

## **CINEMA E JORNALISMO: A RELEVÂNCIA DA MULHER POR DETRÁS DAS CÂMERAS E NAS TELAS**

Viviane Alves de França (IC) e Mirtes de Moraes (Orientador)

**Apoio:** PIBIC Mackpesquisa

### **RESUMO**

A pesquisa propõe a análise de dois filmes para compreender a influência da mídia sobre a divulgação de filmes feitos por mulheres, os bastidores e a diferença do olhar masculino e feminino em narrativas cinematográficas sobre as mulheres e a maternidade.

**Palavras-chave:** Gênero. Cinema. Maternidade.

### **ABSTRACT**

The research proposes the analysis of two films to understand the influence of the media on the dissemination of films made by women, to understand behind the scenes and the difference of male and female gaze in cinematic narratives about women and motherhood.

**Keywords:** Gender. Cinema. Maternity.

## 1. INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte universal, pois a percepção visual é similar em todo o mundo e dificilmente se altera. A análise de filmes é relevante, pois “evidenciam a realidade como criação imaginativa” e “participam da construção social e cultural da realidade” (BARBOSA, 2014). A construção da cena é pensada com intencionalidades, em que o diretor possui “controle total da realidade criada pelas imagens” (XAVIER, 2005). Dessa forma, a hierarquia entre os personagens, as relações e falas, compõe uma mensagem para o espectador.

O cinema molda o gênero (homem, mulher; masculino, feminino) a partir da imagem, a qual Laura Mulvey e Teresa de Laurentis chamam de diferença sexual. “O cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens” (MULVEY, 1995). Laurentis defende que a sexualidade seja pensada como uma “tecnologia sexual”, assim “propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema” (LAURENTIS, 1987).

De acordo com Ann Kaplan o cinema feito em Hollywood foi moldado de acordo com o inconsciente patriarcal, considerando que há poucas ou nenhuma mulher nas produções *blockbuster*, as narrativas “são organizadas por meio de linguagem e discurso masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente” (KAPLAN, 1995). Neste contexto, o significante e significado da mulher real é suprimido para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. Isto se deve às produções estarem majoritariamente nas mãos de homens, como mostra o estudo *The Celluloid Ceiling* (2018) em que 1% das produções empregava no mínimo dez mulheres nas categorias de direção, roteiro e produção. Enquanto no mínimo dez homens trabalharam em 74% dos filmes.

Com a emancipação feminina nos anos 60 e 70, as mulheres passaram a reivindicar mudanças nos valores e comportamentos estabelecidos culturalmente para os gêneros. No cinema não foi diferente, as cineastas buscaram no cinema independente uma saída para a falta de oportunidades para mulheres em Hollywood.

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. (MULVEY, 1975)

Nas telas, homens receberam duas vezes mais tempo de tela e falas em comparação às personagens femininas, de acordo com a pesquisa *The Reel Truth: Women Aren't Seen or Heard* (2015). As mulheres representam apenas 23% das falas nos filmes de ação e 23,3% são protagonistas em filmes de ação e aventura.

\*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

As mulheres também estão em menor número quando o assunto é quem escreve sobre cinema. A pesquisa *Thumbs Down 2016: Top Film Critics and Gender* analisou 247 críticos classificados como “tops” no site Rotten Tomatoes. Os dados mostraram que as mulheres são 27% dos “top critics” e os homens 73%. Os “top critics” são profissionais, geralmente jornalistas, que trabalham há mais de cinco anos para os maiores jornais, revistas e sites dos Estados Unidos e são reconhecidos pela sua reputação e influência.

Considerando essas questões, foi analisado dois filmes de ficção científica: *Advantageous* (Jennifer Phang) e *Interestelar* (Christopher Nolan para entender o que caracteriza e diferencia o olhar de um diretor e uma diretora no momento de retratar as personagens femininas. Ambos os filmes falam das relações familiares em um mundo altamente tecnológico e apocalíptico. Para compreender o papel da mídia, especialmente do jornalismo, na visibilidade das produções femininas foi feita uma entrevista com a antropóloga, pesquisadora e idealizadora do *podcast* Feito por Elas, Isabel Wittmann.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO

As teóricas feministas utilizam a psicanálise para compreender “o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, apud XAVIER, 1983). Para Mulvey, o cinema feito em Hollywood estrutura as formas de ver e o prazer no olhar. Esse prazer foi dividido em ativo/masculino e passivo/feminino, associado à erotização da mulher contida em três olhares masculinos: ao olhar da câmera enquanto grava, por ser quase sempre feito por um homem; o olhar do homem dentro da narrativa, e o olhar do espectador masculino, que une os dois primeiros olhares (MULVEY, apud XAVIER, 1983).

O olhar não é literalmente masculino, mas por causa da linguagem e da estrutura do inconsciente é “necessário que se esteja na posição ‘masculina’” para possuir e ativar esse olhar (KAPLAN, 1995). Esses olhares possibilitam que o público se identifique com o protagonista. A identificação são os “tipos ideais que servem de modelo e de pólo de orientação para os modos de desejar, julgar e agir” (LACAN, apud SAFATLE, 2007).

Christian Metz divide a identificação em primária e secundária. A primária é a compreensão do significante do filme. “O significante é uma imagem, o significado é o-que-representa-a-imagem” (METZ, 1972). A secundária é a identificação com os personagens, o espectador se transforma no protagonista e o “olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem” (XAVIER, 2005). As bordas da tela sugerem uma realidade além da vista pelo espectador, conhecida como diegese. O público precisa aceitar os espaços incompletos como uma realidade completa para se identificar. A diegese “designa a instância *representada* do filme” (METZ, 1972), dado pelo conjunto narrativo do filme: os personagens, enredo e paisagens “no seu estado denotado” (METZ, 1972).

A voz, audição e o movimento também colaboram para o realismo do filme, pois desde que percebido, o movimento é tido como real. O espaço visual cria técnicas para espacializar a voz e conferir-lhe profundidade, Mary Ann Doane cita duas vozes no cinema: a voz-*off* e a voz-*over*. A primeira corresponde a uma personagem que fala sem ser vista, mas está presente no espaço da cena, enquanto a voz-*over* acontece em situações em que a voz de quem fala vem de um local que não corresponde ao da cena vista, como em *flashbacks*. “Assim, a voz serve como suporte e apoio para o espectador, no seu reconhecimento e identificação da, e igualmente com, a estrela.” (DOANE, apud XAVIER, 1983).

