreender que o patriarcalismo impõe às mulheres, como única alternativa, a heterossexualidade, o matrimônio, a maternidade e a domesticidade. Friedan (2020), no mesmo sentido do “Anjo do Lar”, traz que as mulheres são

assombradas pelas vozes da tradição: não há caminho melhor que esse predestinado pelo patriarcalismo.

Esses fantasmas do patriarcalismo insistem que a mulher só possui valor quando se torna esposa e mãe dedicada, moldando seu destino e seus desejos. É um modelo imposto que limita os corpos femininos. As mulheres são educadas para sacrificar seus anseios e ambições pessoais em prol da família, submetendo-se ao papel da obediente dona de casa.

A pressão para atingir um ideal de “mulher” submete as mulheres à busca pelo reconhecimento e autonomia, ao mesmo tempo em que desencoraja qualquer caminho que não seja o matrimônio e a maternidade. As vozes da tradição perpetuam a opressão, complicando o domínio da narrativa feminina.

2.2 O controle dos corpos das mulheres e os ícones criados para elas

Michel Foucault (1996), em sua obra “A Ordem do Discurso”, demonstra como os discursos estão vinculados aos mecanismos de poder que buscam criar sujeitos. O discurso é uma ferramenta das práticas controladoras, e exerce influência por meio de intenções específicas. Para o autor, o discurso potencializa o sistema de dominação, sobretudo nas esferas da sexualidade e da política.

Desde as primeiras sociedades humanas organizadas em torno da agricultura, é possível observar a subjugação da mulher, hierarquizando os discursos relacionados a ela e determinando que seu lugar é abaixo do homem. Com o decorrer do tempo, o discurso se altera, entretanto, a organização que posiciona a mulher como um ser inferior, como, usando o termo de Beauvoir, “o Outro”, persiste (Carniel *et al.*, 2023).

Judith Butler (2003) em sua obra “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” reflete que os sujeitos são produzidos, condicionados e regulados pelos sistemas de poder, como o discurso e as leis. A organização das sociedades sempre partiu do viés masculino, bem como o conceito de universal. Os discursos presentes em todos os campos são essencialmente masculinos. Portanto, enquanto os homens têm seus discursos propagados e enaltecidos, as mulheres são silenciadas e, nesse contexto de silenciamento femininino, a mulher passa a ser uma construção discursiva, resultante do sistema patriarcal. Butler aponta

que, em outras palavras, a construção política do sujeito está ligada a certos objetivos de legitimação e exclusão:

O poder jurídico 'produz' inevitavelmente o que alega meramente representar [...] Não basta perguntar como as mulheres podem ser mais plenamente representadas na linguagem e na política. A crítica feminista também deve entender como a categoria das 'mulheres', o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder das quais se busca emancipar (Butler, 2003, p. 19).

A autora enfatiza, com base nessas considerações, a importância de se desenvolver uma linguagem que possa contemplar o sujeito feminino de maneira política, conferindo-lhe legitimidade e promovendo reflexões sobre os sistemas de poder que regulam a sociedade, com o objetivo de desestabilizá-los. O discurso feminista atua como um instrumento capaz de romper com os discursos opressores e emancipar a mulher, reivindicando espaços que devem pertencer a elas (Carniel *et al.*, 2023). Essa questão será abordada mais adiante, uma vez que o movimento feminista foi peça essencial para os avanços das mulheres.

Butler em outra obra, “Atos performativos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, discute, ademais, que a formação dos gêneros é, na verdade, uma performance realizada com base em códigos culturalmente estabelecidos. Dessa forma, o gênero seria uma construção histórica retificada e naturalizada, formada a partir de diversos atos performativos sustentados por sanções sociais e tabus. Ao retomar a famosa frase de Simone de Beauvoir, “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, Butler enfatiza que o corpo também é resultado de uma construção cultural, na qual convenções definem como cada corpo deve ser ou se apresentar, influenciando, assim, a maneira como o gênero é percebido:

O corpo não é uma materialidade fatídica, terminada na sua própria imagem; ele é uma materialidade que carrega, pelo menos, certos significados, e esse carregar é fundamentalmente dramático. Por dramático, quero dizer que esse corpo não é apenas matéria, ele é uma materialização contínua e incessante de possibilidades. As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos - essa diferença de ser e fazer é fundamental (Butler, 2019, p. 216).

Além dos discursos criados pelas mulheres, Ortner (1979) aborda sobre as categorias sociais definidas para cada corpo que inferiorizam o sexo feminino. A associação das mulheres ao privado e à emoção e o homem ao público e a racionalidade foi reiterado durante anos e estabeleceu as condutas para cada gênero (Carniel *et al.*, 2023).

O corpo feminino revela-se, então, como uma grande performance criada, que esconde as convenções sociais e as lutas das mulheres por libertação, além de atuar como um instrumento de reivindicações políticas. Na obra “Que corpo é este? O corpo no imaginário

feminino” (2021), a pesquisadora Elódia Xavier desenvolve uma tipologia dos corpos femininos em suas diversas manifestações literárias, destacando seus aspectos pluridimensionais como um receptáculo de inscrições políticas, sociais e culturais. Baseando-se em um estudo sociológico ampliado e reformulado das ideias de Arthur Frank, e estabelecendo paralelos com as teorias de poder e controle de Pierre Bourdieu e Michel Foucault, a obra de Xavier parte da premissa de que a análise da representação dos corpos pode ser um excelente meio de compreender as práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são moldadas pelos contextos institucionais.

Como, conforme Butler, ser mulher é ter se tornado mulher, ter encaixado seu corpo em uma ideia histórica, o gênero é resultado de diversas formas de atos performáticos que constituem a ideia de gênero. Os corpos são, então, transformados em gêneros por uma série de atos que são “renovados, revisados e consolidados” no decorrer do tempo (Butler, 2019). Assim, as normas de gênero são resultados performados anteriores à existência do sujeito.

Dessa forma, cabe abordar o corpo no campo discursivo, uma vez que o corpo caminha ao lado do discurso, afinal, o corpo é uma linguagem, uma forma de subjetivação e, portanto, tem relação estrita com o discurso (Leandro-Ferreira, 2013). Louro (2000) traz o conceito de “corpo educado”, aquele que recebeu uma persistente moratória social, adotando as características que lhe foram impostas ao longo de seu contato com os outros.

O corpo feminino foi e continua a ser construído por meio de práticas discursivas e não discursivas. As práticas não discursivas incluem as agressões e perseguições que as mulheres enfrentaram ao longo do tempo. As mulheres que rejeitam a maternidade ou adotam uma postura contrária à ordem dominante, não se identificando como esposa-mãe, são frequentemente reprimidas e têm suas feminilidades questionadas. Essa repressão, conforme Ana Maria Colling (2014), é fruto de um contexto social que constrói e exclui imagens sociais. A sociedade sempre encarou e leu a mulher a partir de seu corpo, limitando-a à reprodução e à afetividade (Silva, 2022).

Zolin (2021) fala sobre a predestinação feminina, imposta pelo sistema patriarcal. Segundo a autora, essa lógica de poder determina que o corpo da mulher já tem um destino predefinido, que consiste em aceitar seus papéis na sociedade como se fossem naturais. Para ser bem aceita, a mulher precisa seguir esse roteiro; qualquer desvio é considerado revolucionário e, por isso, resulta em sua marginalização.

Ademais, Xavier (2021) oferece uma contribuição no que se refere aos desejos femininos. Em seu texto sobre as tipologias do corpo feminino em obras de escritoras, Xavier caracteriza esses corpos que não podem expressar desejo ou prazer. Nesse contexto, o sistema patriarcal mantém a mulher em uma posição de submissão ao marido em todos os aspectos. O aprendizado das regras que moldam esse corpo disciplinado é fruto da "violência simbólica".

De modo geral, compreende-se que o patriarcalismo resume o corpo da mulher ao papel de reprodução. A visão naturalista coloca a mulher como objeto de desejo, coisificando-a e controlando seu corpo por meio do culto à virgindade, da dupla moral e de um modelo idealizado de "Mariologia", que surge na Idade Média, tendo a Virgem Maria (do cristianismo) como referência da função materna perfeita (Oliveira *et al.*, 2018). Para Anzaldúa (2004), a sociedade espera que as mulheres aceitem e se comprometam mais intensamente com o sistema de valores do que os homens. Para a autora há duas opções, a renúncia a si mesma em favor do homem ou a incorporação do mundo por meio da educação e da carreira profissional.

Assim, a produção do corpo é influenciada tanto pelo imaginário que o rodeia quanto pelas diversas práticas que se manifestam em espaços específicos, como ritmos, modos de vestir, formas de falar, leituras, gestos e olhares permitidos ou proibidos. Nesse contexto, explora-se a construção histórica do corpo, partindo do princípio de que o corpo feminino foi escrito de diversas maneiras ao longo do tempo (Colling, 2014).

Os gregos já promoviam um exame do corpo feminino salientando as diferenças e colocando as mulheres na posição de “corpo mais fraco”. Aristóteles afirmava que a fêmea carece de certas qualidades. É importante ressaltar esse período temporal, pois os gregos não influenciaram, moralmente e juridicamente, só a sua época, mas, também, a Igreja Católica e os pensadores do século XVIII (Silva, 2022).

Aristóteles teve seus discursos sobre a inferioridade das mulheres incorporado pela Igreja Católica. De um lado as mulheres eram subjugadas, de outro, a Igreja começava a criar o mito da “Virgem Maria”, atrelando o casamento a uma imagem feminina pura e exaltando a maternidade (Colling, 2014). Assim, a representação de Maria como um corpo feminino preservado do pecado original e mãe sem a relação sexual, torna-se o modelo ideal de mulher. E se de um lado está Virgem Maria, no outro, está a “Eva Pecadora”, a mulher que transgrediu, causando a expulsão do Éden e o pecado original. Hoje em dia essa dicotomia

persiste para as mulheres brancas por meio da Santa e da Vulgar e ainda atravessa a memória popular, reproduzindo sentidos que marcam os corpos femininos (Silva, 2022).

Depois, no século XVIII, J. J. Rousseau, por exemplo, trata da desigualdade de gênero, promovendo uma distinção entre os espaços público e privado, destinando aquele aos homens e este às mulheres. Essa análise de Rousseau influenciou seus anos subsequentes, sendo, a distinção entre o público e o privado, o homem e a mulher, e é, ainda, extremamente atual.

Embora muita coisa tenha mudado, ainda é possível notar, na conjuntura atual, vestígios dessas representações que aprisionam todas as mulheres em um padrão criado para elas (Silva, 2022). Esse controle permanece ocorrendo por meio de instituições que permeiam o dia a dia de meninas e mulheres.

Conforme Goellner (2010) o corpo é moldado por um processo contínuo e detalhado, que influencia as formas de ser, parecer e comportar-se. Essa educação ocorre tanto na escola quanto fora dela, abrangendo a religião, a mídia, a medicina, as normas jurídicas e todos os espaços de socialização que encontramos diariamente. Nesse contexto, as mulheres recebem orientações sobre vestimenta, alimentação, comportamento, aparência, gestos, movimentação, práticas sexuais, saúde, beleza e qualidade de vida. A educação do corpo também se dá por meio do esporte, do lazer e de projetos sociais.

Nesse contexto, fica evidente a variedade de instituições que, por meio de práticas pedagógicas, atuam diretamente sobre os corpos femininos, socializando, classificando e controlando. De acordo com Tiburi, (2020), ao refletir sobre a condição feminina, podemos afirmar que, na sociedade patriarcal, essas instituições promovem sua ideologia como um discurso verdadeiro, consolidando o feminino e apresentando as mulheres como suas portadoras:

As regras e as disciplinas para docilização ou educação dos corpos femininos são forjadas desde a infância, no seio familiar, por meio de dizeres tais como: “senta como uma mocinha”; “meninas vestem rosa e brincam de casinha” ou “já está na idade de casar”. Tais enunciados, mobilizados de projeções do que é ser mulher, visam a preparação das meninas para a constituição familiar (Silva, 2022, p. 60).

Acima, foram citadas as duas imagens criadas para as mulheres, no geral, brancas, sendo resumidas pela dualidade de Maria e Eva. Essa dualidade simboliza, de um lado, a pureza e a maternidade associadas a Maria, a mãe de Jesus, que representa um ideal de virtude, submissão e sacrifício. Por outro lado, Eva encarna a tentação, a transgressão e a responsabilidade pelo pecado original, sendo muitas vezes vista como a causa da queda da

humanidade. Entretanto, os moldes criados para as mulheres negras não são os mesmos e, para compreender melhor os padrões impostos a ela, cabe abordar o estudo de Patrícia Hill Collins, renomada professora universitária dos Estados Unidos.

Os estudos sobre a feminilidade nos Estados Unidos, são relevantes para o estudo no contexto brasileiro, porque além da ampla influência da cultura norte-americana no Brasil, o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro pregou o resgate a algumas tradições estadunidenses que devolvem as mulheres ao espaço privado do lar (Silva, 2022).

Nos Estados Unidos, jornais e revistas femininas retratavam a mulher como uma bela e feliz dona de casa, mesmo para um público com acesso à educação superior. Segundo Friedan, (2020), a vida da mulher se restringia à sua aparência, à sedução, à maternidade e ao cuidado da família e do lar, sendo essa representação uma constante nas publicações que envolvem partes femininas. Entretanto, essa imagem é apenas imposta às mulheres brancas, sendo pertinente, portanto, analisar as imagens aplicadas às mulheres afro-americanas, por meio dos estudos de Collins. A autora afirma que no pós-guerra, as mulheres brancas eram encorajadas a buscar piedade, submissão, domesticidade. Porém, as mulheres negras se depararam com outras imagens de controle e opressão, sendo elas a *mammy*, a matriarca, a mãe dependente do Estado e a *hoochie* ou Jezebel (Silva, 2022).

A *mammy* é o ideal esperado pelos brancos, a “serviçal obediente”. Já a matriarca representa a figura da mãe negra “má”, que não é capaz de cumprir seu papel de mãe no próprio lar. As matriarcas são vistas como figuras extremamente fortes por sustentarem suas famílias sozinhas. No entanto, a imagem da matriarca é frequentemente utilizada para responsabilizar as mulheres negras nos Estados Unidos pela situação social da comunidade negra, especialmente no que diz respeito a seus filhos (Silva, 2022). Esse conceito será, posteriormente, abordado por bell hooks em “Cinema Vivido”, ao analisar os estereótipos que são repercutidos pelo cinema hollywoodiano.

Essas duas imagens criadas para as mulheres negras atuam em conjunto para oprimir as mães afro-americanas que precisam trabalhar, porque se por um lado são pressionadas a serem *mammies*, por outro, são estigmatizadas como matriarcas, por serem figuras fortes em seus lares (Collins, 2019).

De modo geral, a imagem descrita por Collins no contexto norte-americano pode ser comparada à da mulher negra brasileira, vista como forte e guerreira. No entanto, essa

percepção ignora os lugares de vulnerabilidade social aos quais essas mulheres estão submetidas (Silva, 2022).

Outra imagem trazida por Collins (2019) é a mãe dependente do Estado, uma mulher acomodada, satisfeita com os auxílios governamentais e que não gosta de trabalhar, transmitindo valores negativos aos seus descendentes. Essa imagem responsabiliza a mãe pela própria pobreza e ainda a acusa de “produzir crianças demais”.

“A mãe dependente do Estado” também possui um paralelo no Brasil, sendo representada pela mãe dependente do Bolsa-Família. As mulheres abarcadas por esse benefício, além de serem, em sua maioria, negras, são, igualmente acusadas de “fazerem filhos demais” a fim de serem dependentes do Estado (Silva, 2022). São mulheres em condições vulneráveis, que precisam de apoio para sustentar suas famílias e são colocadas pelo patriarcalismo na posição de “proveitadoras” e “preguiçosas” (Silva, 2022).

Por fim, a imagem da Jezebel ou *hoochie* atribuída às mulheres negras com “apetite sexual excessivo”, são mulheres acusadas de “tentar” os homens na época da escravidão o que, portanto, justificaria os ataques sexuais. Na contemporaneidade, são as mulheres negras que se vestem de maneira vulgar, que tentam atrair homens ricos para noites de sexo (Collins, 2019). Essa imagem reflete uma mulher com apetite sexual tão exagerado, que a coloca no papel de “desviante”, “aberração” (Silva, 2022).

No Brasil, essa figura pode ser associada à "mulata" conhecida, tanto no país quanto no exterior, pela representação objetificada da mulher negra durante as festas de carnaval. O imaginário social acerca das mulheres negras e pardas sugere que elas estão sempre à disposição, sendo vistas como vulgares e não como "candidatas a casamento" (Silva, 2022).

Dessa forma, para as mulheres negras a luta contra as imagens estabelecidas pelo patriarcalismo é muito mais árdua. Enquanto a mulher branca possui a possibilidade de se domesticar, a mulher negra é reprimida tanto nos espaços privados quanto nos públicos. Há um olhar colonizador sobre o corpo da mulher negra, que determina a legitimidade de todos os seus atos, atingindo até o seu âmago. Em síntese se, para Beauvoir, a mulher é “o Outro”, a mulher negra é, para Ribeiro (2017) “o Outro do Outro”.

Althusser (1970) se aprofunda mais na questão do controle dos corpos por meio do aparato do Estado, afirmando que a repressão ocorre por meio das exigências da prática jurídica, como a polícia, os tribunais e as prisões. Nesse contexto, o autor propõe a expressão

“Aparelhos Ideológicos do Estado” (AIE), que funcionam em conjunto com os “Aparelhos Repressivos do Estado”, mas que é compreendido como “um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob formas de instituições distintas e especializadas” (Althusser, 1970, p. 43). Dentre essas instituições, como supracitado por outros autores e autoras, estão a Igreja, a escola, a família e a própria cultura. Dessa forma, como o próprio nome propõe, um funciona por meio da repressão por práticas jurídicas e o outro, da ideologia, sendo um meio duplo de dominação-submissão dos corpos. Na sociedade patriarcal é possível observar com clareza como esse mecanismo ideológico atua, promovendo padrões de beleza e de comportamento, controlando os corpos.

Leandro-Ferreira (2013) entende que o corpo é moldado por novas formas de assujeitamento e está, portanto, ligado à noção de ideologia. Em outras palavras, o corpo é influenciado pela historicidade, pela memória e também pelo inconsciente. O corpo da mulher é carregado de memórias de outros contextos, guardando os efeitos, já normatizados, do discurso ideológico dominante.

A referida autora trouxe uma nova perspectiva para as noções de corpo na Análise do Discurso, consistente no “corpo discursivo”. Este corresponde a um “dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem” (Leandro-Ferreira, 2013, p. 78). A proposta da autora é evidenciar que, é por meio do corpo que os indivíduos são inscritos nos processos discursivos, já que o corpo é influenciado pela cultura e, também, pela linguagem:

Esse corpo que fala seria também o corpo que falta, donde a inclusão da noção de real do corpo, ao lado do real da língua e do real do sujeito. A exemplo do que singulariza o registro do real, o real do corpo seria o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste (Leandro-Ferreira, 2013, p. 78).

Eni Orlandi (2004) afirma que o corpo produz significados e, portanto, o corpo da mulher produz sentidos. A mulher é analisada a partir de seu corpo desde o nascimento, e destinada a casar e ter filhos – mesmo que não queira. Ou seja, cria-se uma relação entre opressão-subordinação sobre os corpos.

Ao apresentar brevemente a trajetória do corpo e dos discursos que historicamente “produzem” o corpo feminino, podemos afirmar que a misoginia é uma forma de ódio histórico às mulheres, manifestando-se em diferentes momentos da história patriarcal. Essa

misoginia se baseia em textos e práticas (Tiburi, 2020). Resta, demonstrado que desde os discursos da Grécia antiga até os dias atuais, a mulher tem sido associada à inferioridade.

As imagens criadas, seja por meio do discurso ou das instituições, para as mulheres brancas, representadas pela dualidade de Maria e Eva, e as que configuram a experiência das mulheres negras, como as figuras da *mammy*, da matriarca, da mãe dependente do Estado e da *hoochie*, refletem uma construção social que perpetua estereótipos e limitações. Enquanto Maria e Eva simbolizam as expectativas tradicionais de pureza e sedução, as representações das mulheres negras frequentemente reforçam uma narrativa de subserviência ou marginalização. Essa dualidade evidencia não apenas o racismo estrutural, mas também a forma como diferentes mulheres são socialmente definidas e controladas, perpetuando desigualdades. Reconhecer e desconstruir essas imagens é fundamental para promover uma representação mais justa e diversificada das mulheres na sociedade.

Será demonstrado no próximo capítulo que, no cinema, essas representações estereotipadas se tornam ainda mais evidentes, moldando a percepção do público sobre o que significa ser mulher. A forma como as mulheres são retratadas nas telas influencia as expectativas sociais e os comportamentos em relação a elas, solidificando narrativas que limitam sua complexidade e diversidade. Essa representação estereotipada reforça as estruturas patriarcais e raciais que dominam a sociedade. Reconhecer e desconstruir essas imagens é fundamental para promover uma representação mais justa e diversificada das mulheres, permitindo que suas vozes e experiências sejam verdadeiramente valorizadas e integradas na narrativa cultural.

Em conclusão, ao examinar o controle e a subordinação dos corpos das mulheres à luz do pensamento feminista é evidente que as normas de gênero operam como mecanismos de controle social profundamente arraigados. Butler nos leva a compreender que a construção das identidades de gênero não é apenas uma questão de performance, mas também uma forma de regulação que assegura a manutenção de hierarquias de poder.

As instituições sociais, políticas e culturais exercem um controle disciplinar que limita a autonomia das mulheres, impondo padrões de comportamento que reforçam a subordinação. Esse controle se manifesta em todas as esferas da vida em sociedade.

No próximo subcapítulo, será analisado de perto o controle dos corpos das mulheres pelo Estado brasileiro, demonstrando como as mulheres foram reprimidas e forçadas ao lugar de “donas de casa” pelas legislações vigentes.

2.3 O controle dos corpos femininos pelo aparato legislativo do Estado

No Brasil, a lei foi, e permanece sendo, responsável por controlar os corpos das mulheres, limitando os espaços que elas podem ocupar. Como abordado no primeiro capítulo, o Direito se adapta à cultura e à moral, perpetuando, portanto, uma visão patriarcal da sociedade. As legislações, então, restringiram as mulheres aos papéis de esposas e mães, afastando-as da vida civil. Isso se manifestou em normas que regulamentavam desde a sua liberdade de movimento até sua capacidade de trabalhar, votar e possuir bens.

O Direito, como instituição de controle dos corpos, não apenas limitou as ações das mulheres, mas reforçou estigmas sociais. A ideia de que o corpo feminino deve ser controlado e monitorado pelo Direito permeou diversos aspectos da vida das mulheres, desde a moralidade até a saúde. Essa dinâmica gerou um ciclo de opressão.

Nesse subcapítulo, será demonstrado como o ordenamento jurídico brasileiro, mais especificamente o Código Civil de 1916, estabeleceu leis que controlavam os corpos das mulheres, refletindo e perpetuando a estrutura patriarcal. Será demonstrado que o Código Civil impunha regras que regulavam não apenas os direitos civis das mulheres, mas também suas relações pessoais e familiares. O impacto desse ordenamento jurídico vai além do seu momento histórico, reverberando nas gerações seguintes, e influenciando a construção de normas posteriores que vigoram até as décadas mais recentes do Brasil.

A análise das leis no contexto brasileiro reflete um caráter ambíguo: a lei, que deveria servir como instrumento de emancipação, oprimiu os corpos femininos. Porém, é essencial reconhecer que por meio do árduo movimento feminista as mulheres conquistaram direitos que permitiram que elas ocupassem novos espaços.

Portanto, apesar da luta persistir e da forte herança legal patriarcal, sem a luta feminista e a melhoria do direito brasileiro, as mulheres, possivelmente, nunca teriam conseguido avançar na luta pela igualdade de gênero.

2.3.1 O controle no Código Civil de 1916

O Código Civil de 1916 foi elaborado pensando em agradar uma sociedade burguesa, patriarcal e conservadora (Matos, Gitahy, 2007), consagrando a superioridade do homem. A família era unicamente identificada pelo nome do marido e o casamento era indissolúvel. O desquite rompia a sociedade conjugal, mas não causava a dissolução do casamento (Dias, 2009).

O projeto inicial de Teixeira de Freitas, anterior ao de Bevilácqua, previa a mulher casada como pessoa incapaz, incompleta de exercer plenamente seus direitos. Dentre as previsões, a mulher casada precisava da autorização do marido para aceitar heranças e exercer ofício remunerado. Nesta última, o marido poderia sustar a autorização a qualquer momento. Em 1899, Bevilácqua assume o projeto e termina em 1900, mantendo a incapacidade relativa das mulheres casadas e dividindo os poderes na sociedade conjugal, sendo a mulher mera auxiliar do marido na família. O marido, por sua vez, era o representante legal da família, administrador dos bens comuns e dos bens particulares da esposa. Cabia ao homem ocupar os espaços nas ruas e à mulher cuidar da casa (Marques, 2004).

Clóvis Bevilácqua justificou a divisão dos deveres conjugais em face dos papéis sociais distintos entre o homem e a mulher, concedendo ao marido amplos poderes, capazes de limitar a vida da mulher e impossibilitar a autonomia pessoal (Marques, Melo, 2008). Assim, há quatro aspectos relacionados à mulher no projeto, que merecem destaque: sua condição legal, a questão patrimonial, os poderes paternos e as possibilidades de ruptura dos laços maritais (Marques, Melo, 2008).

Na Câmara, os artigos relativos aos efeitos do casamento sobre a mulher não causaram estranhamento, mas, por outro lado, os artigos que tratavam do divórcio foram logo atacados. O desquite aprovado no Código não foi a solução ideal, entretanto, à época, havia muita resistência de boa parte dos parlamentares diante das propostas que possibilitavam o fim do vínculo matrimonial (Marques, 2004).

Os filhos havidos fora do casamento não eram reconhecidos, e, para além, eram punidos, sendo condenados à clandestinidade, não possuindo qualquer direito, não podendo ser reconhecidos enquanto o pai fosse casado. A mãe do filho bastardo pagava o preço sozinha: tinha que sustentá-lo sozinha, além de ficar marcada pela “desonra” de ter um filho bastardo (Dias, 2009).

Na questão patrimonial, os artigos 279 e 289 do projeto em questão previam que as mulheres casadas não poderiam agir sem autorização do marido para aceitar heranças, dar queixa-crime e exercer profissão remunerada (Marques, 2004).

As interpretações atuais ainda entendem o Código Civil de 1916 como um avanço nas relações privadas, porém, para as mulheres, o resultado não foi nem de longe satisfatório, representando um obstáculo para sua afirmação como cidadãs autônomas (Marques, 2004). Como exemplo, podemos citar a previsão do CC de 1916 que anulava o casamento no caso de a mulher não ser virgem ao se casar. Mesmo após a Constituição de 1988, ainda havia decisões anulando casamentos com base nesse fundamento (Dias, 2009). É possível perceber, então, que os dispositivos relacionados aos direitos da mulher casada preocupavam-se, apenas, em proteger a instituição da família e o patrimônio (Soares, 2009).

Em relação à legislação em torno da mulher solteira, constata-se uma omissão, baseando-se no discurso do pátrio poder para aquelas que ainda não contraíram matrimônio. Dessa forma, a mulher solteira permaneceria tutelada pelo pai. E para a mulher que pretendesse se casar, era ofertada a submissão em troca da “felicidade” alcançada com o matrimônio e a maternidade. Na época, o discurso social afirmava que as mulheres que quisessem ser felizes deveriam se casar e se subjugar ao papel de domésticas (Soares, 2009).

2.3.2 O controle na Era Vargas a 1948

Desde o começo do governo Vargas a 1937, quando houve a restrição total de garantias, as feministas atuaram de modo a reivindicar direitos sociais e civis para as mulheres. Esse movimento no Brasil foi reconhecido como a primeira onda feminista, que, assim como nos países do exterior, tinha como foco o sufrágismo. Tal atividade foi bem-sucedida.

O movimento sufragista teve início na Europa no século XIX. No Brasil, em 1932, durante o Governo Vargas, perante a pressão em favor do voto feminino, o então novo Código Eleitoral foi responsável por garantir às mulheres o direito de votarem e de serem votadas. Entretanto, o direito eleitoral foi concedido apenas às mulheres casadas com autorização do marido, e às mulheres solteiras e viúvas, desde que possuíssem renda própria (Marques, Melo, 2008). Já as mulheres divorciadas não poderiam votar (Matos, Gitahy, 2007). Nos meios de

circulação da época o voto feminino foi exaltado, desde que a mulher não se esquecesse que seu papel estava restrito ao ambiente do lar (Soares, 2009).

Em 1934, foi garantida a assistência médica e sanitária para a gestante e seu descanso antes e depois do parto. Ainda, proibiu-se o trabalho em ambientes insalubres e a diferenciação do salário por motivo de sexo (Matos, Gitahy, 2007). Conseguiram, ademais, a revogação dos artigos do Código de 1916 que retiravam o pátrio poder da viúva que se casasse novamente. Devido ao regime ditatorial subsequente, alguns dos direitos conquistados foram suprimidos (Marques, Melo, 2008).

Em 1943, a Consolidação das Leis do Trabalho inseriu um capítulo protegendo o trabalho da mulher, determinando que os preceitos do trabalho masculino são aplicáveis ao trabalho feminino. Esse capítulo equiparou os direitos das mulheres, inclusive, a jornada de trabalho de oito horas e a igualdade salarial. Ademais, o capítulo vedou práticas abusivas que pudessem estimular a desigualdade de gênero e estabeleceu políticas públicas (Souza, 2022). A CLT, ainda, apesar de ter trazido alguns avanços, oferecia ao marido, caso observasse que a ordem familiar estivesse em risco, o direito de exigir o fim do contrato de trabalho da esposa (Marques, Melo, 2008).

Em 1946, com a Constituição, o voto feminino se tornou obrigatório, bem como, o direito à aposentadoria da mulher com 35 anos de serviço ou 70 anos de idade. Essa Constituição manteve a proibição da diferenciação de salário por motivo de sexo e o não pagamento de pensão alimentícia passou a ser razão para prisão civil (Matos, Gitahy, 2007).

Em 02 de Maio de 1948, em Bogotá, foi assinada a Convenção Interamericana Sobre a Concessão dos Direitos Civis à Mulher, declarando igualdade de direitos entre homens e mulheres, outorgando às mulheres os mesmos direitos civis e políticos previstos aos homens. O Brasil incorporou a Convenção por meio do Decreto nº 31.643, de 23 de outubro de 1952 (Souza, 2022).

2.3.3 O controle na década de 50 a 1964

Em 1952, Nelson Carneiro propôs um projeto a fim de igualar o papel dos cônjuges, abordando pontos importantes como a proteção do patrimônio da mulher que possuísse um marido pródigo (Marques, Melo, 2008).

No ano subsequente, na Assembleia Geral das Nações Unidas, os Estados membros, incluindo o Brasil, se obrigaram a garantir igualdade de condições com os homens, sobretudo, em relação à garantia de votar e serem votadas em todas as eleições (Souza, 2022).

Cinco anos mais tarde, Carneiro apresentou um livro abordando o reconhecimento dos filhos naturais. Devido ao vetusto Código de 1916, muitas mulheres ficavam desamparadas após o desquite, à mercê de um juiz conceder ou não, pensão (Marques, Melo, 2008).

Na época, o maior entrave das conquistas das mulheres era o Monsenhor Arruda Câmara, um deputado federal que pautou sua vida parlamentar na defesa intransigente da família tradicional. Houve mais de uma tentativa de alterar as disposições do código civil que reconheciam a mulher como relativamente incapaz, entretanto, seja por meio de discursos na câmara, bem como de panfletagens e discursos públicos, Arruda Câmara se posicionava fortemente contra. Usava de seu poder à Igreja Católica para rejeitar mudanças que afetassem a instituição da família (Marques, Melo, 2008).

À época dessas tentativas de alteração nas leis, a possibilidade do avanço dos direitos das mulheres foi atrelada ao comunismo. Dessa forma, qualquer concessão nesse sentido era considerada uma ameaça, uma oportunidade para que se instaurasse uma desordem política (Marques, Melo, 2008).