A identificação cria a ilusão de que o público está inserido dentro da narrativa fílmica. Quem protagoniza o filme é importante por esta questão, o indivíduo se identifica ao reconhecer características que lembrem de si, como o gênero. Os personagens são construídos a partir de representações sociais, que são comuns a todos. Elas são criadas coletivamente a partir de “um sistema de classificação e de denotação” (MOSCOVICI, 2015), na qual são agrupados comportamentos e regras que determinam o que é ou não é permitido aos indivíduos pertencentes a um grupo. As representações aparecem também na forma de arquétipos, temas universais presentes no inconsciente coletivo, que se manifestam como personagens familiares, como a Mãe, o Pai, o Sábio, o Herói e assim por diante (YOUNG, 2014). A figura materna, por exemplo, é representada com base nas definições estabelecidas para cada gênero. Judith Butler define o gênero como “uma ‘marca’ de diferença biológica, linguística e/ou cultural” (BUTLER, 2018).

A construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero e discursos institucionais com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero. (LAURENTIS, 1987)

Dorothy Dinnerstein mostrou que a figura materna é retratada nos filmes de duas formas: como objeto “bom” e objeto “mau”. A mãe está vinculada a forças naturais e sobrenaturais por causa de sua função reprodutora, pois a lembrança de ter sido protegido matematicamente é ameaçadora e precisa ser reprimida, sendo deslocada para mitos que vacilam entre depreciação e romantização (KAPLAN, 1995, p 242).

O estudo de “gênero teve um papel importante na construção da história da divisão capitalista do trabalho e da reprodução do poder do trabalho” (MICHÈLE BARRETT, apud LAURENTIS, 1987). Há um contexto histórico de exclusão de mulheres das ruas, universidades e mercado de trabalho. Com pouca ou nenhuma formação, experiência ou vivências fora do lar e da família, elas encontraram dificuldades de ocupar funções de liderança. Com o cinema não foi diferente, os cargos de direção são ocupados em sua maioria por homens como mostra a pesquisa *Inclusion in the Director's Chair*, as mulheres dirigiram 4% dos filmes em 2017. Nos filmes independentes a porcentagem de mulheres aumenta para

\*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

27.5%. A pesquisa ainda mostra que a ficção científica é um dos gêneros mais lucrativos, e as mulheres estão quase excluídas da direção desta categoria, representando 5,8%.

Além dos homens serem maioria dos críticos de cinema, o estudo *Thumbs Down 2016: Top Film Critics and Gender* ainda mostra que eles são maioria em todos os tipos de veículos, representando 71% em jornais e 74% em sites de entretenimento focados em cinema. Os homens escrevem mais sobre homens e tendem a ignorar o nome de diretoras. Considerando o gênero dos filmes, homens representam 84% das resenhas de filmes de ficção científica, enquanto as mulheres apenas 16%. As críticas de filmes influenciam o interesse e opinião do público por determinada narrativa.

### **3. METODOLOGIA**

Para obter embasamento e fundamentação teórica para a análise dos filmes *Advantageous* e *Interestelar* foram realizadas leituras de livros sobre psicologia social, antropologia, semiótica, discurso, experiência fílmica e teorias feministas do cinema. Estudos e pesquisas sobre as mulheres no cinema foram utilizados e analisados conforme a relação com os dois filmes escolhidos. Os textos foram relacionados para compreender a visão de cada autor sobre a representatividade feminina nas telas e por detrás das câmeras.

Após o estudo da bibliográfica, foram feitas as análises dos filmes *Advantageous* e *Interestelar* separadamente. Ambos foram analisados a partir das leituras anteriores e das pesquisas de áreas afim, conforme o estudo do filme se concretizava foram adicionadas demais leituras necessárias para a compreensão da narrativa fílmica. Cada filme foi dividido por temas para tornar a leitura dinâmica e facilitar a compreensão do leitor; os temas foram decididos de acordo com os assuntos abordados em cada filme e a importância da discussão dentro da narrativa em questão. Cada personagem feminina foi analisada individualmente para se ter uma visão panorâmica da representatividade em ambos os filmes.

A comparação entre os filmes *Advantageous* e *Interestelar* seguiu o conceito de divisão das análises, entretanto a relação entre as narrativas foi dividida em dois: por detrás das câmeras e nas telas. A primeira tem por objetivo comparar a presença de mulheres nos bastidores de cada filme, pensando a função, quantidade e oportunidade para mulheres em Hollywood e no cinema independente; a segunda relaciona a análise individual dos filmes para ponderar sobre as diferenças de uma narrativa produzida por um diretor e por uma diretora.

A última parte da pesquisa traz uma entrevista com a antropóloga, pesquisadora e produtora de conteúdo sobre as mulheres na cultura, Isabel Wittmann. A entrevista foi pensada para trazer a visão de uma profissional do meio jornalístico, especialmente de crítica de cinema, para compreender melhor o posicionamento dos produtores de conteúdo e para

elucidar como a mídia aborda e discute o espaço da mulher na cultura e o papel da mídia independente neste aspecto.

#### **4. RESULTADO E DISCUSSÃO**

##### **4.1 ADVANTAGEOUS**

O filme independente *Advantageous* é uma ficção científica estadunidense, dirigida por Jennifer Phang. Com uma narrativa intimista, Phang mostra um futuro alterado pela tecnologia, em que a falta de emprego e a vida de meninas e mulheres começa a ser definida. O foco é a relação entre Jules e sua mãe Gwen Koh, que ao ser demitida de seu emprego se submete a situações extremas para proteger o futuro de Jules.

##### **4.1.1 DESEMPREGO E IMPOSIÇÃO ESTÉTICA**

*Advantageous* trata de temas atuais e cotidianos. O desemprego, a dificuldade de mulheres se recolocarem no mercado de trabalho e a punição por maternidade é mostrado a partir da demissão da protagonista. De acordo com o relatório da Organização Internacional do Trabalho (OIT), as mulheres ocupam poucos cargos de liderança, e a remuneração é 20% mais baixa que a dos homens. O estudo ainda mostra que o baixo salário se deve a uma punição por maternidade.

Gwen Koh é mãe solteira e servia como voz e imagem do Centro de Saúde e Vida Avançada. A empresa decidiu investir em rostos mais jovens para representar o novo procedimento oferecido, que consiste na transferência de consciência de um corpo para outro mais jovem e saudável, fato que leva à demissão de Koh. É proposta uma crítica à imposição estética às mulheres, pois o envelhecimento é problemático estético e socialmente para as mulheres, principalmente no cinema feito em Hollywood, em que 20% das atrizes têm mais de 40 anos, de acordo com o *Center for the Study of Women in Television and Film*, e apenas 9% estão acima dos 50. Enquanto que para os homens a idade não é um fator restritivo, 30% dos atores têm mais de 40 anos e 17% passam dos 50.