Enfim, o projeto que se iniciou em 1952, após anos de tentativas e muitas reformas, foi aprovado e se tornou a Lei nº 4.121 de 1962. O Estatuto da Mulher Casada estabeleceu novas normas para as mulheres com vínculos conjugais, revogando a incapacidade civil atribuída pelo matrimônio. O poder familiar foi ampliado, competindo, agora, ao pai com a colaboração da mãe. Ao ampliar o poder familiar para a mãe, permitiu que a mãe contraísse matrimônio novamente, sem perder seus direitos decorrentes do poder familiar, além de garantir o direito da mãe de ficar com a guarda dos filhos podendo, inclusive, recorrer ao Judiciário caso não concordasse com as decisões do marido em relação aos filhos (Matos, Gitahy, 2007). Também foram retiradas as necessidades de autorização conjugal para a mulher litigar em juízo, receber herança, comprar ou vender imóveis, trabalhar fora de casa, assinar documentos e viajar. Assim, as mulheres passaram a poder guardar dinheiro em função de sua autonomia profissional, independentemente do regime de bens do casamento (Matos, Gitahy, 2007). A partir desse ano, a mulher passa a ser!

A lei refletia um avanço significativo, entretanto, manteve o homem como chefe do lar e como administrador dos bens comuns do casal. Dentre as grandes críticas tecidas por Bertha Lutz (ativista dos direitos das mulheres) à lei, cabe destacar a manutenção do regime universal dos bens e o fim da partilha da renda salarial do casal. A questão neste último ponto é que as mulheres não participavam do mercado de trabalho e, por isso, o acesso à renda do marido era de extrema relevância. Assim, a lei continuou “defendendo” a “família” em prol da mulher, sendo, aparentemente, um avanço, porém, cheio de restrições (Marques, Melo, 2008).

Nesse período, no exterior, o mundo se comprometia a engajar em relação aos direitos das mulheres. Então, a lei era, concomitantemente, suficiente para que o Brasil passasse uma boa imagem para o exterior, e conservadora o bastante para que a Igreja Católica não se opusesse (Marques, Melo, 2008).

Cabe evidenciar que tanto esse projeto, quanto o projeto do Código de 1916, colocaram, ante os Congressistas, a discussão acerca da posição da mulher (Marques, Melo, 2008). Deveria a mulher ser igualada ao homem, ou deveria ser mantida a tradição de submissão feminina?

A partir de 1960, o Brasil vivenciou o que se chamou de "segunda onda" do movimento feminista, marcada por uma ampliação das reivindicações das mulheres. Essas demandas incluíam questões relacionadas à sexualidade, corpo, educação e trabalho. As feministas destacavam a necessidade de acabar com a discriminação e lutar pela igualdade plena entre os gêneros, criticando a noção de que a realização feminina se resumia a cuidar da casa e dos filhos. Elas buscavam igualdade e questionavam de forma mais profunda seu papel na sociedade, promovendo a ideia de que a mulher é um ser humano com direitos próprios, não um mero objeto masculino. Ademais, a luta feminista visava trazer para o debate público questões que até então eram consideradas de caráter privado, provocando uma reflexão política significativa sobre a separação entre o público e o privado (Tardin *et al.*, 2015).

2.3.4 O controle no Regime Militar

O Regime Militar acompanhava de perto os movimentos feministas, considerando as mulheres um perigo nas conjunturas política e moral (Paschoal, Dutra, 2023). A visão de sociedade propagada pelo Regime reforçava a ordem patriarcal e atribuía aos homens e às mulheres papéis sociais desiguais. Esperava-se que as mulheres ocupassem o lugar de esposa,

mãe e dona de casa. O feminismo era relacionado ao comunismo, sendo descrito como um movimento que buscava abalar a família tradicional (Oliveira, 2015).

A segunda fase do movimento feminista surgiu justamente nesse período tumultuado pela implementação do Ato Institucional nº 5. O Regime mantinha um olhar atento em relação ao movimento feminista, temendo o impacto que as mulheres poderiam ter na esfera política e moral (Paschoal, Dutra, 2023). Como resultado, o feminismo ganhou força, com foco na superação do papel tradicional da mulher dona de casa, buscando os direitos sobre o próprio corpo, denunciando a violência doméstica e o estupro marital. Falavam abertamente sobre a pílula anticoncepcional e o aborto, como sinônimos de posse do próprio corpo (Siqueira, 2015).

Mesmo com a resistência dos militares, algumas conquistas foram alcançadas, como a “Lei de Igualdade de Oportunidade de Crédito”, de 1974, extinguindo a discriminação no âmbito das relações de créditos decorrente do gênero ou do estado civil. A partir dessa lei, as mulheres passaram a poder adquirir e portar cartão de crédito, além de não ser mais necessária a presença de um homem para assinar os respectivos contratos (Souza, 2022).

O ano de 1975 foi considerado o “Ano Internacional da Mulher”, sendo um marco da luta organizada das mulheres brasileiras. Diversos encontros, a nível nacional, foram organizados, buscando discutir questões ainda frequentes, como a violência sexual e a discriminação. Nesse mesmo ano, a Primeira Conferência Mundial da Mulher aprovou um Plano de Ação, declarando 1975 a 1985 a década da mulher (Matos, Gitahy, 2007).

A Década da Mulher teve diversos encontros objetivando a discussão de estratégias para a elaboração e implementação de políticas públicas voltadas para a mulher, conforme Carvalho (2011):

Com isso, as mulheres passam a ser vistas como sujeito coletivo, atuando no setor público através dos movimentos de mulheres, passando também a, cada vez mais, olhar para sua condição na sociedade, lutando pelos seus direitos, objetivando uma modificação visível para a sua situação na sociedade, tentando amenizar as desigualdades de gênero. “Sob impacto desses movimentos, na década de 80, foram implantadas as primeiras políticas públicas com recorte de gênero. (Carvalho, 2011, p. 148)

Em 1977, uma Emenda Constitucional, nomeada como “Lei do Divórcio”, foi aprovada, tornando, agora, o casamento uma união dissolúvel (Souza, 2022) e adotando a comunhão parcial como regime legal (Matos, Gitahy, 2007). Foi um passo significativo,

substituindo o desquite pela separação judicial, mantendo, entretanto, as mesmas limitações para a sua concessão (Dias, 2009).

Em 1981, o Brasil assinou o primeiro tratado internacional que dispôs sobre os direitos das mulheres de modo amplo, a “Convenção Para Eliminar Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher”. Os Estados signatários estabeleceram como objetivos a busca pela igualdade de gênero e a diminuição da violência contra mulheres. Também nesse ano, a Lei nº 6.924/1981 permitiu que as mulheres brasileiras pudessem compor o Corpo da Aeronáutica, igualando o corpo feminino e o corpo masculino no que diz respeito a direitos, deveres, remuneração e demais prerrogativas (Souza, 2022).

Em 1985, foi criado o Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres, buscando promover políticas que visassem eliminar a discriminação da mulher, assegurando condições de liberdade e igualdade (Souza, 2022).

2.3.5 A era da Constituição Cidadã

Em 1988, foi promulgada a Constituição da República Federativa do Brasil. Denominada Constituição Cidadã, elencou direitos sociais amplos às mulheres, reconhecendo a igualdade entre homens e mulheres e assegurando um tratamento social isonômico. Ademais, foi responsável por vedar as diferenciações salariais, ampliar a licença maternidade, além de assegurar às presidiárias o direito de amamentação. No ano seguinte, foi aprovada uma lei que passou a permitir que mulheres compusessem o Quadro de Oficiais do Exército (Souza, 2022).

A Constituição Federal de 1988 trouxe uma reviravolta em relação à mulher, enfatizando a igualdade entre homens e mulheres na sociedade conjugal (artigo 226, parágrafo 5º). Foi garantida, ademais, a isonomia entre os filhos, não havendo mais a discriminação em relação aos filhos havidos fora do casamento. Para além, o próprio conceito de família foi expandido, não sendo mais constituída apenas pelos pais e seus descendentes. Não era possível mais se falar em família legítima, uma vez que a união estável e a família monoparental passaram a ser protegidas pelo Estado (Dias, 2009).

Em 1990, o Estatuto da Criança e do Adolescente estabeleceu igualdade no exercício do poder familiar, estabelecendo que “o poder familiar será exercido, em igualdade de

condições, pelo pai e pela mãe, na forma do que dispuser a legislação civil, assegurando a qualquer deles o direito de, em caso de discordância, recorrer à autoridade judiciária competente para a solução da divergência” (Souza, 2022, p. 54).

Em 1994, foi aprovada a Convenção de Belém do Pará, na qual os Estados signatários reconheceram como preocupação mundial a violência contra a mulher. No ano seguinte, foi aprovada a lei que estabelecia que todos os partidos políticos ou coligações, nas eleições para a Câmara dos Deputados, Câmara Legislativa, Assembleias Legislativas e Câmaras Municipais, devem preencher o mínimo de 30% das candidaturas composto por mulheres (Souza, 2022).

Em 2001, a Lei nº 10.224/01 tipificou o crime de assédio sexual em caso de constrangimentos laborais, realizados por agentes superiores, no exercício do cargo ou função, com o intuito de favorecimentos sexuais, sob a pena de detenção (Souza, 2022).

Em 2002, foi instituído o Novo Código Civil. Só então, os artigos do Código Civil de 1916, que refletiam interpretações e comandos patriarcais, foram revogados. Dessa forma, o Código Civil de 2002 acompanhou a Constituição, criando um espaço social relativamente igualitário e reconhecendo, conforme Souza (2022, p. 55-56) os seguintes direitos:

1. A qualquer pessoa, ao atingir a idade de 18 anos, a capacidade civil plena para realizar todos os atos da vida civil;
2. Excluiu a necessidade de a autorização conjugal outorgada pelo marido destinada à mulher trabalhar, alienar bens, aceitar ou repudiar heranças, aceitar curatelas, litigar em juízo, contrair obrigações, assinar mandatos, gravar ônus reais, dentre outros;
3. Atribuiu, a ambos os gêneros, a permanência dos direitos ao poder familiar ou poder pátrio exercido sob sua prole, sem interferências do ex-cônjuge ou de terceiros, mesmo no caso de ter sido contraídas novas núpcias;
4. A direção do matrimônio passou a ser realizada, em colaboração, pelo homem e pela mulher, com direitos iguais e com interesse na prole;
5. Retirou a obrigatoriedade de a nubente mulher acrescentar o sobrenome do marido, passando a ser um direito facultativo;
6. A falta de virgindade da mulher deixou de ser caracterizada como um “erro essencial” do vínculo matrimonial, o que extinguiu a possibilidade de o homem requerer a anulação do casamento frente à falta de virgindade;
7. Vinculou responsabilidades paternas aos homens, atribuiu ônus conjuntos à mãe e ao pai, de cuidar, educar e sustentar a prole, independentemente se havidos fora da sociedade conjugal ou não.

Um dos grandes méritos do Código Civil de 2002 foi afastar as terminologias discriminatórias atreladas à mulher. Por outro lado, foi incluído um rol de causas para o pedido de separação, ainda, atribuindo ao magistrado a possibilidade de constatar novas culpas. Constata-se uma resistência do legislador em afastar o modelo “tradicional” de família e, ainda, pode-se afirmar um viés punitivo-intimidatório do legislador ao buscar uma “culpa”

para a separação. Evidente, esse instituto traz mais consequências para a mulher, que sempre foi rotulada em qualificativos específicos, como honestidade, castidade, pureza, devoção ao lar. Assim, a liberdade da mulher não foi ainda assimilada, sendo restrita, em comparação a do homem (Dias, 2009).

Apesar do reconhecimento dos filhos havidos fora do casamento, os relacionamentos, determinados pelo Código como “concubinatos” permaneceram na obscuridade, não sendo possível o seu reconhecimento. Essa expressão havia sido enterrada com a Lei do Divórcio, entretanto, seu reaparecimento é mais um meio do legislador de prezar pela família tradicional (Dias, 2009). Observa-se que o Código Civil de 2002, ao buscar a igualdade, carece de evidenciar as diferenças. À época, a mulher estava fora do mercado de trabalho qualificado e ganhando menos nas mesmas funções. As falhas apontadas refletem uma negação do legislador diante do que desagrada a sociedade, relegando à invisibilidade, situações que precisavam da tutela do Estado (Dias, 2009).

Em 2006, foi sancionada a “Lei Maria da Penha”, que reconheceu cinco tipos de violência doméstica e familiar dirigida contra a mulher, sendo elas: (i) física; (ii) moral; (iii) sexual; (iv) psíquica; e (v) patrimonial. Três anos depois, a Lei nº 12.015 passou a prever crimes contra a dignidade sexual, incluindo no Código Penal um rol de crimes hediondos acerca da sexualidade. A inclusão desse capítulo objetivava impor, de modo social, a visão que as condutas de violência sexual são ofensivas a moral e aos bons costumes. No mesmo ano, uma lei passou a estipular a criação e manutenção de programas sociais e de políticas públicas visando a participação política feminina na sociedade (Souza, 2022).

Em 2013, a Ementa Constitucional 72/2013 alterou a redação do parágrafo único do artigo 7º da CF/88, objetivando estabelecer igualdade de direitos trabalhistas entre os/as trabalhadores/as domésticos/as e os/as demais trabalhadores/as urbanos e rurais (Souza, 2022).

Em 2015, foi aprovada a Lei nº 13.112/2015, que passou a permitir que as mães solas registrassem, civil e unilateralmente, o nascimento de seus filhos, sem a necessidade da presença do pai. No mesmo ano, foi publicado, pela ONU, os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. Por meio do 5º objetivo (promover a igualdade de gênero por meio do empoderamento de meninas e mulheres), os países signatários se comprometeram a adotar políticas públicas sólidas e legislações internas buscando erradicar todas as formas de discriminação de gênero e eliminar todos os meios de violência (Souza, 2022). No mesmo

ano, foi aprovada a Lei nº 13.104/2015, conhecida como “Lei do Feminicídio”. Essa legislação trata de uma modalidade de homicídio, designada como “homicídio contra a mulher por razões da condição de sexo feminino”. O feminicídio é caracterizado quando o crime envolve violência doméstica e familiar ou quando há discriminação em razão do sexo feminino. Com a aprovação da lei, o feminicídio passou a ser considerado um crime hediondo, o que significa que é inafiançável e não admite indulto, anistia, fiança ou liberdade provisória. Além disso, a lei estabelece o feminicídio como uma qualificadora do homicídio, com pena de reclusão que varia de 12 a 30 anos (Souza, 2022).

Ainda em 2015, a conduta de importunação sexual deixou de ser uma contravenção penal e passou a ser considerada crime, bem como a divulgação de cena de estupro/estupro de vulnerável/cena de sexo foi tipificado como crime. Ambos possuem reclusão de 01 a 05 anos (Souza, 2022).

Em 2021, houve importantes adições legislativas. No âmbito penal, foi tipificado o crime de violência psicológica dirigido contra a mulher e, ademais, foi aprovada a Lei Mariana Ferrer, estabelecendo que nas audiências, sobretudo, nas que apurem crime contra a dignidade sexual, todas as partes devem zelar pela integridade física e psicológica da vítima. No âmbito civil, a Lei nº 14.192/2021 estabeleceu regras aos partidos políticos objetivando prevenir, reprimir e combater a violência política disseminada contra as mulheres no exercício de direitos políticos ou funções públicas. Outra adição foi a Lei 12.214/2021 que instituiu o Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual, assegurando a oferta gratuita de absorventes femininos, reconhecendo os absorventes como um item essencial (Souza, 2022).

2.3.6 A onda conservadora e os direitos das mulheres

A conquista gradual das mulheres a direitos por meio de árduas batalhas refletiu na ocupação de espaços que antes eram inacessíveis. Entretanto, na última década, uma onda ultraconservadora se espalhou pelo mundo, pregando a retomada de valores conservadores e tradicionais. Basta ver a recente decisão (2022) da Suprema Corte Norte Americana no sentido de revogar o precedente de *Roe v. Wade*, um dos casos mais emblemáticos relativos ao direito à liberdade das mulheres em optarem por fazer um aborto. No Brasil, esses “ideais” se intensificaram no governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro. Durante sua campanha e

mandato, Bolsonaro promoveu uma visão conservadora que promovia a mulher como dona de casa, desencorajando sua presença nas esferas públicas e profissionais.

O governo de Jair Bolsonaro, desde sua posse, foi caracterizado por um discurso que ataca os direitos das mulheres, promovendo uma visão conservadora e patriarcal. As declarações do presidente e de membros de sua equipe deslegitimaram o movimento feminista, tentando combater os direitos conquistados (Aguilar *et al.*, 2019). Os discursos que atacam os direitos humanos ganharam força, transformando os movimentos sociais em inimigos e atacando a agenda do movimento feminista (Ferreira *et al.*, 2023). Desde o início de 2019, o discurso de posse de Bolsonaro ressaltou valores tradicionais, afirmando que o governo "combateria a ideologia de gênero", o que revela uma inversão de causas, culpando o feminismo pelos problemas sociais. Essas declarações contribuíram para um ambiente hostil e antifeminista (Aguilar *et al.*, 2019).

Conforme analisado por Faludi (2001), essas ações e discursos constituem uma estratégia de *backlash*, na qual se busca reverter conquistas feministas e reafirmar papéis tradicionais de gênero. A retórica governamental gerou repercussões na sociedade e nas políticas públicas, refletindo uma ideologia que legitima a exclusão das mulheres ao acesso a direitos básicos (Aguilar *et al.*, 2019).

A análise desses discursos evidencia um padrão alarmante de ataque aos direitos das mulheres, refletindo uma intenção clara de reverter os avanços conquistados ao longo das últimas décadas. Essa situação não apenas compromete os direitos fundamentais das mulheres, mas também perpetua estigmas e estereótipos prejudiciais. O discurso, como ferramenta de controle examinada anteriormente, possui grande influência, sobretudo quando ressalta valores arraigados no íntimo de uma parcela da sociedade.

2.4 A continuidade da opressão-subordinação das mulheres

Biasoli-Alves (2000) reflete em seu trabalho que mesmo após algumas décadas desde a conquista à escolarização e à possibilidade de trabalhar, os valores relacionados às mulheres (características que as tornam “desejáveis”) foram mantidos. A mulher permanecia submetida a expectativas distintas dos homens, sendo priorizada sua relação com o lar e um possível matrimônio.

Antes da década de 30, não era possível que uma mulher andasse desacompanhada de uma pessoa mais velha, uma criada, ou do marido, tendo seu direito de locomoção absolutamente restrito. Com os anos, a mulher passa a ocupar novos espaços, predominando a liberdade em relação às interdições (Biasoli-Alves, 2000).

A continuidade de valores que remetem a séculos de dominação do sexo feminino se manifesta com a permanência de determinados estereótipos, ainda perpetrados pelos mais velhos, pelos veículos de comunicação e, ademais, por previsões no ordenamento jurídico que perpetuam o patriarcalismo, mesmo que com uma roupagem diferente (Biasoli-Alves, 2000).

Ao analisar a trajetória política do Brasil, é possível constatar que, no que diz respeito às questões femininas, três elementos sociais exercem influência: primeiramente, a existência de um cenário político e cultural propício a transformações modernizadoras. Isso se evidencia na percepção, por parte de grupos de interesse, da discrepância entre a legislação vigente e a realidade cotidiana. Além disso, a maneira como o assunto é abordado na mídia, na literatura e em eventos públicos demonstra uma inclinação da opinião pública em direção à alteração ou não das estruturas institucionais. O segundo elemento que teve uma relevância significativa nas reformas foi o movimento feminista. A presença de grupos feministas organizados, que possuíam uma agenda pública bem definida, foi crucial. Em terceiro lugar, conforme evidenciado pela reforma de 1962, é inegável que os deputados e senadores envolvidos na reforma buscavam também receber benefícios eleitorais (Marques; Melo, 2008).

Mesmo com todas as mudanças e inovações legais ocorridas nos últimos anos, a posição da mulher continua a ser minimizada. Isso se deve ao fato de que, até hoje, o modelo familiar predominante se baseia na concepção de que é a mulher quem deve cuidar da criação e do sustento da família. Por isso, é crucial que os princípios de igualdade sejam realmente considerados, permitindo que os homens compartilhem igualmente todas as tarefas diárias e responsabilidades familiares com as mulheres (Tito; Terra; Andrade, 2021).

Apesar da igualdade formal prevista no ordenamento jurídico e das transformações sociais e mudanças de mentalidade, homens e mulheres continuam a receber tratamentos distintos e desiguais em diversos aspectos da vida cotidiana, frequentemente com base no gênero. Os métodos de educação ensinados às crianças indicam que as mulheres devem se conformar a um papel submisso às normas, na sua maioria estabelecidas por homens, restringindo suas atividades ao ambiente doméstico. Essas construções de comportamento

limitam a participação das mulheres na esfera representativa e política, contribuindo para o agravamento das desigualdades (Tito; Terra; Andrade, 2021).

De acordo com Bourdieu, a disseminação de símbolos que regulam os papéis sociais dos gêneros ocorre por meio do Estado, da religião, da família, da escola e dos meios de comunicação. Assim, compreender as relações de gênero no contexto brasileiro, requer que seja compreendido o cenário cultural (Silva, Leite, 2021).

Nesse contexto de disseminação dos valores no século passado, Soares (2009) aborda os veículos de comunicação, demonstrando como era divulgado o papel da mulher. Não apenas as leis civis, mas os discursos nos jornais e revistas reforçavam o patriarcalismo:

Os papéis socialmente aceitáveis dos gêneros ganhavam respaldo jurídico, e numa relação assimétrica de direitos e deveres, os lugares sociais acabavam por ganhar contornos naturais: homens eram provedores, por vezes de mais de uma mulher (apesar de não poderem dispor dos bens da família oficial em detrimento de suas uniões extraconjugais), e as mulheres eram imperatrizes do lar, submetidas ao pátrio poder (Soares, 2009, p. 52).

A mulher conquistou a cidadania em passos curtos e essa conquista reformulou o espaço público, as relações sociais e a cultura. Antes, a mulher estava completamente afastada da vida pública, presa ao ambiente doméstico (Carvalho, 2011). Aos poucos, conquistou um espaço (ainda que pequeno), não ficando mais restrita ao ambiente privado.

Diante de toda a trajetória do controle dos corpos femininos, é importante compreender por que essas imagens seguem arraigadas no imaginário popular. Diariamente, a sociedade é bombardeada por imagens que promovem não apenas o estereótipo de casal, no qual a mulher cuida da casa e o homem sai para trabalhar, mas, também, com imagens de mulheres ocupando papéis tradicionais, ou servindo apenas de alavanca para os homens. Na maioria esmagadora dos filmes produzidos, o papel ocupado pela mulher, quando olhado criticamente, é o mesmo que o patriarcalismo tanto prega.

Assim, ao ponderar, de maneira realista que as mulheres não avançaram tanto em matéria de direitos e ainda possuem um longo e desafiador caminho, cabe questionar se as imagens reproduzidas para a sociedade são libertadoras. O cinema, em sua essência, inclui as mulheres de maneira plena ou permanece, assim como os homens ao longo da história, ignorando, silenciando e excluindo os corpos femininos?

Em conclusão a esse capítulo, resta demonstrado que as imagens, o direito, os discursos e as instituições patriarcalistas continuam a influenciar a sociedade contemporânea.

Esses elementos, enraizados em uma tradição de dominação e controle, perpetuam desigualdades e limitam o pleno exercício dos direitos das mulheres. O patriarcalismo se vale de todas as instituições disponíveis para permanecer no interior da sociedade, utilizando os aparatos do Estado, as religiões, a família, a cultura e, assim, o próprio cinema. É indiscutível que a arte não precisa ser sempre crítica, entretanto, não há aqui um juízo de valor entre o que é crítico ou não, e sim, sobre como o cinema repercute de maneira apática, por meio de filmes de grande popularidade, o patriarcalismo. Não está sendo discutida a necessidade de abordagem do feminismo nas telas, mas sim a urgência da representação de mulheres reais, de mulheres que não estão presas às imagens criadas para elas pelo patriarcalismo.

3 O CONTROLE DOS CORPOS FEMININOS POR MEIO DO CINEMA

O segundo capítulo explorou o controle sobre os corpos das mulheres exercido por diversas instituições ao longo da história, evidenciando como foram construídas imagens que categorizam e definem o papel da mulher na sociedade. A figura da mulher submissa, que se dedica exclusivamente à família e aos filhos, é frequentemente simbolizada por Maria, uma representação que merece louvor por cumprir os padrões de comportamento impostos. Por outro lado, a mulher que se rebela contra essas normas, desviando do caminho da maternidade, é frequentemente rotulada como Eva, uma figura que desafia as convenções e, por isso, é estigmatizada. Para a mulher negra, a situação é ainda mais frustrante, uma vez que, mesmo quando exercem o papel de mães dedicadas, o patriarcalismo as enxerga de maneira deficiente. Essa visão revela a intersecção de preconceitos raciais e de gênero, que perpetua máculas e marginaliza suas contribuições dentro da esfera familiar e social.

Foi analisado, ademais, como o Estado brasileiro utilizou o ordenamento jurídico, especialmente a partir do Código Civil de 1916, para regular e controlar os corpos femininos. Apesar das mudanças sociais e legais ao longo do tempo, muitos vestígios desse controle ainda permanecem, revelando a persistência de estruturas patriarcais na sociedade.

Diante desse contexto, surge a necessidade de investigar como a instituição cinematográfica tem contribuído para a representação e controle dos corpos femininos. É crucial compreender as narrativas que emergem do cinema e seu papel na perpetuação ou subversão de estereótipos de gênero, bem como as implicações dessas representações na construção da identidade feminina na sociedade atual.

Embora à primeira vista possa parecer que a sociedade contemporânea está avançando em direção à igualdade de gênero, a realidade é mais complexa, revelando a manutenção de preconceitos e disparidades entre os gêneros. O patriarcalismo, como supracitado, encontra formas de se infiltrar e perpetuar na sociedade.

Assim, as narrativas cinematográficas têm sido utilizadas para reforçar as estruturas patriarcais, fortalecendo estereótipos sociais restritivos, permitindo a suspensão da realidade e a alteração da percepção do real. Conforme Machado (2017), assim como na Caverna de Platão, onde vemos apenas sombras, o cinema projeta imagens que podem distorcer a experiência da realidade material. Como ferramenta de poder, o cinema atua como um aparato discursivo que consolida a ordem e as instituições dominantes. Portanto, é essencial refletir sobre como o cinema se transforma em um instrumento de poder, o que nos leva a considerar sua história (Marques, 2022).

O cinema, desde seu início, possui a tendência em representar a mulher sob uma perspectiva patriarcal, projetando uma imagem "ideal" que reflete a visão masculina. Nos filmes, a mulher é frequentemente associada a atributos como feminilidade, cuidados e delicadeza, características que a reduzem a um objeto de desejo sexual (Christino, 2017).

Pecinato (2024) traz a reflexão de Stella Maris Scatena Franco, professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, afirmando que quando o “cinema” se refere a uma produção tradicional, comercial e voltada para o entretenimento, ele transmite mensagens que Franco classifica como “fáceis”, que servem mais para reproduzir o mundo existente do que para provocar mudanças de comportamento significativas.

Laura Mulvey, em uma crítica dos anos 70, já argumentava que o cinema hollywoodiano se caracteriza por uma *mise-en-scène* formal que reflete as ideologias dominantes da sociedade americana. De acordo com a autora, esse cinema, vinculado à ordem patriarcal, surgiu para satisfazer o prazer visual, especialmente o "olhar masculino" (*male gaze*). Nesse contexto, o cinema estabelece uma dinâmica em que o homem é ativo e a mulher, passiva, transformando-a em "o Outro", sujeita ao olhar contemplativo masculino. Mulvey critica a representação das mulheres no cinema como objetos sexuais que dão significado ao desejo masculino, sendo vistas como um objeto de desejo tanto para os personagens da narrativa quanto para o público (Mulvey, 1999).

As mulheres no cinema são frequentemente representadas de forma simplista e essencializada, refletindo uma visão paternalista do patriarcado que ainda permeia a cinematografia mundial. As personagens femininas, geralmente moldadas pelo encontro com personagens masculinos, são muitas vezes reduzidas a meros objetos de atração física (Smith, 1972). Essa representação as posiciona como portadoras, e não criadoras de significado, perpetuando uma dicotomia discriminatória (Pereira, 2016).

Após a década de 1990, o cinema hollywoodiano começou a destacar frequentemente mulheres como heroínas, permitindo que elas ocupassem papéis centrais e deixassem de ser retratadas apenas como figuras passivas (Pecinato, 2024). Ainda, Stella Maris Scatena Franco, trazida nas palavras de Pecinato (2024), observa que esse novo cenário promove uma leitura menos tradicional em relação à representação feminina. Contudo, a pesquisadora enfatiza que as críticas apresentadas pelas produções cinematográficas devem ser profundas para que possam alcançar um nível significativo de validação.

Apesar da maior presença das mulheres no cinema e do empenho delas em mudar esse cenário, em 2014, a Organização das Nações Unidas realizou um estudo global acerca de personagens femininos em filmes populares. O estudo revelou uma “profunda discriminação e uma estereotipagem generalizada de mulheres e meninas na indústria cinematográfica internacional”. Foram analisados filmes populares nos países e territórios mais lucrativos do mundo, incluindo Austrália, Brasil, China, França, Alemanha, Índia, Japão, Rússia, Coreia do Sul, Estados Unidos e Reino Unido (ONU Mulheres, 2014).

O estudo revelou que, embora as mulheres representem metade da população mundial, menos de um terço de todos os personagens com fala nos filmes são mulheres. Menos de um quarto da força de trabalho fictícia no cinema é composta de mulheres (22,5%). Quando têm empregos, as mulheres normalmente estão ausentes das posições de poder. As mulheres representam menos de 15% de posições profissionais de prestígio (ONU Mulheres, 2014). No mesmo sentido, os estudos de Wiersma (2000) revelaram uma semelhança entre a representação de gênero nos filmes analisados e os estereótipos tradicionalmente associados a mulheres e homens.

Segundo Giselle Gubernikoff (2009), o cinema não apenas molda a produção de filmes, mas também dissemina valores e ideologias profundamente enraizadas na sociedade. A autora destaca que o cinema desempenha um papel crucial na formação ideológica da sociedade, pois o que é retratado nas telas serve como referência para o público. Quando as

mulheres são mostradas de forma diminuída, sexualizada e submissa, essa visão se torna normalizada, reforçando a ideologia patriarcal (Christino, 2017).

Teresa de Lauretis (1994) busca demonstrar que o cinema é um ponto de partida para a compreensão de gênero e de ideologias, que constroem sujeitos sociais. No mesmo sentido, Grubba (2021, p. 266) traz a seguinte reflexão:

A representação da mulher no cinema, explica Kamita, em suas diferentes linguagens alterna entre a presença e a ausência. [...] 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).

No Brasil, essa dinâmica se repete, com o cinema desenvolvido predominantemente por homens. As mulheres são frequentemente vistas como secundárias, confinadas a estereótipos que as limitam a papéis de mães e donas de casa, valorizadas apenas pela sedução, beleza e juventude, que são esperadas para serem eternas (Holanda, 2019).

Assim como o homem controlou a narrativa histórica ao longo dos séculos, ele também exerceu uma dominância significativa no campo cinematográfico, moldando tanto a produção quanto a distribuição de filmes. Essa predominância do olhar masculino contribui na perpetuação de imagens patriarcais que se enraízam no subconsciente da sociedade.

No contexto do cinema, essa prevalência masculina se manifesta por meio da representação de mulheres em papéis frequentemente secundários ou estereotipados, o que limita sua complexidade e diversidade. As narrativas tendem a destacar a passividade feminina, enquanto os personagens masculinos são frequentemente apresentados como heróis ativos, controlando o desenrolar da história.

Diante disso, é fundamental compreender como as imagens criadas para as mulheres ao longo da história foram repercutidas no cinema, gerando a disseminação dos ideais patriarcais. Esse exame não se limita apenas à análise de filmes específicos, mas também se relaciona com a reflexão supracitada acerca das imagens criadas para as mulheres. A forma como as mulheres são retratadas no cinema tem implicações profundas, não apenas na cultura popular, mas também nas normas sociais e comportamentais que permeiam a vida cotidiana. Ao analisar essas imagens, podemos identificar as raízes das expectativas de gênero contemporâneas e questionar as estruturas de poder que preservam a desigualdade.