O laboratório de biomedicina é uma representação do mercado de trabalho como um todo. Fisher, colega de trabalho de Gwen, comenta que a demissão de várias mulheres é uma estratégia das empresas para que as elas voltem ao lar e os homens não se frustrem com a crise econômica que assola o país.

A procura por empregos se torna difícil devido ao gênero e idade de Gwen. Drake, a inteligência artificial designada para ajudar na busca por recolocação no mercado de trabalho, sugere que Koh seja doadora de óvulos devido à baixa taxa de mulheres férteis por causa de uma alteração biológica. Há uma crítica à cultura patriarcal e as representações construídas

\*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

sobre as mulheres. A oferta de emprego serve como um castigo à mulher, reduzida à sua função biológica por não poder ser colocada como objeto de desejo para o outro.

A cultura não passa de um epifenômeno. Aos seus olhos, a maternidade e o amor que a acompanha estariam inscritos desde toda a eternidade na natureza feminina. Desse ponto de vista, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. (BADINTER, 1985)

#### **4.1.2 FACES DO FEMININO**

Diversas mulheres cruzam o caminho de Gwen para guiá-la em sua trajetória. Todas elas passam pela mente de Koh no momento de decidir pelo procedimento. Sarai, Olivia e Winnie são as três mães que Gwen mantém contato para conseguir uma vaga para Jules na escola privada Eastern. Elas estão desempregadas, e seus maridos trabalham para manter a casa e a família, com as instituições trabalhando em conjunto para que a crise não tenha um impacto grande na vida dos homens, direcionando os problemas para as mulheres lidarem.

O feminino e a maternidade são os laços que as unem. Olivia está doente e não se posiciona na roda. Sarai é mãe de uma amiga de Jules, e é a mulher mais centrada do círculo e representa a figura da mulher submissa, que cuida do lar e das questões relacionadas à filha, enquanto o marido trabalha e sustenta a casa. Winnie é a única mulher negra do círculo, ela tem poucos momentos de fala e os utiliza para enfatizar o que a Sarai diz. Elas são uma representação da sociedade retratada por *Advantageous*, servem como uma metáfora para a posição, papéis e obrigações das mulheres diante de um universo patriarcal que as exclui.

As mulheres e meninas em situação vulnerável fazem com que Gwen tema pelo futuro de Jules. Em uma das cenas, uma garota de no máximo 12 anos, para na floresta para tirar a máscara do rosto e trocar o salto por uma sapatilha. Os detalhes do salto, das unhas pintadas de vermelho e dos olhos da menina são objetos fetichistas, utilizados para enfatizar a posição fragilizada da criança obrigada a se prostituir.

Gwen se afastou de sua prima Lily, após ter uma relação extraconjugal com Han, marido de Lily. Ela envia mensagens à Koh constantemente e mesmo sentindo saudades, como é visto nos momentos em que ela escuta as mensagens e faz receitas que aprendeu com Lily, Gwen teme a reação da prima ao saber da existência de Jules. Lily é uma personagem empática e amorosa, mas disposta a defender a sua família a qualquer custo. Ela representa a dona de casa, que cuida dos filhos e do lar. Ela não possui muitas falas, mas têm uma participação importante para o desenvolvimento da narrativa.

Jules, filha de Gwen, é uma personagem complexa e bem desenvolvida. Ela apoia Gwen do início ao fim, quando percebe que sua mãe se foi. Jules é sonhadora, mas compreende as questões que norteiam o mundo em que está inserida. Para Jules é doloroso demais viver em um mundo com poucas perspectivas para as mulheres, questão abordada

na narrativa para apresentar o aumento de doenças psicológicas por causa das alterações tecnológicas e os demais fatores sociais e econômicos.

O antagonista da narrativa é uma mulher, fato que rompe com o paradigma dos filmes predominantes hollywoodianos, em que homens cientistas são 7,8% mais propensos a serem vilões em filmes do que mulheres cientistas, que representam apenas 2,1% de acordo com a pesquisa *Portray Her: Representations of Women STEM Characters in Media* (2018).

Isa Cryer é uma vilã fria e calculista, que utiliza sua influência e posição de poder para atingir seu objetivo: induzir Gwen a passar pelo novo procedimento. Cryer garante que caso Gwen recuse, não consiga nenhum emprego para pagar a escola de Jules, e utiliza o amor de Gwen pela filha para manipulá-la. Em nenhum momento a vilã é sexualizada, suas roupas não apelam ao corpo e muito menos os movimentos da câmera o fazem. Sua força é mostrada por meio do seu raciocínio e dos ângulos de câmera que sempre a colocam no alto, em posição de liderança. Entretanto, Cryer se posiciona como uma figura masculina, perdendo algumas características femininas – “não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou” (GUBERNIKOFF, 2016).

#### 4.1.3 RELAÇÃO PATERNA

A relação de Gwen com seus pais é complicada, principalmente com a figura paterna. A narrativa não especifica os acontecimentos que levaram ao afastamento de Koh de seu pai, mas fica claro uma relação conturbada que nem mesmo o diálogo é possível. O vínculo pai-filha não é retratado no filme de forma positiva, considerando a relação de Gwen com seu pai e a inserção do pai de Jules, Han, na vida dela apenas nos últimos minutos do filme. Han optou por manter-se afastado quando soube de Jules, com o pretexto de que precisava de tempo, ausentando-se do seu papel paternal e transferindo a responsabilidade de criação para Gwen. Neste contexto, Gwen não teve a opção de se afastar de sua função como mãe; e a ausência do pai influenciou a relação mãe-filha, principalmente no que diz respeito aos deveres maternos, como aponta Piccinini:

A presença do pai e o reconhecimento de que o bebê também é fruto do desejo deste, auxiliaria a mãe a compartilhar a responsabilidade da criação e dos êxitos ou fracassos em relação à criança, o que tenderia a minimizar seus sentimentos de ansiedade e incapacidade frente a esse novo papel. (PICCININI, apud Brazelton, 1988; Parke, 1996; Stern, 1997)

Quando Gwen encontra Han e Lily, Han desvaloriza a sexualidade de Gwen ao insinuar que a filha não seja dele, mais uma vez, se ausentando de seu dever paterno.