3.1 A “Não-Maria”: “*The Devil wears Prada*” (2006) de David Frankel

O filme em análise neste subcapítulo é a comédia dramática “O Diabo veste Prada”, lançada em 2006. A trama acompanha a vida de Andrea Sachs, uma jovem jornalista que consegue um emprego como assistente da poderosa editora de moda Miranda Priestly, interpretada por Meryl Streep. Andrea aceita o trabalho no mundo da moda, mesmo não sendo a sua área, porque trabalhar para Miranda abriria muitas portas para ela no meio editorial. A jornada de Andy é muito debatida, dividindo a opinião do público. Entretanto, para este trabalho, cabe analisar de perto a trajetória de Miranda Priestly.

O início do filme mostra mulheres, inclusive Andy, se arrumando para o trabalho e se despedindo de seus namorados/maridos. Andy está se arrumando para a entrevista que terá na revista Runaway, a maior no meio da moda. Quando Andrea está esperando para a entrevista, Miranda chega no escritório e todos se apavoram. Desde esse momento fica clara a postura de Miranda: firme e exigente. Ela espera que todos a escutem e obedeçam, demandando sem elevar a voz ou perder a classe.

Sua primeira cena revela muito sobre seu caráter, mostrando que Miranda leva seu trabalho muito a sério, não agindo diferente de outros homens com cargos elevados. Ela trata os funcionários com certa distância, não dando intimidade para eles. Assim como qualquer chefe, Miranda cobra os setores, exigindo que façam seu trabalho de forma qualitativa. Quando erram, Miranda é impiedosa, não escondendo seu descontentamento. Em diversas cenas, Miranda demonstra sua competência profissional, por meio do amplo conhecimento da área, provando, assim, porque ocupa aquele cargo.

É revelado, ademais, que a Runaway não é apenas uma revista, mas, também, uma esperança para milhares de indivíduos que pensam em ser estilistas. Miranda foi responsável pela carreira de diversos deles, tendo aberto as portas da moda para diversos artistas.

Miranda Priestly é uma figura extremamente problemática, interpretada como a chefe “megeira” que destrata seus funcionários, Miranda ainda é muito criticada pelo público em geral. Entretanto, essa interpretação de Miranda está sujeita a reflexões, uma vez que ela não age diferente de outros homens em cargos de poder.

Esse trabalho busca avaliar um aspecto específico da vida de Miranda, que não está reduzido ao jeito como ela comanda a sua revista. Miranda é uma “*não-Maria*”, é uma mulher que abdicou de seu marido e de suas filhas em prol da carreira. Miranda não se encaixa na imagem de “Eva”, porque não possui o lado libertino e pecador atribuído a essas mulheres. Então, ao invés de *ser* uma das imagens criadas, ela *não é*. Ela é o oposto de Maria, é a mulher que mergulhou no trabalho, deixando a família de lado.

É demonstrado que Miranda pede para as secretárias fazerem as coisas para as filhas, como trabalhos de escola. Miranda possui uma rotina corrida e não possui tempo para ajudar as próprias filhas, sendo, então, uma mãe deficiente, incapaz de controlar os aspectos público e privado de sua vida.

Esses aspectos da vida pessoal de Miranda ficam mais evidentes na segunda metade do filme, sendo retratada uma briga entre Miranda e seu marido, Stephen, na qual, ele ficou esperando por ela em um jantar, e ele pode sentir as pessoas julgando, “olha ele, esperando por ela... de novo”.

Quando Miranda e Andy vão para Paris, o filme traz uma cena que humaniza Miranda. Miranda está no quarto, sem maquiagem e levemente despenteada, chorando porque Stephen a deixou e não participará mais do jantar em Paris. Miranda conta que Stephen pediu o divórcio e que agora ela teria que lidar com a imprensa. Mais um divórcio da “dama de gelo”, que obcecada pelo trabalho, acaba com mais um casamento.

É um breve momento que ela demonstra vulnerabilidade para Andy, sendo, depois revelado que ela possui muita afinidade pela personagem principal. Mesmo diante dessa situação devastadora, Miranda emenda a conversa no trabalho. Depois, a própria Andy a defende, dizendo que ela só é vista como “durona”, por ser mulher.

No final do filme é apresentada a possibilidade dela ser substituída, mas Miranda rapidamente descobre o esquema e enfrenta o dono da revista. A verdade é que ninguém consegue fazer o que ela faz, sobretudo, devido à lista de fotógrafos, estilistas, modelos, profissionais no geral, que seguiriam Miranda se ela saísse da revista.

Ao final, fica claro que escolhas difíceis devem ser tomadas nesse ramo, principalmente, se você é uma mulher. Miranda é, provavelmente, uma das mulheres mais bem sucedidas já retratada em filmes. Mesmo assim, ela é incompleta. Miranda, ao abdicar de

sua família e do caminho predeterminado pelo patriarcalismo, é uma *não-Maria*, é a mulher fria e inescrupulosa que destruiu sua família.

3.2 A Eva: “Os Homens que eu Tive” (1973) de Teresa Trautman

Os homens que eu tive (1973) de Teresa Trautman foi lançado durante o Regime Militar e foi censurado devido a sua narrativa libertina. Como supracitado no capítulo anterior, as décadas do Regime Militar trouxeram alguns avanços legislativos para as mulheres, entretanto, o governo da época possuía um modo de pensar específico, observando o movimento feminista de perto e pregando os papéis de gênero. O filme que será objeto de análise nesse capítulo traz uma mulher que não se submete ao patriarcalismo, sendo livre de suas amarras e vivendo do seu próprio jeito.

A narrativa começa introduzindo o dia a dia de Pity e Dode. Pity é a personagem principal, a “Eva”. Dode é seu marido, eles são casados e moram juntos, tomam café como um casal normal. Dode está distraído com o jornal, então, ela diz que, de acordo com Elizabeth Taylor, quando seu marido não lhe dá mais atenção é porque não se importa mais com você. Dode levanta a cabeça e sorri, sabendo que a esposa estava brincando.

Já nessa cena, Pity diz para o marido que vai se encontrar com Sílvio. A princípio, não é possível compreender o contexto, mas na cena seguinte vemos que Sílvio é um amante de Pity e Dode tem consciência disso. Ela fica com ele abertamente, inclusive, em público, na praia, e na frente da amiga, Bia. Nessa cena, uma imagem de Pity começa a se formar. Ela é uma mulher sedutora e liberta.

Pity é chamada para fazer um bico para um amigo deles, Peter, que trabalha produzindo e editando filmes. Sua ajudante está fora e, por ser próximo do casal, ele pede que Pity o ajude.

Na próxima cena, vemos Pity com Dode e Sílvio na praia, eles caminham como um “trisal” assumido. Ambos reclamam que na noite anterior ficaram esperando por ela, porque ela ficou até tarde trabalhando com Peter. Pity se justifica de maneira curta, implicando no entendimento de que Dode e Sílvio precisam aceitar que esperaram ela e que isso não importa. Esse comportamento é bastante semelhante com o comportamento de homens que trabalham até tarde e são questionados pelas mulheres. Então, já nessa parte da narrativa, fica

nítido não apenas o comportamento libertino de Pity, mas, também, a sua forma de tratar Dode e Sílvio como se ela fosse a “dominante”, o “homem” da relação. Contrariando o esperado, Dode e Sílvio não ficam estressados com ela, eles apenas se aborrecem, calados. Essa atitude revela o comportamento geralmente esperado pelas mulheres, e não pelos homens. Nesse passeio, Dode e Pity chamam Sílvio para morar com eles. Sílvio aceita, consolidando ainda mais a vida dividida entre os três.

Poucos momentos depois, é revelado que Dode também sai com outra mulher, Alessandra, demonstrando que o relacionamento é aberto para os dois lados.

Pity, enquanto trabalha na produtora, começa a se envolver com Peter. Desde a primeira cena, é demonstrado que ele tem certo interesse nela e, em determinado momento, eles se relacionam sexualmente. Depois disso, volta para casa para os seus dois “maridos”.

Um dia desses, os três estão aproveitando o sol na sacada e Pity convida Peter para passar a tarde com eles três. Dode e Sílvio logo percebem que algo está acontecendo entre Pity e Peter, mas aceitam, trocando uns olhares desconfiados.

Depois disso, Peter e Pity se aproximam ainda mais, sendo mostrado que ela posou para umas fotos que ele tirou. Pity é feliz com a sua sexualidade e confortável com a sua nudez, não tendo problema em se despir para as fotos. Nesse momento, Pity confessa para Peter que o ama, porque ele é forte e puro. O sentimento é recíproco, mas Pity expressa preocupação pelo marido. Na cena seguinte, Dode e Pity conversam, Pity é sincera e assume seus sentimentos por Peter. Dode fica frustrado e sai para caminhar, não deixando que ela o acompanhe. Dode já imaginava que Pity havia desenvolvido sentimentos por Peter.

Na cena seguinte, Sílvio e Pity conversam, e Sílvio também afirma que já desconfiava. Sílvio a consola em relação à partida de Dode, enquanto Pity afirma não saber se seus sentimentos por Peter serão duradouros. Então, Pity toma uma decisão, deixa um bilhete para Dode, se despede de Sílvio e vai ficar com Peter.

Durante a cena com Peter, Pity permanece demonstrando a preocupação com Dode e, por isso, deixa um bilhete para Peter e volta para Dode. Dode está furioso, afirma que não quer mais vê-la e sai para trabalhar. Pity se tranca no banheiro para chorar. Sílvio tenta conversar com ela, mas ela se recusa. Quando Sílvio também sai para trabalhar, Pity arruma uma mala e vai para a casa de Bia, que a consola. Pity chora durante toda essa sequência.

Peter se encontra com Dode para conversar e pedir desculpas. Nesse momento, os dois percebem que Pity não está em nenhuma das casas há uma semana. Dode, então, diz que sabe onde ela está e vai atrás de Pity. Pity e Dode se reconciliam, e ela retorna para casa com Sílvio e Dode.

Na cena seguinte, Peter liga para sair com Pity. Eles saem para passear em uma praia próxima a uma mata. Conversam sobre o trabalho e a produção do filme e na cena subsequente já estão morando juntos na casa de Peter.

Dode faz uma visita um dia e conta que está quase se apaixonando por Alessandra. Nesse momento, a irmã de Pity aparece para deixar a sobrinha. O marido da irmã de Pity não gosta muito da cunhada, julgando sua sexualidade, dizendo que é uma má influência e afirmando que “ela tem namorados demais”. Ele comenta isso, inclusive, com a própria filha, sobrinha de Pity, uma criança. A irmã de Pity não se importa com esses comentários e não julga o caráter da irmã dessa forma.

Depois dessa cena, Pity conversa com Sílvio, e diz que não quer continuar com Peter, porque não quer lidar com o início do casamento. Em seguida, Pity confessa seu amor para Peter mas afirma “quando estou casada, eu me sinto meio morta”.

Pity volta a morar com Bia e, nesse momento, Bia oferece a elas a possibilidade de irem morar com um conhecido, Torres. Várias pessoas moram juntas na mesma casa e eles planejam fazer uma viagem pela América do Sul. Bia quer não apenas se mudar, mas, também, fazer a viagem.

As duas se mudam e, nesse momento, é revelado que as duas também possuem uma relação sexual, já que é mostrado as duas juntas na cama. Além disso, Bia demonstra interesse por um morador que Pity está se relacionando e Pity não apresenta nenhum ciúme, incentivando, inclusive, que a amiga invista na relação.

A viagem se torna uma realidade concreta e Bia decide ir, mas Pity não. Julio e Torres conversam sobre a viagem, e trocam uma ideia sobre Pity não ir. Nesse momento, os dois afirmam que Pity não precisa de ninguém, em um sentido positivo de independência.

Pity fala muito de Peter, sentindo saudade dele. Um dia, liga para ele e uma mulher atende. Pity fica chateada e convida Torres para dormir com ela. Ele acha melhor não e

pergunta porque, de repente, ela quer isso. Pity vai triste para o quarto e outro homem dá em cima dela e eles têm relações sexuais. Ela continua triste, e com saudade de Peter.

Depois disso, Pity se encontra com Peter. Eles ficam e ela conta que teve relações com outro homem e que sentia falta de pessoas que a amam na vida dela. Peter se chateia com a presença de outro homem, mas diz estar ciente do comportamento libertino de Pity.

Bia e o resto do pessoal da casa saem para a viagem, restando apenas a Pity e o Torres. Pity fica escrevendo no quarto e Torres começa a demonstrar interesse por ela. A irmã de Pity deixa a sobrinha na casa, e a menina comenta que a mãe está muito triste, chorando muito.

Depois, Pity pergunta a Torres se ele quer dormir com ela, ao que ele pergunta se ela está propondo casamento. No mesmo segundo, Pity responde que não. Eles passam a viver uma vida de casal. Em determinado momento, Pity revela a vontade de ser mãe e diz que está procurando o pai.

A irmã de Pity liga desesperada para ela e Pity chama a irmã e os filhos para ficar na casa. O cunhado de Pity tem uma amante. Essa cena revela a extrema hipocrisia dos homens, que julgam as mulheres como Pity, mas agem de maneira pior. Pity e Dode eram honestos um com o outro ao possuir relacionamentos para além do casamento. Pity sempre se preocupou com Dode e, quando a relação com Peter começou a incomodá-lo, ela se mudou. Já o cunhado de Pity possui um caso extraconjugal escondido da esposa e, claramente pelo estado de espírito da irmã de Pity, isso a machuca muito. Pity era honesta com Dode e, por mais que não tivessem um casamento tradicional, se importam um com o outro.

A irmã de Pity se muda para casa com os filhos, pois está muito chateada com a situação. Depois de um dia, Dode os visita. Eles se beijam e Pity conta que está grávida. Dode pergunta se o filho é de Torres e Pity afirma apenas “é meu”. Pity o chamou para que falassem do desquite, já que se eles continuassem casados, o filho de Pity teria o sobrenome de Dode. Dode não se importa na criança ter seu nome, e Torres também não. O filme termina com os três juntos conversando, subentendendo que Dode continuará presente na vida de Pity e que os três viverão um trisal.

A ditadura militar é contemporânea das “porno-chanchadas”, então, cabe refletir porque o referido filme foi censurado, o que não é bem compreendido, visto que as cenas de sexo não chegam a ser explícitas. O que parece, é que o comportamento de mulher casada e “liberta” incomodou o Regime Militar.

Como o Regime esperava que as mulheres ocupassem o lugar de esposa, mãe e dona de casa, e o feminismo era relacionado ao comunismo, sendo descrito como um movimento que buscava abalar a família tradicional, o filme se opunha ao ideal de família tradicional imposto à época (Oliveira, 2015).

Na obra, Trautman articulou, de maneira brilhante, a autonomia e a equidade da personagem. Os homens ao redor da protagonista ocupam os lugares habitualmente atribuídos às mulheres, e, ademais, o filme iguala as mulheres aos homens, o que era inaceitável para o governo da época. Clément (1993, p. 18) afirma:

O percurso da protagonista, marcado pela autonomia da personagem, que transgredi a ordem e obtém êxito em seu propósito de relação aberta e de escolha sobre a reprodução, seguindo uma trajetória feliz, sobretudo ao final do filme, confirma a tendência de objetos culturais de autoria feminina. Diferentemente, em objetos culturais realizados por homens, em que há protagonistas emancipadas, o destino delas, ao final, costuma ser trágico: “morrem ou enlouquecem”.

Uma mulher que age como a Pity, ou "Eva", não deve ser transmitida nos cinemas ou na televisão. O comportamento libertino e independente da personagem não pode ser incentivado e, por isso, a ditadura censurou a obra. Trautman foi duramente afetada por essa censura, tendo toda a sua carreira prejudicada. Trautman, ao trazer durante o Regime a imagem de uma mulher que se impõe, que, muitas vezes, age como "o homem" da relação, colocou sua carreira em risco.