#### 4.1.4 MATERNIDADE: CULPA E SACRÍFICIO

\*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

A diretora traz diferentes olhares sobre a maternidade, mostrando que “o amor materno não é inerente às mulheres. É “adicional”. (BADINTER, 1985). O filme apresenta mulheres que dividem a atenção materna com a profissional, mulheres que optam por cuidar da família e do lar e as que foram obrigadas a escolher esta opção, mulheres inférteis que optam por adoção, como Jules, que sonha em ser mãe e construir uma família grande.

Os valores dominantes de uma sociedade determinam os papéis do pai, da mãe e do filho(a). O pai é responsável pelas atribuições de poder e a mãe aos cuidados do lar e bons costumes. Dessa forma, o papel social da mulher é ser mãe e uma mãe boa. A relação de mães solteiras com os filhos toma como referência os desejos da mãe, como ocorre no filme.

A criança já não pode mais posicionar a mãe como objeto da Lei Paterna, pois numa casa em que só há um dos pais (a mãe), o desejo desta é que põe as coisas em movimento. (KAPLAN, 1995)

O filme mostra, no primeiro ato, a proximidade entre Jules e Gwen. O silêncio é expressivo e retrata a conexão maternal que vai além das expressas em palavras, de um amor construído com os anos. Elas conversam pelo olhar e se entendem por meio da música e dos momentos cotidianos que compartilham. Elas se apoiam e são o ponto de confiança uma da outra, em um mundo hostil para as mulheres.

O fardo materno é extremamente presente na narrativa, destacando as responsabilidades duplicadas de uma mãe solteira, que cumpre o papel paterno e materno. Gwen carrega o peso da culpa pelo destino de Jules, além das obrigações diárias de uma mãe solteira. Para Badinter (1980), a psicanálise de Freud e Rousseau é responsável pelo sentimento de responsabilidade da mãe para com os filhos.

Enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não mais poderá evitá-lo sob pena de condenação moral. Da responsabilidade à culpa, foi apenas um passo. A pressão ideológica foi tal que elas se sentiram obrigadas a ser mães sem desejá-lo realmente. Assim, viveram sua maternidade sob o signo da culpa e da frustração. (BADINTER, 1980)

O segundo ato se inicia com a decisão de Gwen de ser cobaia do Centro. A decisão de Koh de se sacrificar por sua filha representa o peso da culpa e da maternidade, em que a mãe apenas se vê em função do filho. Ela abdica de sua existência para enfatizar o vínculo mãe-filho, retratando a visão idealizada da maternidade. Na ordem patriarcal a mãe apenas é vista em função de sua família, que reprime o aspecto materno “no que se refere ao vínculo mulher-mulher” (KAPLAN, 1995).

“Da responsabilidade à culpa havia apenas um passo, que levava diretamente à condenação” (BADINTER, 1980), logo a escolha de Koh é genuína. Entretanto aparece como uma punição por não se curvar a Lei Paterna, e retrata ainda o fardo do abandono paterno, já que o homem ao abandonar sua função como pai transfere toda a responsabilidade de cuidado para a mulher, intensificando os simbolismos inerentes à maternidade.

Mães solteiras são forçadas a fazerem-se de sujeito em relação a seus filhos: são forçadas a inventar novos papéis simbólicos, que conjugam posições previamente atribuídas aos pais com posições tradicionalmente femininas. (KAPLAN, 1995)

Com a transição de Gwen para a Gwen 2.0, o relacionamento maternal se torna complicado, enfrenta dificuldades e distanciamento. Os papéis se invertem, Jules cuida de sua mãe, que passa a ter tonturas, enjoos e sentimentos de dissociação e despersonalização – desconexão com a realidade, sentimentos e memórias. A música e o silêncio se tornam obstáculos para a aproximação das duas, diferente do primeiro ato, em que os dois reforçavam a intimidade. A falta de familiaridade as afasta, ao ponto de Gwen não querer mais focar em Jules, questão que lembra novamente que a maternidade não é natural e instintiva.

Jules esconde os remédios necessários para Gwen 2.0 sobreviver, situação que surtirá numa discussão e na confissão de que Gwen se esvaiu completamente. Gwen 2.0 admite que Jules é o único motivo para ela continuar viva, e o sentimento de responsabilidade e culpa retornam aos poucos, seja pelo dever ou afeição a Jules. Agora, elas se reaproximam, se reconectam e cuidam uma da outra da mesma forma que o faziam antes do procedimento.

## 4.2 INTERESTELAR

Interestelar é um filme de ficção científica anglo-americano dirigido por Christopher Nolan. Cooper (Matthew McConaughey), ex-piloto da NASA, vive em uma fazenda com seus dois filhos e o avô das crianças. Murphy (Mackenzie Foy/Jessica Chastain), sua filha mais nova, acredita receber mensagens de um fantasma em seu quarto. A aventura de pai e filha começa por desvendar o código binário, que os levará até a instalação secreta da NASA, comandada pelo professor John Brand (Michael Caine).

### 4.2.1 FACES DO FEMININO

A história conta com duas mulheres protagonistas: Amelia Brand (Anne Hathaway) é uma cientista bióloga, recrutada para a missão à Gargântua; e Murphy, filha de Cooper. Ambas representam *O Princípio de Smarfette*, termo cunhado por Katha Pollitt em 1991 em uma coluna no New York Times. O termo se refere à desigualdade de personagens centrais femininos e masculinos, principalmente quando de todo um grupo há apenas uma mulher. Murphy e Amelia representam esse princípio em lados distintos: Murphy é a única mulher a trabalhar na NASA, na Terra, e na resolução da equação, enquanto Amelia é a única mulher recrutada para a missão no espaço.

Há duas mulheres coadjuvantes em Interestelar: Lois (Leah Cairns) como esposa do Tom (Casey Affleck) e a Ms. Hanley (Collette Wolfe) como professora da Murphy. Ms. Hanley aparece no começo do primeiro ato e representa um possível par romântico para Cooper. Hanley está presente apenas em função do protagonista e do desenvolvimento da sua

\*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

história, seja amorosamente ou não. Lois é o arquétipo da mulher dos anos 50: mãe, dona de casa e submissa ao marido. Nos dois momentos em que surge na narrativa, ela está quieta e curvada, demonstrando inferioridade e medo do marido extremamente violento.

#### 4.2.2 RELAÇÃO PATERNA

Apesar do caráter apocalíptico de *Interestelar*, a questão principal da narrativa é a relação entre pai (Cooper) e filha (Murphy). O primeiro ato do filme foca no desenvolvimento desse laço afetivo, intensificado pela ciência, presente nos diálogos e ações de ambos.

A mãe de Murphy, apesar de não estar presente na narrativa, funciona como um fio condutor da relação entre Murphy e Cooper. A mãe é citada duas vezes sem ter o nome mencionado, ela morreu algum tempo antes do período em que a narrativa está inserida. Por não ter uma imagem materna, Murphy se conectou a imagem do pai e a manteve como ponto de referência. “Como no modelo freudiano, a mãe foi omitida, reprimida e esquecida” (KAPLAN, 1995) para que a história garantisse o desdobramento com a dramaticidade necessária para tornar consistente o elo inquebrável do relacionamento de pai e filha. “A menina só está ligada à mãe no período pré-ediapiano; depois disso, ela tem de renunciar à mãe e concentrar-se em sua relação com o pai” (KAPLAN, 1995).

A partida de Cooper se torna mais difícil e dramática porque, a partir daquele momento, Murphy estará sozinha, sem uma figura materna ou paterna na qual se apoiar. O romance entre Cooper e Amelia se torna possível. Dessa forma, retirar a mãe da história é uma estratégia narrativa para o desenvolvimento da trama e da vida do protagonista, algo que não é restrito à *Interestelar*, tão comum que foi denominado *Woman in Refrigerator*. O termo *Woman in Refrigerator* foi cunhado por Gail Simone em 1999 ao perceber que as mulheres sofriam agressões e muitas vezes eram mortas como forma de motivação e desenvolvimento do personagem masculino e da própria narrativa.

A partir disso, o diretor afasta-se da questão racional e científica para mostrar que o amor ultrapassa as barreiras do espaço e tempo com a criação um espaço pentadimensional, o Tesseract, onde Cooper consegue se comunicar com Murphy. Ambos se dão conta, ao mesmo tempo, que Cooper sempre fora o fantasma de Murphy, trazendo um tom emotivo e subjetivo em meio à racionalidade e objetividade dos dados científicos. Pelo Tesseract, Cooper envia os dados da singularidade e Murphy consegue solucionar a equação para retirar as pessoas da Terra, unicamente pela força do laço afetivo construído entre os dois. O Tesseract funciona como um simbolismo para a conexão inquebrável entre eles.

Nolan utiliza a relação paternal para dizer que a salvação da humanidade é o amor. Com a morte da mãe das crianças, Cooper assumiu o papel de pai e mãe, tendo uma conexão

quase maternal com Murphy, como pontua Badinter (1980) “qualquer pessoa que não a mãe (o pai, a ama, etc.) pode "maternar" uma criança”.

Murphy reaparece no final do segundo ato já adulta e trabalhando como cientista na NASA. A partir deste momento, o filme traça a trajetória de pai e filha tentando salvar a humanidade, um estando no espaço e outra na Terra.

#### **4.2.3 RAZÃO E EMOÇÃO: MASCULINO E FEMININO**

As emoções são construídas histórica e socialmente (REZENDE; COELHO, 2010 apud LEAL, 2007). Para Illouz (2011), a distinção entre homem e mulher se baseia nas culturas afetivas. Assim, espera-se que o homem detenha traços de coragem, racionalidade fria e agressividade disciplinada. A feminilidade requer bondade, compaixão e otimismo.

A narrativa de interestelar reproduz as características afetivas atribuídas culturalmente às mulheres e aos homens. Nas discussões sobre questões importantes para a missão, os posicionamentos de Amelia Brand são ignorados ou subestimados pelos tripulantes homens. Amelia propõe irem para o planeta Edmundus, que não emite sinal há dois anos, mas os dados são mais promissores do que os do planeta Mann. Cooper e Romilly são céticos em relação às intenções de Brand, já que ela está apaixonada pelo cientista designado para estudar o Edmundus.

Christopher Nolan ao colocar a única mulher *cientista* presente na nave para ignorar a base da sua profissão, o que a ciência e a lógica dizem, causa um sentimento de inferioridade para àquela mulher, ela é mostrada como irracional e emotiva, pondo os seus sentimentos acima da missão à qual foi designada. Considerando a hierarquia social e afetiva, a “racionalidade fria costuma ser considerada mais confiável, objetiva e profissional” (ILLOUZ, 2011) do que a sensibilidade feminina, designada para o lar e o doméstico. Essa cena em específico reforça a ideia de que as mulheres não são aptas a assumirem posições que exijam racionalidade porque são instáveis emocionalmente.

#### **4.2.4 HEROÍNAS: UMA FALSA REPRESENTATIVIDADE**

As profissões relacionadas à ciência foram construídas a partir da ideia de masculinidade, logo as mulheres acabam por não seguir a carreira como cientistas por causa do estereótipo do “cientista homem” (DAVIS, 2018). A pesquisa *Portray Her: Representations of Women STEM Characters* (2018) mostra que apenas 37.1% das mulheres são retratadas como cientistas em filmes em comparação a 62.9% dos homens. Interestelar inverte a situação do homem como detentor da resposta ao escolher duas mulheres para serem as cientistas que irão guiar e resolver as problemáticas por meio dos seus conhecimentos. Essa

\*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

inversão causa uma visão de representatividade, entretanto é importante entender que mostrar algo não é o mesmo que representar.

O primeiro encontro de Amelia Brand com Cooper se sucede de um comentário sobre a aparência de Brand. O comentário é um detalhe que passa despercebido ou até visto como inocente, por ser tão comum nas produções cinematográfica. Entretanto é uma forma de sexualização implícita como aponta a pesquisa *Gender Bias Without Borders* (2014), em que as personagens femininas são cinco vezes mais propensas a receberem comentários sobre a sua aparência do que personagens homens e três vezes mais propensas a serem assediadas (DAVIS, 2018).

Brand tem uma função secundária na narrativa. Ela está disponível para ajudar, guiar e garantir que o Cooper continue vivo para que ele realize sua missão. No terceiro ato, Cooper se desacopla da nave para que Amelia sobreviva, ato que o levará ao Tesseract. O ato de Cooper é visto como uma inversão de papéis, considerando que geralmente a mulher se sacrifica ou é sacrificada para a continuação da história do herói, mas a decisão de Cooper contribuiu para que ele finalizasse a sua missão. Dessa forma, diferente da mulher que é retirada da narrativa porque atrapalha o desenvolvimento do protagonista, este ato leva Cooper a realizar seu propósito, algo que não seria possível com Amelia. A inversão de papéis é ilusória, já que a Brand é retirada da história para que o herói realize seu destino.