Para o Patriarcalismo, Pity é a personificação da imagem criada para a mulher a partir da "Eva": pecadora, promíscua, contrária ao matrimônio e, mesmo ao se tornar mãe, nega a presença de um pai. O filho é dela, ponto final. Pity é tudo o que o patriarcalismo mais teme, é uma mulher que impõe seus limites, que vive de acordo com os seus desejos e que controla os homens ao seu redor.

A imagem de Pity, uma mulher que consegue agir tal como um homem na sociedade patriarcal, e possui homens ao seu redor que não apenas aceitam, mas apoiam esse comportamento, é inadmissível. Por isso, Trautman e Pity foram censuradas. Pity é, assim como o seu cunhado afirmava, uma “má influência” para as outras mulheres e o patriarcalismo agiu controlando seus corpos, controlando a carreira de Trautman e impedindo que Pity fosse vista por outras mulheres.

3.3 A *Mammy* e a Mulata: “*The Help*” (2012) de Tate Taylor e “*Dona Flor e Seus Dois Maridos*” (1976) de Bruno Barreto

As imagens criadas para as mulheres, como Hills Collins demonstra, são sempre negativas. As mulheres negras não conseguem reconhecimento nem mesmo como mães. Da mesma forma que a Maria é contraposta pela Eva, a *mammy* é a contraparte da Jezebel. De acordo com Hills Collins (2019), a origem das imagens de controle criadas para as mulheres negras são diferentes, remontando à escravidão. A *mammy* é a primeira imagem criada para a mulher negra buscando justificar a exploração das escravas domésticas e, posteriormente, mantê-las como donas de casa. A *mammy* cuida melhor de “sua família branca” do que sua própria família. A autora, ainda, traz a reflexão de Rhetaugh Dumas (1980) acerca da pressão para as mulheres negras serem calorosas e acolhedoras. Do outro lado, encontra-se a Jezebel. Ainda de acordo com Hills Collins, a Jezebel é a imagem da mulher negra com elevado e agressivo apetite sexual, que busca homens ricos para uma noite de sexo.

O filme “*The Help*” (Histórias Cruzadas, pt-br) de 2012 e dirigido por Tate Taylor, foi recebido de maneira positiva pelas academias, tendo sido indicado a mais de um Oscar. Entretanto, os problemas logo ficaram evidentes, e foram apontados, sobretudo, pela comunidade negra. Um dos grandes problemas do filme é contar a história de uma mulher branca contando a história de mulheres negras. Além disso, todas as personagens negras são domésticas e tanto a personagem de Viola Davis, quanto a de Octavia Spencer, trazem representações da *mammy* (Harvard, 2012).

O filme é ambientado em Jackson, Mississippi, onde Aibileen Clark, uma doméstica afro-americana, que além de cuidar da casa, cuida de Mae Mobley, a filha de dois anos da família que é negligenciada pela mãe. A outra personagem é Minny Jackson, que trabalha para a Senhora Walters, mãe de Hillary Holbrook, a líder do grupo social de mulheres da cidade que, nitidamente, é racista e possui um problema com Minny.

A escritora, Eugenia “Skeeter” Phelan, é amiga de Elizabeth, patroa de Aibileen. Skeeter foi rejeitada em uma editora importante, restando escrever em uma coluna local sobre cuidados domésticos. Skeeter testemunha o racismo sistêmico com as domésticas, e decide escrever um livro sobre.

Nessa altura, Minny foi demitida por Hillary, e não consegue outro emprego porque sua ex-patroa espalha para toda a cidade que Minny roubou dela. Por isso, a filha de Minny é

obrigada a deixar a escola e começar a trabalhar. Enquanto isso, Aibileen segue sendo a figura materna de Mae Mobley, sendo demonstrado a partir de diversas cenas que Mae recorre a Aibileen quando aflita e que sua mãe a negligencia.

Apesar da afinidade de Aibileen e Mae, como a própria Hills Collins (2019) traz em seu trabalho, nunca deixa de ficar claro que Aibileen não faz parte da família e não pertence àquele ambiente, sendo, apenas a doméstica que cuida da criança e das tarefas de casa. Quando Minny é demitida e fica sem opções, acaba indo trabalhar para Celia Rae Foot, uma dona de casa que não sabe cozinhar e quer aprender para agradar o marido. Mesmo nessa relação, Minny é retratada como uma *mammy*. Celia, de fato, não é como as outras donas de casa da cidade, mas, mesmo assim, Minny tem a marca dessa imagem de controle.

Para além de todas as problemáticas, que não são poucas nesse filme, cabe ressaltar que a história é contada pelas lentes de pessoas brancas. Tanto a autora, quanto o diretor do filme, são brancos. O filme, apesar de retratar a década de 1960, foi lançado em 2011 e teve um grande alcance, sendo, como supracitado, ovacionado pela crítica (Harvard, 2012). Diante disso, é possível concluir que esse filme contribui para a propagação do estereótipo de *mammy*, naturalizando para o grande público o local ocupado por elas.

Por outro lado, em oposição à mulher negra que cuida de sua família branca, há a Jezebel. No Brasil, como supracitado, a Jezebel é mais conhecida como a “mulata”. “Dona Flor e Seus Dois Maridos” de 1976, dirigido por Bruno Barreto, é baseado no romance homônimo de Jorge Amado. O filme começa com uma madrugada de carnaval de 1943 em Salvador, Bahia, no qual um homem cai morto. Em seguida, é revelado que o homem é Vadinho, marido de Dona Flor. À medida que o filme avança, é revelado que Vadinho era um marido abusivo, viciado em jogo e violento com Dona Flor.

Depois de Dona Flor lamentar a perda de seu marido, um farmacêutico da cidade, Teodoro, entra em contato com ela e declara seu amor. Eles acabam se casando e levam uma vida tranquila. O problema começa quando Dona Flor repensa sua vida sexual com o marido, estando insatisfeita. Dona Flor busca uma amiga praticante do Candomblé e pede pelo retorno do falecido marido. Nesse cenário, o fantasma de Vadinho passa a visitá-la nu e eles têm relações sexuais. Assim, Dona Flor é retratada, até o fim do filme, com os dois maridos ao seu lado.

Há algumas críticas que podem ser tecidas acerca da representação de Dona Flor. Um exemplo trazido por Silva (2012) é que, nas cenas de sexo, a pele de Dona Flor parece mais morena, ressaltando o seu lado mulata, enquanto, por outro lado, quando está com Teodoro, seu corpo é ocultado por um lençol, tendo sua pele morena ofuscada.

Os filmes são expostos a partir de uma determinada lente. Quando o diretor escolhe realçar o lado mulato de Dona Flor durante as cenas de sexo que a satisfazem, ele está passando uma imagem clara do elevado apetite sexual da mulher mulata. Dona Flor, apesar de se ver livre de um marido abusivo, o mantém em sua vida apenas pelo sexo. Isso pode colocar, para alguns espectadores, o caráter da personagem principal em evidência: ela possui um novo marido atencioso que a ama e trata com respeito, entretanto, devido a sua sexualidade exacerbada, retorna para seu falecido marido em busca de prazer.

Silva (2012) afirma que a ampla divulgação do filme, levando-o até Nova Iorque, contribuiu (ainda mais) para a difusão da imagem da mulher brasileira sexualizada. A vida sexual de Dona Flor com Vadinho é intensa e aberta, com cenas que mostram os vizinhos sendo capazes de ouvir os gemidos. Vadinho usa um linguajar vulgar para se referir a Dona Flor, o qual parece agradá-la.

O final traz um ponto positivo ressaltado por Silva (2012), que consiste na escolha entre manter os dois maridos, é Dona Flor. Considerando o contexto da época de lançamento (1976) e de ambientação do filme (1943), o fato de Dona Flor tomar essa escolha sobre seu destino sexual, é uma ruptura de paradigmas, porque, em regra, a mulher não possui a liberdade sexual e o direito de escolha. Não apenas isso, mas Dona Flor não possui filhos e acaba mantendo uma relação poligâmica.

Portanto, apesar de Dona Flor possuir um final que reforça seu lado como mulher sujeito de escolhas, a representação da mulata como um ser hipersexualizado ficou marcada nessa obra e não pode ser ignorada. Até os dias atuais, *“Dona Flor e Seus Dois Maridos”* é um filme do imaginário popular brasileiro, sendo muito conhecido, e a visão do diretor foi responsável por perpetuar estereótipos sobre a mulher negra.

3.4 A Matriarca: “*Crooklyn*” (1994) de Spike Lee

A matriarca, como supracitado, é a figura da mãe negra má que não consegue controlar a sua própria casa. Esse estereótipo é muito bem representado no filme “*Crooklyn*” de Spike Lee. Nas palavras de hooks (2023), Lee tenta representar questões de mortalidade na vida dos negros, mas acaba fazendo isso de maneira superficial.

O filme se passa em 1970, no bairro de Bedford-Stuyvesant (Bed-Stuy), no Brooklyn, e conta a história de Woody, o pai, um músico que passa dificuldades e a mãe, Carolyn, uma professora e seus cinco filhos, quatro meninos e uma menina. A personagem principal é, justamente, a única filha da família, Troy (interpretada por Zelda Harris), sendo o filme contado a partir de sua perspectiva. Troy é, como o próprio apelido demonstra, uma menina de 9 anos que tem sua feminilidade questionada por seus irmãos.

A estabilidade da família está abalada pelos problemas financeiros enfrentados pelos pais. Carolyn se ressentida que o marido invista na sua carreira de maneira imprudente, gastando o dinheiro da família. Nessa cena, ocorre um grande desentendimento entre toda a família, com os filhos se envolvendo na briga. A mãe é colocada, de certa forma, na posição de malvada em relação aos filhos, já que ela cobra que desliguem a televisão e o pai a invalida, permitindo que eles continuem assistindo. hooks, em sua obra, *Cinema Vivido* (2023), traz uma abordagem acerca da profundidade dos problemas dos Carmichael:

Ao longo do filme, observamos transtornos alimentares [...] e um vício excessivo em açúcar (o pai que coloca meio saco da substância branca em uma jarra de limonada, que se empanturra de bolo e sorvete e está sempre comprando doces; tudo isso sinaliza que ele pode ser viciado em algo mais do que açúcar, mesmo que o filme não o mostre abertamente como usuário de drogas), acompanhados de uma instabilidade econômica simbolizada por falta de dinheiro para prover alimentação variada e corte da eletricidade, assim como pela incapacidade do pai em gerir as finanças (o filme nunca nos mostra o que ele faz com seu dinheiro): todas essas são pistas de que há problemas sérios no lar dos Carmichael. Ao tornar corriqueira essa imagem da família, Lee assume uma posição que não aborda a questão do abuso psicológico. Todas as interações são construídas para parecerem naturais, comuns, cômicas – e não trágicas (hooks, 2023, p. 84-85).

Depois da retratação dos lados disfuncionais, a família viaja para o Sul e passa uns dias com parentes abastados e Troy acaba passando mais tempo que o restante da família. Em seu aniversário de 10 anos, Carolyn manda uma carta para a filha e, diante disso e da convivência insustentável com a prima e a tia, Troy decide voltar para casa.

Quando seus outros tios a buscam no aeroporto, Troy descobre que sua mãe está internada e, após visitá-la, é informada pelo pai que Carolyn está com câncer e precisará fazer

tratamento. Os meninos choram, porém, Troy não demonstra nenhum sentimento, escondendo-os. Durante o tratamento de Carolyn, não demora para que a menina assuma as responsabilidades de mãe na casa.

Carolyn não resiste e acaba falecendo. O momento de seu enterro se torna uma questão para a Troy, que não quer participar do funeral. Após o funeral, Troy está distante. Algumas cenas seguintes revelam o papel que está sendo ocupado por Troy, como o fato dela ter protegido um de seus irmãos após ele ser roubado.

Uma noite, Troy sonha com a voz de sua mãe enfurecida, mas à medida em que ela assume o papel de matriarca deixado pela mãe, Carolyn retorna, elogiando-a por ter assumido tantas responsabilidades.

De acordo com bell hooks (2023), a mãe Carolyn é representada como uma matriarca, uma mulher forte, dominante, agressiva e castradora, sendo oposta à passividade, fragilidade e domesticidade da mulher branca. O estereótipo de matriarca foi criado para culpar as mulheres negras pelos problemas sociais na sociedade civil negra e justificar o abandono delas por maridos e amantes. No decorrer do filme, Carolyn possui ataques de raiva, reclamando o tempo todo sobre a situação financeira, rompendo em acessos de raiva e indignação que dão à personagem uma personalidade cruel e, até mesmo, abusiva.

Mesmo que o Woody esteja causando os problemas financeiros, já que está desempregado, ele recebe um tratamento benevolente, relaxado e calmo, evidenciando mais ainda os defeitos de Caroline. Seguindo à risca o estereótipo da matriarca, Carolyn usurpa a autoridade parental do marido ao insistir que, como principal provedora, é a única figura de autoridade. Carolyn possui diversas atitudes que encorajam o público a vê-la com antipatia. O mau uso dos recursos por parte de Woody é justificado pelo seu lado artístico, não podendo ele ser responsabilizado (hooks, 2023). Por isso é fácil perceber Carolyn como a vilã esquecendo que ela tem motivos reais para estar com raiva e decepcionada. Conforme hooks (2023, p. 86-87) Carolyn é:

Retratada como vingativa, estraga-prazeres, perigosa e ameaçadora, seus momentos de ternura e doçura não são suficientemente enfatizados para contrabalançar os momentos negativos. Até mesmo sua doçura é retratada como um gesto manipulativo, enquanto o "doce" comportamento de Woody é uma marca da sensibilidade artística que eleva seu valor.

Em contraponto à mãe, Troy personifica todos os elementos que são desejáveis em uma mulher, como a feminilidade. É Troy quem incentiva, após a briga, que os pais se

entendam e que cuida da mãe quando ela precisa. Até o adoecimento da mãe, fica muito claro os privilégios que Troy tem por ser a Princesinha da casa (hooks, 2023). Porém, depois disso, hooks (2023) entende que, quando Troy é levada para o hospital para ver a mãe e receber instruções sobre o papel de cuidadora, esse papel de privilégio é quebrado e ninguém se preocupa com a perda da infância de Troy.

Nenhum dos filhos abre mão de seus desejos após a doença e a morte de mãe, todos permanecem crianças. Entretanto é forçado que Troy renuncie a qualquer diversão, reprimindo o seu desejo para se tornar a matriarca. bell hooks (2023) afirma que Spike Lee romantizou essa violação fazendo com que a perda da infância de Troy e a sua transformação em uma figura materna fosse uma progressão natural como se isso fizesse parte de um processo de socialização.

Além disso, o processo de transformação de Troy na matriarca causa uma mudança drástica no filme. Carolyn não fazia distinção em relação às tarefas domésticas, todos ajudavam. Entretanto, depois da morte de Carolyn, Troy assume essas responsabilidades sozinha. Não somente, mas a saída de Carolyn faz com que as crianças comecem a respeitar a autoridade do pai, o que reflete, mais ainda, o caráter castrador da matriarca Carolyn (hooks, 2023).

Toda a personalidade de Troy, demonstrada até então, é alterada. A jovem deixa de ser aventureira, deixa de ser emocionalmente aberta, deixa de ter sua própria força de vontade, se tornando apenas uma “espectadora”, observando sua vida de longe. Apesar da aparição de Carolyn no final para elogiar Troy, hooks (2023) entende que essa cena revela, na realidade, a insistente presença de sua mãe controladora e dominadora que agora é visível apenas para a filha.

hooks (2023) critica duramente a posição de Spike Lee ao colocar tão forte essa mensagem anti-mulher e antifeminista. Carolyn é culpada de maneira indireta pelas intrigas entre a família, sendo que, com a sua morte, as coisas começam a melhorar. Carolyn é a mãe que, ao buscar autoridade e dinheiro, não consegue os dois, deixando sua família “de lado”. Carolyn é uma mãe insuficiente, mesmo fazendo tudo por sua família não é reconhecida e é colocada no papel de megera. Essa reflexão retorna no que foi abordado anteriormente: as mulheres negras não conseguem vencer, mesmo quando são mães dedicadas, seus defeitos são tão grandes que sua preocupação fica ofuscada.