Na perspectiva biológica do gênero, a relação entre o gênero é binária (feminino/masculino; mulher/homem) e os papéis sociais são determinados pelo sexo biológico em uma relação sustentada pela continuação da espécie humana, atribuindo à mulher a função de reproduzir e cuidar do lar. Desta forma, a mulher é vista como um ser com forças sobrenaturais devido à função reprodutora (DINNERSTEIN, apud KAPLAN, 1995). No filme, Amelia é uma personificação da Eva, primeira mulher e Mãe de todos os viventes pelo mito da criação. Ela é recrutada para a missão por ser mulher e a única capaz de executar o “Plano B”: popularizar a nova Terra. O papel narrativo de Brand é reduzido à função de seu útero, sendo “um dos efeitos mais profundamente arraigados da ideologia do gênero” (LAURENTIS, 1987), em que a relação entre mulheres e Mulher é reduzida a ser mãe.

Brand também é posicionada como par romântico de Cooper, que se torna a personificação de Adão. No final do longa, o astronauta parte para Edmundo para encontrar Brand e juntos continuarem a espécie humana. Para as antropólogas Marilyn Strathern e Carol MacCormack o discurso natureza/cultura normalmente idealiza que a natureza é feminina e subordinada pela cultura, que é concebida como masculina, ativa e abstrata.

Trata-se de mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com a masculinidade e a ação, ao passo que o corpo e natureza são considerados

como a facticidade muda do feminino, à espera de significação a partir de um sujeito masculino oposto. (BUTLER, 2018)

Agora, Murphy é uma personagem complexa, fascinada por ciência e se sobressai pela inteligência, mas falta espaço dentro da história para ela se posicionar. O tempo de tela de Murphy pode ser considerado baixo, em 170 minutos de filme, ela não aparece na história durante 40 minutos seguidos – mais da metade do segundo ato –, enquanto a trajetória do Cooper é traçada. Sua atuação na narrativa só se torna ativa no meio do terceiro ato.

Murphy resolve o conflito maior da narrativa, entretanto não é a heroína da história. A função narrativa de Murphy está condicionada ao Cooper, desde o momento em que ele partiu ao momento que ela soluciona a equação, somente por causa da ajuda do pai. Colocar o nome da Estação de Cooper, em homenagem a Murphy apenas reforça a falsa representatividade implícita no filme, Cooper é o protagonista e o longa traça a trajetória dele, com a Murphy estando em segundo plano até o final do terceiro ato.

A mulher nunca surge como protagonista, e sim como mais um dos acontecimentos dentre outros que cercam o personagem principal. Deste modo, faz parte do “cenário” do protagonista, e é assim que é percebida pelo público. (GUBERNIKOFF, 2016)

### 4.3 COMPARAÇÃO

O cinema feito em Hollywood foi estruturado a partir do cinema clássico, que propõe o entretenimento das massas com a criação do *blockbuster* e a produção em grandes estúdios. A narrativa é baseada na jornada do herói, e de fácil compreensão possibilitando que se atravessem limites culturais para atingir diversos públicos. O cinema moderno, por sua vez, é um estilo antagônico ao de Hollywood. Com filmes experimentais, narrativas complexas e muitas vezes confusas, o cinema moderno se afasta dos grandes estúdios e trata de temáticas do cotidiano de forma não linear.

Interestelar segue a narrativa clássica como uma produção para as massas, mas contém alguns aspectos da narrativa moderna. É um filme de indústria milionário, que uniu duas grandes produtoras – Warner Bros. e Paramount Pictures –, e importantes estúdios para a produção e distribuidoras para a divulgação do longa. Enquanto *Advantageous* é um filme independente, sem investimentos diretos ou ligações com grandes produtoras, que encontrou no streaming um meio de chegar ao público. Assim Jennifer Phang teve maior liberdade para executar o que propunha. *Advantageous* é feito para reflexão social sobre o cotidiano.

*Advantageous* e *Interestelar* abordam temas em comum, mas de perspectivas diferentes. A relação pai-filha e mãe-filha é o assunto que norteia as duas narrativas. *Advantageous* retrata as dificuldades das mulheres no cotidiano, entretanto foca na questão da maternidade solo, trazendo as dificuldades e obrigações de uma mãe solteira sem o apoio do pai da criança e da própria família. *Interestelar* também traz um pai solteiro na narrativa, \*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

mas as circunstâncias são diferentes. A esposa de Cooper faleceu antes do início da narrativa, mas tem o apoio do avô das crianças para criá-las.

A maternidade é mostrada em *Interestelar* em um primeiro momento como uma forma do pai se aproximar da filha para criar um laço afetivo consistente para o desenvolvimento da narrativa e em nenhum momento é questionado o impacto da morte da mãe na vida das crianças. Em um segundo momento, Nolan sustenta a narrativa na função biológica da mulher e visão mitológica sobre a mãe, como um ser divino personificado na personagem Amelia Brand, a Eva da nova era. *Advantageous* crítica essa visão, que reduz à mulher a sua função biológica e ignora a função social e o próprio vínculo mulher-mulher. Phang traz diversas perspectivas sobre a maternidade para mostrar que não é algo natural e destinado a todas as mulheres. A maternidade aqui é tratada como uma construção, a fim de apontar que o amor materno é algo adicional e não inerente às mulheres.

A relação paterna também é vista de formas distintas por *Advantageous* e *Interestelar*. O primeiro retrata a paternidade por um olhar de abandono, fuga da irresponsabilidade e complicado de lidar. Por outro lado, *Interestelar* retrata a paternidade por um olhar quase freudiano, com o pai sendo a figura que toma as decisões e põe as coisas em movimento. Além de um olhar amoroso, com o abandono das crianças sendo justificado por uma causa maior. O ato de deixar os filhos se torna uma forma de o público criar empatia com o protagonista, que abandona toda a sua vida e a filha que ama para salvar a humanidade.

Murphy e Jules são parecidas em certos aspectos. As duas são focadas nos estudos, retratadas como inteligentes e complexas em suas vivências e personalidade. Cada filme busca um modo de retratar o laço afetivo entre pai-filha e mãe-filha, *Interestelar* optou por uma narrativa mais racional com o amor entre pai e filha fortalecido pela ciência. Enquanto *Advantageous* traz um olhar mais subjetivo, com pequenos detalhes do dia a dia para mostrar a construção desse laço ao longo dos dias.

A quantidade de mulheres presentes na narrativa de *Interestelar* é desproporcional em comparação aos homens. Além da minoria serem mulheres, elas são retratadas de forma estereotipada a maior parte do tempo ou estão à disposição do herói para que ele complete sua trajetória, sendo assim, uma figura secundária. Em *Advantageous* há uma representatividade feminina maior, não apenas pela quantidade de mulheres na narrativa, mas pela importância delas para o andamento da história.

Em relação aos bastidores dos filmes, *Interestelar* se assemelha às telas. As mulheres representam uma porcentagem baixa em relação aos homens na produção. Apesar da importância de todos os envolvidos na produção cinematográfica, há uma hierarquização das funções com o diretor no topo da pirâmide. As posições ocupadas pelas mulheres refletem o

senso comum em relação às habilidades profissionais das mesmas, elas representam 31,2% do departamento de maquiagem, 50% do set de decoração, 21,7% no gerenciamento de produção, e apenas uma mulher cuida do Figurino. Apesar dos valores relativamente altos nestas categorias, as mulheres estão praticamente excluídas das principais funções da produção cinematográfica. No departamento de arte, as mulheres constituem 12,6%, 14% na direção de arte e no departamento de efeitos visuais o número abaixa, com as mulheres ocupando 1,6% dos cargos<sup>1</sup>. Os homens ocupam os principais cargos no set, entre eles a produção, roteiro, música, edição e direção de fotografia.

Diferentemente de Interestelar, as mulheres foram designadas para as principais funções em Advantageous, apesar de o número não ser equivalente para homens e mulheres. Com pouco orçamento e poucas pessoas envolvidas na produção, houve um revezamento de várias funções dentro do set e as mulheres inclusas participaram da maioria. A categoria com o valor mais baixo é a de efeitos visuais, em que as mulheres representam 24.2%, já na produção elas ocupam 30,7% dos cargos, na edição 50%, departamento de som e de arte 37,5%<sup>1</sup>. As demais funções, de design de produção, set de decoração, figurino, maquiagem, gerenciamento de produção e roteiro foram gerenciados por mulheres.

#### **4.4 ENTREVISTA COM ISABEL WITTMANN**

Isabel Wittmann é mestra em Antropologia Social pela UFAM, crítica de cinema e atualmente cursa doutorado com pesquisa em cinema, corpo e gênero. Escreve sobre cinema no Estante da Sala, idealizou o podcast Feito Por Elas em 2016 e hoje é membra da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, do Elviras- Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema e pesquisadora no Grupo de Estudos e Pesquisas em Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades e no Grupo de Antropologia Visual.

##### **1. As publicações midiáticas sobre filmes dirigidos e protagonizados por mulheres também seguem por uma linha independente fora da mídia tradicional?**

A forma como o público acessa a crítica é muito definidor de como isso é consumido, do que que vai ser pensando inclusive. Tem pesquisa nos EUA que indica que a maior parte dos críticos são homens e os críticos homens falam mais de filmes dirigidos por homens. As médias das notas conferidas para filmes dirigidos por mulheres são na média inferiores às notas conferidas aos filmes dirigidos por homens e para piorar a situação geralmente existe uma tendência maior desses homens críticos não mencionarem o nome da diretora quando

---

<sup>1</sup> Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB.

\*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

fazem a crítica do filme. Enquanto não houver igualdade na crítica, não vai ter uma avaliação igualitária dos filmes dirigidos por mulheres.

## **2. O que poderia ser feito para que os filmes dirigidos por mulheres tivessem mais divulgação e chegassem ao público em cinemas grandes?**

Tem duas questões. Primeiro é a verba de distribuição e publicidade, porque para esses filmes chegarem a um número grande de cinemas, eles precisam ter uma grande verba de publicidade para acharem que ele vai ter um retorno financeiro. Isso é orçamento e geralmente filmes dirigidos por mulheres têm um orçamento menor, isso já é um problema. Na questão da divulgação se a gente pensar nos meios de jornalismo entra uma questão identitária, ninguém vai abrir esse espaço a não ser às pessoas afetadas. Se a mídia tradicional não dá o mesmo espaço e a mesma dedicação para todos esses tipos de filmes é sinal de que a gente precisa ter os nossos próprios projetos e investir na divulgação desses filmes. Não necessariamente vai ter o mesmo impacto, mas que pelo menos traga isso para um lugar de discussão. Esses espaços vão começar a ser cedidos quando se começar a perceber que isso dá um retorno financeiro, porque tudo é uma questão de mercado.

## **3. Qual foi o papel e impacto da mídia nos movimentos #MeToo e #TimesUp?**

Se a gente for pensar porque teve um Me Too e um Times Up nos Estados Unidos e porque não teve no Brasil. Nos EUA os principais meios jornalísticos estavam lá para cobrir e dar espaço para essas reivindicações. Toda a cobertura que foi dada não foi um espaço pequeno, isso fortaleceu muito as causas. Enquanto que no Brasil tem grupos de mulheres no cinema, onde rotineiramente são relatados situações de assédio e de abuso em local de trabalho, às vezes com nomes de profissionais muito conhecidos e isso nunca ganha o mesmo peso, porque nunca é levado a um jornal de grande circulação que encare publicar uma reportagem que aborde esses temas, então nesse o impacto social foi realmente em virtude de divulgação que foi possível ter.

## **4. A mídia reflete o senso comum de que filmes dirigidos por mulheres são feitos apenas para mulheres, enquanto filmes dirigidos por homens são para todos os públicos?**

De certa forma é entendido como se filmes dirigidos por mulheres vão ser romances ou melodramas e que esses gêneros atraem mais as mulheres e homens, teoricamente, não assistem tanto romances e melodramas, o que também é um estereótipo de gênero. Ignora o fato de que mulheres estão trabalhando em todos os gêneros cinematográficos. No final das contas é uma questão de qual recorte midiático é escolhido para retratar tanto o conjunto de produções cinematográficas dirigidas por mulheres quanto do que ele é constituído, porque

vai ser recortada como sendo só daquele gênero sem representar o conjunto inteiro e ainda vai estereotipar que tipos de filmes as mulheres geralmente assistem e que filmes se dão preferência para produzir.