3.5 A imagem da mulher responsável pelo fim do casamento: “*Marriage Story*” (2019) de Noah Baumbach vs “*Anatomie d’une Chute*” (2023) de Justine Triet

Na sociedade patriarcalista dos dias atuais, as mães, na maioria das vezes, são vistas como insuficientes. Com padrões de cobrança que exacerbam o limite que elas mesmas aguentam, a perfeição é constantemente exigida das mães. Este subcapítulo abordará de maneira breve a imagem da mãe que falhou com sua família, e a representação delas por um diretor e uma diretora.

Apesar de já ter sido abordado o recorte de Miranda Priestly que falha com sua família, os dois filmes pretendidos aqui se situam em um ambiente jurídico. Além disso, os papéis das mulheres desses dois filmes não são tão caricatos quanto o de Miranda, sendo colocado, apenas, uma dualidade entre a esposa e o marido e suas perspectivas acerca do fim do casamento. Ambos os filmes retratam uma família composta pelos pais e por um menino que ainda não atingiu a adolescência.

“*Marriage Story*” (2019) foi dirigido por Noah Baumbach e conta a história de um casal com um filho que moram em Nova Iorque e está passando por dificuldades no casamento. Logo no começo do filme, é demonstrada uma primeira impressão de Nicole, atriz, a mãe. Eles estão em uma sessão de terapia e Charlie, o pai e diretor, está disposto a seguir as instruções do terapeuta para dar continuidade, mas Nicole não vê sentido e se retira. A seguir, há mais exemplos que a colocam nessa situação, mas essa cena já introduz a personagem como “indisposta”.

Eles já não dormiam na mesma cama há um tempo e, em determinado momento, ela aceita um emprego em Los Angeles e volta a morar com a mãe. No novo trabalho, ela possui algumas conversas sobre querer ser diretora, e não apenas atriz.

Na vida que tinham juntos em Nova Iorque, Charlie e Nicole trabalhavam na mesma companhia de teatro. Apesar de fazer um sucesso considerável e de Charlie ganhar prêmios e conseguir sua estreia na Broadway, não era a vida que Nicole queria. Nicole sempre quis se mudar para Los Angeles, mais próximo de sua família.

Uma colega do novo trabalho de Nicole indica para ela uma advogada, Nora. Nicole diz que eles gostariam de resolver tudo sozinhos, mas acaba marcando um horário com a

advogada. Nicole conta como o casamento acabou, diz que eles foram se afastando, e que ela começou a se sentir como se não estivesse viva por si mesma, que apenas alimentava a vida de Charlie. Nicole começou a se sentir controlada, tanto no trabalho, quanto em casa e não se sentia incluída nas decisões, porque ele nunca perguntava o que ela queria. Nicole diz que se perdeu e que não sabe mais quem é. Houve, ademais, um caso extraconjugal que, depois, Charlie justifica que “Nicole não teve relações com ele naquele ano”.

Quando eles se reencontram em Los Angeles, Nicole entrega para Charlie a intimação acerca do processo de divórcio. A princípio, ele vai atrás de um advogado e depois muda de ideia. Ele protela a situação, deixando para resolver no último minuto. No fim, ele começa a se incomodar com a pressão que a advogada coloca e contrata um advogado mais brando.

Durante o litígio, é possível notar que o filho começa a escolher a mãe. Não porque ele tivesse a intenção de magoar o pai, mas, provavelmente, era algo imotivado, relacionado com questões mais subjetivas para as crianças. Mesmo assim, é possível perceber a desconfiança de Charlie, que fica se questionando se Nicole está afastando ele do filho propositalmente.

Em um dos encontros ocorridos devido ao filho, Charlie opina na roupa de Nicole, o que ela acha absurdo. É como se ele ainda estivesse tentando controlá-la. Charlie, desde o início, fica ressentido com a mudança de Nicole para Los Angeles, afirmando que a casa deles era em Nova Iorque. Entretanto, nessa cena, Nicole deixa bem claro que seu desejo sempre foi ir para Los Angeles e que ele sabia. Charlie teve oportunidades de fazer algumas peças em Los Angeles e recusa, quando ela questiona, ele diz que não queria inconstância para Charlie. Essa cena é contraditória, já que em outro momento, Charlie comenta com o filho do tempo que passaram na Europa.

Nesse momento, percebendo que não vai conseguir o que quer com o advogado mais brando, Charlie retorna para o advogado mercenário, Jay, que conversou no começo. Jay reduz Nicole a um papel misógino, argumentando que ela só tem a carreira por conta de Charlie. Ainda, acusa Nicole de reter, alienar o filho e ser alcoólatra. É nítido que Nicole fica muito abalada com essas mentiras, que não saem impunes, visto que Nora as rebate.

Depois dessa situação complicada com o advogado, os dois se encontram para conversar. No começo, a conversa se desenrola normalmente, porém, não demora para ele questionar e julgar as escolhas dela. Nicole acusa Charlie de ser egoísta, de não entender nada além do próprio ponto de vista. Nesse momento, começa a briga entre eles que ficou marcada

na história recente do cinema. Charlie acusa ela de destruir tudo que eles construíram e afirma que Nicole usou ele apenas para crescer na carreira. Ainda, quando a traição é trazida à tona, ele a culpa por não ter vivido seus 20 e poucos anos do jeito que gostaria. Ambos trocam xingamentos, mas Charlie se exalta muito mais, culpando Nicole por seus fracassos e frustrações e ainda diz que deseja que ela morra, assim ele teria a guarda do filho.

O silêncio de Nicole, que beira a aceitação, chega a ser incômodo nessa cena. Charlie acusa Nicole de destruir toda a vida dele e de ser uma interesseira. Mesmo assim, mesmo de todas as cenas que demonstram que Charlie sempre fez o que ele quis, sempre levou a vida da família de acordo com seus desejos, Nicole fica apática. Pior, o consola. Além do filme possuir um viés culpando a mãe pela separação da família, nem mesmo no momento de expor a opinião, de rebater todos os absurdos e inverdades que Charlie estava dizendo, o roteiro consegue fazer justiça a Nicole.

Muito conveniente, que poucas cenas depois é mostrado o teste de entrevista com a especialista que vai avaliar qual o melhor ambiente para Henry, no qual Nicole dá algumas respostas que a advogada discorda. Logo em seguida, Nora afirma que Nicole não pode ousar ser imperfeita. Para as mulheres, o parâmetro inalcançável é: Maria, mãe de Jesus. Uma mãe perfeita, que apoia seu filho independente de qualquer coisa. E o pai, onde estava? Não estava, o pai é Deus, e ele não apareceu. Na transcrição direta de Nora:

People don't accept mothers who drink too much wine and yell at their child and call him an asshole. I get it. I do it too. We can accept an imperfect dad. Let's face it, the idea of a good father was only invented like 30 years ago. Before that, fathers were expected to be silent and absent and unreliable and selfish, and can all say we want them to be different. But on some basic level, we accept them. We love them for their fallibilities, but people absolutely don't accept those same failings in mothers. We don't accept it structurally and we don't accept it spiritually. Because the basis of our Judeo-Christian whatever is Mary, Mother of Jesus, and she's perfect. She's a virgin who gives birth, unwaveringly supports her child and holds his dead body when he's gone. And the dad isn't there. He didn't even do the fucking. God is in heaven. God is the father and God didn't show up. So, you have to be perfect, and Charlie can be a fuck up and it doesn't matter. You will always be held to a different, higher standard. And it's fucked up, but that's the way it is (*Marriage Story*, 2019).

Enfim, Charlie desiste da guarda de Henry em Nova Iorque e o final é encaminhado. Nicole está muito feliz em Los Angeles e é revelado que ela foi indicada ao Emmy de melhor direção, demonstrando que sua carreira não dependia de Charlie. No fim, Charlie decide passar um tempo em Los Angeles para dirigir uma peça e, apesar de Nicole acreditar em sua mudança, a outra interpretação possível é que ele tomou a decisão apenas pelo filho e só depois de perder a guarda. Não há indícios de uma mudança evidente em Charlie, principalmente depois de seu comportamento recorrente no decorrer do filme.

Apesar de “*Marriage Story*” ter sido aclamado pela crítica e alguns até dizerem que é uma análise “imparcial” do divórcio, é possível compreender que essa é uma visão machista. Enquanto as decisões e atitudes de Nicole são mostradas, tudo o que é falado de Charlie sai da boca dela, tornando-a uma fonte não confiável. Essa escolha de roteiro pode levar à interpretação de que Nicole é a responsável pelo fim do casamento e a separação da família. O diretor, talvez, tentou passar uma versão imparcial mas, na realidade, passou a visão de muitos homens que não percebem o fim do casamento chegando e culpam, na integralidade, a mulher. Esses recortes são prejudiciais para as mulheres, repercutindo a imagem da mãe deficiente, da mãe que não se espelhou em Maria e que, assim, destruiu sua família.

“*Anatomie d’une Chute*” (2023) de Justine Triet traz uma outra perspectiva sobre o tema. Entre as semelhanças já supracitadas entre os filmes, ambos são obras que retratam litígios em tribunais. No primeiro caso, o divórcio é levado para o tribunal devido à briga pela guarda e esse evento, marcado pelo forte posicionamento dos dois advogados, é o que leva a briga emblemática. Em “*Anatomie d’une Chute*”, a personagem principal é suspeita de matar o marido e, então, o caso é levado ao tribunal.

Em um chalé perto de Grenoble, Sandra Voyer, escritora de sucesso, participa de uma entrevista. O marido dela, no andar de cima, está ouvindo música e vai, aos poucos, elevando o som até que fica impossível que a entrevista continue. Enquanto ela se despede da entrevistadora, seu filho deficiente visual, Daniel, sai para caminhar com o cachorro, Snoop. Quando Daniel retorna, encontra o pai morto de uma aparente queda. Sandra não escuta nada a princípio, porque estava dormindo com fones e a música ainda estava ligada.

Sandra acredita que a queda foi acidental, ou, no máximo, um suicídio. Porém, após algumas inconsistências na perícia e uma briga gravada por Samuel, Sandra é acusada de homicídio.

Logo no começo, os advogados começam a preparar Sandra para o depoimento, indicando o que falar e quais palavras evitar. Nesse momento de ensaio, Sandra conta que no início do relacionamento Samuel era um professor universitário em Londres. Ele era um excelente professor, porém, seu sonho sempre foi ser escritor. A questão é que Samuel possuía dificuldade em escrever, não conseguindo colocar suas ideias no papel.

Essa etapa se revela importante, quando o promotor do caso age de maneira impiedosa, trazendo todos os aspectos da vida pessoal de Sandra para o caso. Da mesma

forma que o advogado do filme anterior, o promotor enfatiza o caráter de Sandra. Ao interrogar a entrevistadora que estava presente no dia da morte do marido, o promotor insinua, diversas vezes, que Sandra queria ter relações com a mulher.

Em um ponto chave do julgamento, é revelado que Samuel gravava as brigas com a esposa e, em uma delas, a acusa de plágio e traição. A discussão se torna violenta e ouve-se barulho de tapas, sem saber quem começou. Sandra admite que se ressentiu do marido, devido à sua parcial responsabilidade no acidente que causou a deficiência visual de Daniel.

O promotor segue apelando para o caráter de Sandra e, em determinado momento, afirma que a vida de Sandra se assemelha muito com suas obras e que há uma obra na qual uma personagem contempla o possível assassinato de seu marido. A defesa de Sandra interrompe, em protestos, afirmando o absurdo da alegação.

Enquanto o julgamento desenrola, é demonstrado aspectos e conversas do passado do casal. Em uma delas, Samuel afirma que está muito desgastado e que passa a maior parte de seu tempo sem poder escrever. Quando ele acusa Sandra de ser responsável por isso, e declara que Sandra deve a ele o tempo que ele perdeu. Em contraponto ao silêncio da personagem feminina do filme anterior, Sandra responde Samuel, dizendo que as decisões que levaram ele a ficar sobrecarregado foram dele próprio. Mesmo assim, Samuel permanece se fazendo de vítima, encontrando meios para culpar Sandra. Quando ele envolve o filho, Sandra deixa muito claro que isso não tem nada a ver com o filho, que ela nunca impôs nada a ele. É nesse momento que Sandra responde as acusações do marido, e a cena marcou o cinema em 2023:

This is not about Daniel. I do not impose anything on Daniel. You made us live here among the goats. You complain about the life that you chose! You're not a victim! Your generosity conceals something dirtier and meaner. You're incapable of facing your ambitions, and you resent me for it. But I'm not the one who put you where you are. I have nothing to do with it. You're not sacrificing yourself, as you say. You choose to sit on the sidelines because you're afraid! Because your pride makes your head explode before you can even come up with a little germ of an idea! And now you wake up, and you're 40, and you need someone to blame. And you're the one to blame! (*Anatomie d'une Chute*, 2023).

A gravação é passada no julgamento e o marido segue se fazendo de vítima e acusando a esposa. Entretanto, já é possível perceber as diferenças gritantes entre a abordagem de um Baumbach e Triet. A mulher de Triet não se curva diante do marido, não aceita as acusações com olhar de indignação. Sandra aponta para Samuel seus erros, sustentando seu lugar e não permitindo que Samuel a culpe por atrapalhar sua carreira.

No fim do filme, Daniel é separado da mãe para depor e, nesse meio tempo, faz um teste com Snoop, porque ele se lembrava que da última vez, o cachorro chegou a comer um pouco do vômito de Daniel e acabou ficando doente. Essa peça se encaixa com o testemunho de Sandra, tanto da tentativa de suicídio, quanto do mal estar de Snoop. Dessa forma, ela é inocentada e retorna para casa.

Em “*Anatomie d'une Chute*”, a representação da mulher é muito mais fiel. É interessante observar a trajetória de um casal na qual a mulher alcançou o sucesso profissional desejado e o homem não. O homem, mesmo quando agente capaz de tomar suas próprias decisões, diferente das mulheres donas de casa que estão submetidas ao regime patriarcal e, então, não possuem escolha, não reconhece seus próprios fracassos. Para o homem médio, capaz de fazer suas próprias escolhas, é inconcebível que uma mulher alcance o sucesso e ele não. Afinal de contas, o sistema é feito para ele!

Percebe-se que, na maioria esmagadora das vezes, as mulheres se encontram nessa posição de abdicar de seus sonhos e desejos pela família. As mulheres são coagidas a aceitar essa condição e, mesmo assim, não ocorre essa vitimização. Ao contrário, no caso das mulheres há a culpabilização.

Samuel é um homem frustrado, com ambições que não possuía capacidade de alcançar. Para além, era um marido mediano, não conseguindo enxergar sua esposa como companheira, a colocando na posição de rival. A proximidade dele com o filho, as escolhas que ele tomou por conta do filho, são resultado da culpa pelo acidente. A atenção que ele busca dar para o filho é um meio dele se sentir menos culpado.

Até o momento, só foram abordados exemplos negativos, imagens de mulheres que carregam o selo do patriarcalismo, perpetuando estereótipos e alimentando o machismo. Porém, Sandra é a mulher firme, decidida, que não aceita a vitimização de seu marido. Sandra não vai carregar nas costas a culpa pelo fim do casamento, muito menos, pelo fracasso do marido sem ambição. Sandra, ao colocar Samuel em seu lugar, é vista por ele e por alguns presentes no julgamento como uma “megera”, um “monstro”. Essa acusação parte do pressuposto que Sandra não se submete ao patriarcalismo.

As imagens anteriores são mulheres subjugadas, mulheres que representam as imagens construídas para elas – ou as rejeitam completamente, mas não são capazes de se libertar das consequências de não terem se subordinado. A grande questão da caracterização de Sandra é a

quebra com o esperado. Ela pode até ser julgada por pessoas ao seu redor, mas sua alma é livre das amarras do patriarcalismo e sua representação é fiel a uma mulher real, a uma mulher que reconhece suas conquistas e que não deixa um homem diminuí-la por isso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das ideias que foram expostas, cabe deduzir que o Direito e o Cinema produzem discursos e imagens que influenciam a sociedade, perpetuando o patriarcalismo. O Direito por meio de seus meios coercitivos, controlou, e ainda controla, os corpos das mulheres, restringindo sua autonomia para tomar suas próprias decisões.

De outra forma, o Cinema, por meio de imagens que, a princípio, parecem inofensivas, propaga visões de mundo. Considerando que, assim como em todas as áreas, o homem possui o controle, é natural compreender que o Cinema tem atuado de forma a endossar o patriarcalismo.

Os filmes, como demonstrado nas análises, operam de maneira a propagar determinadas imagens das mulheres, colocando mulheres que se aventuram na carreira profissional como megeras, como mães insuficientes. Da mesma forma, as mulheres que não possuem medo de suas sexualidades, de serem libertas, são, com frequência, colocadas na posição de vulgares, de mulheres que não servem de exemplo. A mulher deve ter medo de sua sexualidade, deve ser retida, comportada.

O Direito controlou todos esses aspectos da vida da mulher, desde os locais em que poderia trabalhar, até a sua própria sexualidade, separando as mulheres de bom caráter (virgens), das mulheres de mau caráter. Nos dias atuais, no Direito esse controle permanece, mas de maneira sutil. Já no Cinema, as narrativas mantêm ora mensagens subliminares, ora explícitas, que perpetuam o patriarcalismo, mantendo a mulher em uma posição de inferioridade e questionando suas escolhas que não envolvem a família.

O patriarcalismo está enraizado na sociedade e, apesar de todos os avanços nesse sentido, são ideias sólidas no âmago de cada indivíduo, permitindo que ele se propague entre as gerações sem dificuldades. Apesar do exemplo trazido que reflete a possibilidade de uma emancipação, de uma retratação de personagens que se subvertem ao patriarcalismo, o contrário é muito mais frequente.

Portanto, entende-se que o Direito e o Cinema, como instituições de poder que refratam e influenciam a cultura e a sociedade, não têm agido de forma a garantir que a mulher passe a ser vista como sujeito independente do homem, capaz de tomar suas próprias decisões. O movimento feminista ainda é fundamental para romper com esses padrões criados, avançando na conquista de direitos. Por isso, a constante invalidação desse

movimento torna a luta muito mais árdua, permitindo que o patriarcalismo e a desigualdade entre gêneros permaneçam através das imagens de controle que ele mesmo criou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, B. S. de; PEREIRA, M. R. O antifeminismo como backlash nos discursos do governo Bolsonaro. **Revista Agenda Política**, [S. l.], v. 7, n. 3, p. 8–35, 2019. DOI: 10.31990/agenda.2019.3.1. Disponível em: <https://www.agendapolitica.ufscar.br/index.php/agendapolitica/article/view/271>. Acesso em: jun. 2024.

AGUIAR, N. *Patriarcado, sociedade e patrimonialismo*. **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 15, n. 2, p. 303-329, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922000000200006.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e os Aparelhos Ideológicos do Estado**. Editora Presença/Martins Fontes, 1970.

ANATOMIE d'une Chute. Justine Triet. Paris: Les Filmes Pelléas, 2023.

ANZALDÚA, G. **Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan**. In: HOOKS, Bell; BRAH, Avtar; SANDOVAL, Chela, ANZALDÚA. Gloria, *et al.* **Otras inapropiables**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: a experiência vivida. - 3ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BIASOLI-ALVES, Z. M. M. Continuidade e Rupturas no Papel da Mulher Brasileira no Século XX. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 16, n. 3, p. 233-239, set/dez. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/kj9szysyT59MGzyQc3d7xnf/?lang=pt>. Acesso em jul. 2024.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

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

CARNIEL, M.; KNAPP, C. L.; GUIMARÃES, R. E. A distopia como ferramenta de análise crítica do real: reflexões sobre o controle do corpo feminino em *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood. **Antares**, Caxias do Sul, v. 15, n. 35, jan./abr. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v15.n35.03>

CARVALHO, D. J. A Conquista da Cidadania Feminina. **Revista Multidisciplinar da UNIESP**, n. 11, p. 143-153, 2011. Disponível em:

https://uniesp.edu.br/sites/presidenteprudente/exibe_edicao.php?id_edicao=239. Acesso em: jun. 2024.

CLÉMENT, C. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 18.

COLLING, A. M. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção do corpo feminino na história. - Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. - 1ª ed. – São Paulo: Boitempo, 2019.

CHRISTINO, L. M. A. B. **Secundariedade feminina**: Cinema e representações das mulheres no mercado de trabalho. 2017. 60 p. Dissertação (Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo) – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

CROOKLYN. Spike Lee. Universal City: Universal Pictures, 1994.

DA SILVA, E. V. Quem dá as ordens? A imagem transnacional da mulher brasileira em *Dona Flor*, *Gabriela* e *Tieta*. *The Proceedings of the UCLA Department of Spanish and Portuguese Graduate Conference*, v. 1, p. 33-49, 2012. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/1bn3h62c>.

DIAS, Berenice. A mulher no Código Civil. **Plataforma Berenice Dias**. 2009. Disponível em: <https://berenicedias.com.br/a-mulher-no-codigo-civil>. Acesso em: jul. 2023.

DONA Flor e seus dois maridos. Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. – 1ª ed. – São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA, F. M.; ALMEIDA, G. M. R. de. Criminalizar a misoginia, por quê? **Revista ECOS**, v. 13, n. 1, p. 10–14, 2023. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/3191>. Acesso em: jun. 2024.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

FRIEDAN, B. **A mística feminina**. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

GARCIA, D. A. **Direito ao corpo, direito ao aborto**: entre elas e eles, uma tensão significativa. In: **Discursos da resistência**: literatura, cultura, política. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

GATTI JR, M. A. **Patriarcado, patologização e relações de poder**: Uma análise do controle de corpos de mulheres e homossexuais. In: **Anais da VI Semana de Antropologia e**

Arqueologia da UFMG. 1 ed., 2019, Belo Horizonte, MG, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força – história, retórica, prova**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 43.

GUIMARÃES, C. S. **Mulher: corpo incivilizado – a crítica feminista marxista de Silvia Federici a Michel Foucault**. In: **XVIII Semana Acadêmica do PPG em Filosofia da PUCRS**. Editora Fi, vol. 1, p. 131-144, 2018, Porto Alegre, RS, PUCRS, 2018.

GOELLNER, S. V. A educação dos corpos, dos gêneros e das sexualidades e o reconhecimento da diversidade. **Cadernos de Formação RBCE**, p. 71-83, 2010.

GRUBBA, L. S. **Feminismos e cinema: crítica à representação da mulher**. **Revista Antares**, Caxias do Sul, v. 3, n. 31, p. 259-287, set./dez. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v13.n31.10>. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/10350>. Acesso em: set. 2024.

GUBERNIKOFF, G. *A imagem: Representação da mulher no cinema*. Artigo publicado na **revista Conexão – Comunicação e Cultura (UCS)**. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113>.

HARVARD University Press. **History and The Help**. 2012. Disponível em: https://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2012/02/history-and-the-help.html. Acesso em: out. 2024.

HOOKS, B. **Cinema Vivido: raça, classe e sexo nas telas**. Tradução de Natalia E. 1 ed. São Paulo: Elefante, 2023, 312 p.

BESS, F. H.; HUMES, L. E. **Fundamentos da audiologia**. Tradução: Marcos A. G.

Domingues. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998. 326 p.

HOLANDA, K. O outro lado da lua no cinema brasileiro. In: HOLANDA, Karla. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numap, 2019. p. 137-167.

JOHNSON, R.; BUCHANAN, R. *Getting the insider's story out: what popular film can tell us about legal method's dirty secrets*. Windsor Yearbook of Access to Justice, 2002, vol. 20, p. 87–110.

KAMIR, O. **Every breath you take: stalking narratives and the law**. Michigan: University of Michigan Press, 2001.

KAMIR, O. Por que 'Direito e Cinema' e o que isso realmente significa? Uma perspectiva. **Revista Direito e Praxis**, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 4, p. 2997-3030, 2021. DOI: 10.1590/2179-8966/2021/62938. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/62938>. Acesso em: set. 2024.

LACERDA, I. R. A. L. **DO PISC(AR) DOS OLHOS A ILUSÃO PITORESCA:** a tentativa de um despertar feminino cerceado pelo sistema moderno patriarcal. In: LANGARO, C. S.; SILVA, M. O. (org). **AUTORIAS DE MULHERES NA LITERATURA E EM OUTRAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS:** Vivências, memórias e histórias. Maranhão: Editora UEMA, 2024. p. 108-121.

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.

LEANDRO-FERREIRA, M. C. **O corpo como materialidade discursiva.** Redisco, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013.

LEITE, M.; SILVA, A. C. Um estudo sobre o papel da mulher na sociedade brasileira por meio de O Cravo e a Rosa e Coisa Mais Linda. **CEOM: 50 Anos da Transamazônica**, Chapecó (SC), v. 34, n.55, p. 249, mar. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.22562/2021.55.17>. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/6188>. Acesso em: jun. 2024.

LOURO, L. G. **O Corpo Educado Pedagogias da sexualidade.** Autêntica: Belo Horizonte, 2ª ed., 2000.

MARRIAGE Story. Noah Baumbach. Netflix: Los Gatos, 2019

MARQUES, J. F. O cinema autobiográfico de mulheres como resistência: autonegação e a subversão de estereótipos do cinema de hegemonia patriarcal. **Revista Nhengatu**, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 341-372. 2022. DOI: <https://doi.org/10.23925/2318-5023.2022.n6.e60866> Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nhengatu/article/view/60866>. Acesso em: ago. 2024.

MARQUES, T. C. N.; MELO, H. P. Os direitos civis das mulheres casadas no Brasil entre 1916 e 1962. Ou como são feitas as leis. **Revista Agenda Política**, [S. l.], v. 7, n. 3, p. 8–35, 2019. DOI: 10.31990/agenda.2019.3.1. Disponível em: <https://www.agendapolitica.ufscar.br/index.php/agendapolitica/article/view/271>. Acesso em: jun. 2024.

MARQUES, T. C. N. A mulher casada no Código Civil 1916. Ou, mais do mesmo. In: **Textos de História**, Brasília, v. 12, n. 1-2, 2004. p. 127-144).

MARTINEZ, R. O. **Direito e Cinema no Brasil:** Perspectivas para um campo de estudo. 2015. 194 p. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

MATO, M. L.; GITAHY, R. R. C. A evolução dos direitos da mulher. **Colloquium Humanarum**, v. 4, n. 1, p. 74-90, jun. 2007. DOI: 10.5747/ch.2007.v04.n1/h037

MOTTA, D. A contribuição de Heleith Saffioti para a análise do Brasil: gênero importa para a formação social? *In: Caderno CRH*, Salvador, v. 33, p. 1-14, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/ccrh.v33i0.37969> Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/LQ8XVtXSKmRbVR3v8hssrzF/abstract/?lang=pt>. Acesso em: ago. 2024.

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.

OLIVEIRA, A. C. **A problematização de gênero em Os Homens que eu Tive (1973):** filme de Tereza Trautman. *Revista OPSIS*, Catalão, v. 15, n. 2, p. 432-451, 2015. DOI: <https://doi.org/10.5216/o.v15i2.36738>. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/Opsis/article/view/36738>. Acesso em: set. 2024.

OLIVEIRA, R. S. de.; TEODORO, L. C. A. **ANÁLISE DA PEC 181:** controle do corpo feminino e o direito reprodutivo. *Caderno Espaço Feminino*, v. 31, b. 2, p. 12-26, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/CEF-v31n2-2018-1>. Disponível em: seer.ufu.br/index.php/neguem. Acesso em: ago. 2024.

ONU Mulheres. **Indústria cinematográfica global perpetua a discriminação das mulheres, aponta estudo da ONU Mulheres, Geena Davis Institute e Fundação Rockefeller.** 2014. Disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/noticias/industria-cinematografica-global-perpetua-a-discriminacao-das-mulheres-aponta-estudo-da-onu-mulheres-geena-davis-institute-e-fundacao-rockefeller/>. Acesso em: jul. 2024.

ORLANDI, E. **Análise do discurso:** princípios e procedimentos. – Campinas, SP: Pontes, 6ª ed. – 2005.

ORTNER, S. B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? *In: ROSALDO, Michele Zimbalist; LAMPHREY, Louise (org.). A mulher, a cultura e a sociedade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

OS homens que eu tive. Tereza Trautman. Rio de Janeiro: Hebert Richers, 1973.

PASCHOAL, B. C. G.; DUTRA. **O contexto histórico do protagonismo das mulheres na sociedade:** uma análise do movimento “red pill” sob a ótica do Direito Fraternal. 2023. Disponível em: <https://www.publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/salaconhecimento/article/view/24419/23068>. Acesso em: ago. 2024.

PECINATO, Beatriz. Cinema pode ajudar na reformulação de estereótipos atribuídos a mulheres. **Jornal da USP**, São Paulo, 10 jan. 2024. Disponível em:

<https://jornal.usp.br/atualidades/cinema-pode-ajudar-na-reformulacao-de-estereotipos-atribuidos-a-mulheres/>. Acesso em: set. 2024.

PEREIRA, A. C. **A mulher-cineasta**: da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã: LabCom: IFP, 2016.

RIBEIRO, D. **O que é**: lugar de fala? – Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

SAFFIOTI, H. **A Mulher na Sociedade de Classes**: mito e realidade. 3a edição. São Paulo: Editora expressão popular, 2013 [1969].

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 2º ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo e Expressão Popular, 2015.

SANTOS, C. M. P. G. Retratação do Direito no Cinema: entre a realidade e a ficção. **Revista do CEPEJ**, n. 10, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/CEPEJ/article/view/37555>. Acesso em: set. 2024.

SILVA E. C. V. **O controle sobre os corpos femininos**: a formulação/circulação do discurso sobre o aborto no *Instagram*. 2022. 146 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação Programação de Pós-Graduação em Letras, Recife, 2022.

SIQUEIRA, C. K. B. As três ondas do movimento feminista e suas repercussões no direito brasileiro. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI. 1., 2015. **Anais** [...]. Florianópolis, Conpedi, 2015. Disponível em: <http://site.conpedi.org.br/publica-coes/66fsl345/w8299187/ARu8H4M8AmpZnw1Z.pdf>.

SMITH, S. (1972). *The image of women in film: some suggestions for future research*. In: BEH, S. H.; SAUNIE, S. (ed.). **Women and film**. Berkeley, California, 1972.

SOARES. A. C. E. C. **Receitas de felicidade e espectros da infelicidade**: o Código Civil 1916 e as lições de comportamento na Revista Feminina no início do século XX. 2009. 174 p. Dissertação (Doutorado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOUSA, A. M. V.; NASCIMENTO, G. A. F. **Direito e Cinema – uma visão interdisciplinar**. **Revista Ética e Filosofia Política**, Juiz de Fora, v. 2, n. 4, out. 2011. DOI: <https://doi.org/10.34019/2448-2137.2011.17750>. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/eticaefilosofia/article/view/17750>. Acesso em: ago. 2024.

SOUZA, E. Q. P. de. **A evolução dos direitos das mulheres na legislação brasileira e os desafios na luta pela igualdade de gênero**: Uma (des)construção de dogmas. 2022. 61 p. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Direito) – Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2022.

TARDIN, E. B.; BARBOSA, M. T.; LEAL, P. C. A. **Mulher, trabalho e a conquista do espaço público**: reflexões sobre a evolução feminina no Brasil. **Revista Transformar**, ed. 7, p. 119-135, 2015. Disponível em: <http://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/34>. Acesso em: jun. 2024.

THE Devil wears Prada. David Frankel. Los Angeles: 20th Century Fox, 2006.

THE Help. Tate Taylor. Burbank: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2011.

TIBURI, M. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. – 14ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

TITO, B.; TERRA, B.; ANDRADE, W. A. **Igualdade vs liberdade**: uma análise da evolução dos direitos das mulheres no Brasil após a promulgação da Constituição Federal de 1988. In: DIOTTO, N. *et al* (org). **Diálogos De Gênero**: Perspectivas contemporâneas. 1ed. Cruz Alta: Ilustração, 2023, v. 4, p. 171-190.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. Original: Film as social practice. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1993. ISBN 85-323-0587-3.

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.

WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Coleção L&PM, 2021.

HOOKS, B. **Cinema Vivido**: raça, classe e sexo nas telas. Tradução de Natalia E. 1 ed. São Paulo: Elefante, 2023, 312 p.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia N. S. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014, 189 p.

XAVIER, E. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. 2. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZOLIN, O. L. *Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina*, vol. XXXI nº 1, 2021, p. 295-321. In: Re. Vista Ártemis.