## **6. Como a mídia tradicional pode favorecer ou não os filmes feitos por mulheres? E como a mídia independente pode trazer esses filmes para o público?**

A mídia tradicional atende a uma série de interesses que muitas vezes é econômico. Se a gente pagar uma reportagem é claro que vai ser sobre aquele grande blockbuster estadunidense que vai ter dinheiro para pagar por aquele espaço. A questão financeira acaba tendo muito peso nesses espaços, na forma que eles são ocupados. Então teria que ser feito uma reação em cadeia. Enquanto os filmes dirigidos por mulheres não tiverem um orçamento condizente desde lá do início da produção, não vai haver uma mudança drástica na forma nem como eles são posicionados em relação as premiações e à mídia. simplesmente porque eles não vão ter o mesmo impacto social e a mesma visibilidade. Em caso das mídias independentes isso funciona de uma maneira diferente. A mídia independente acaba funcionando nesse sentido de atender aos próprios interesses das pessoas que trabalham com elas. A diferença é a motivação inicial, a gente vai trabalhar em cima desses filmes, não vai ser pautada por essas questões financeiras. Vai ser o nosso próprio interesse na existência desses filmes, na divulgação deles e que mais pessoas conheçam e debatam.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A princípio, o presente estudo propôs a análise do filmes *Advantageous* e *Interestelar* para compreender as características do olhar de um diretor e uma diretora sobre o feminino, e como isso influencia no olhar do público para a figura da mulher. Os dois filmes abordam temas em comum, como a maternidade e paternidade que se tornaram o foco deste artigo.

A maternidade é retratada em *Interestelar* de duas formas. A primeira a mãe serve como intermediadora para a relação pai-filha. A segunda, as mulheres são vistas apenas pela sua função reprodutora, não tendo escolha diante da situação. Isto implica na visão do senso comum de que as mulheres são mães instintivas. Esse olhar excluí os outros papéis da mulher, como o próprio vínculo mulher-mulher. *Advantageous* procura retratar a maternidade em suas mais diversas nuances, desde a mulher submissa a mãe solteira.

*Advantageous* destaca o abandono paterno e as relações complicadas entre pai-filha. O filme destaca a perspectiva do abandono pelo olhar da mãe, que precisa lidar com as responsabilidades duplas e se sacrificar de formas simbólicas e literais para garantir o futuro da filha. Em *Interestelar*, o abandono paterno é presente, mas não é algo criticado. Esse

\*Os dados foram calculados por mim com base nas informações fornecidas pelo site IMDB, podendo conter margem de erro de X para mais ou para menos

abandono é justificado pelo bem maior, e a relação pai-filha se fortalecem pela distância. As mulheres em *Advantageous* possuem uma representatividade e uma função narrativa primária. Elas são as pessoas que fazem com que a narrativa siga e complete seu ciclo. Em *Interestelar*, por outro lado, as mulheres são secundárias e estão dispostas para completar o ciclo do protagonista homem. Quando as mulheres não se veem em papéis principais, tendem a internalizar um papel secundário social e culturalmente construído.

Em relação aos bastidores, foi constatado que as mulheres ainda são minorias em Hollywood e quando presentes efetuam tarefas que condizem com as características atribuídas culturalmente aos gêneros. Esse fator é uma indicação do ambiente fechado que é Hollywood para as mulheres. Diretoras encontram oportunidades em outros meios como o cinema independente e a produção de séries por não terem a oportunidade de dirigirem um filme de grande porte, como apontou Isabel Wittmann.

Foi constatado também que a crítica cinematográfica é predominante masculina. Esses críticos tendem a falar e destacar produções realizadas por homens, quesito que exclui as mulheres desse meio. Dessa forma, as mulheres críticas encontram espaço em meios independentes, que nem sempre terão a visibilidade de meios tradicionais, mas mudam aos poucos esse cenário. Além disso, filmes dirigidos por mulheres possuem um menor orçamento, fato que influencia na divulgação e no modo como o produto chegará ao público. Enquanto filmes dirigidos por homens possuem uma estrutura de produção, orçamento e divulgação para chegar a diferentes públicos. Isto diminui significativamente o reconhecimento dos filmes feitos por mulheres.

## 6. REFERÊNCIAS

ADVANTAGEOUS. Direção de Jennifer Phang. Estados Unidos da América: 2015.

BARBOSA, Andréa. Imagem, pesquisa e antropologia. v. 3. Cadernos de Arte e Antropologia. Salvador: Núcleo de Antropologia Visual da Bahia, 2014.

BADINTER, Elisabeth. Um amor conquistado: O mito do amor materno. Disponível em: <[http://www.redeblh.fiocruz.br/media/livrodigital%20\(pdf\)%20\(rev\).pdf](http://www.redeblh.fiocruz.br/media/livrodigital%20(pdf)%20(rev).pdf)> Acesso: 03 de agosto de 2019.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 16 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DAVIS, Geena. Portray Her: Representations of Women STEM Characters in Media. Disponível em: <<https://seejane.org/wp-content/uploads/portray-her-full-report.pdf>> Acesso: 03 de agosto de 2019.

DAVIS, Geena. The Reel Truth: Women Aren't Seen or Heard. Disponível em: <<https://seejane.org/wp-content/uploads/gdiq-reel-truth-women-arent-seen-or-heard-automated-analysis.pdf>> Acesso: 14 de julho de 2019.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Ismail Xavier. A experiência do cinema – A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1983.

GUBERNIKOFF, Gisele. Cinema, identidade e feminismo. São Paulo: Pontocom, 2016.

ILLOUZ, Eva. O amor nos tempos do capitalismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

INTERESTELAR. Direção de Christopher Nolan. EUA, Reino Unido da Grã-Bretanha, Irlanda do Norte: *Paramount Pictures, Warner Bros., Legendary Pictures, 2014.*

KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. São Paulo: Rocco, 1995.

LAURENTIS. Teresa de. A tecnologia do gênero. Indiana University Press, 1987.

LAUZEN, Martha M. The Celluloid Ceiling: Behind-the-scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2018. Disponível em: <[https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018_Celluloid_Ceiling_Report.pdf)> Acesso: 14 de julho de 2019.

LAUZEN, Martha M. Thumbs Down 2016: Top Film Critics and Gender. Disponível em: <[https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2016\\_Thumbs\\_Down\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2016_Thumbs_Down_Report.pdf)> Acesso: 14 de julho de 2019.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOSCOVICI. Representações sociais: investigação em psicologia social. 11 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Ismail Xavier. A experiência do cinema – Prazer visual e cinema narrativo. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1983.

PICCININI, Cesar Augusto. Responsividade materna em famílias de mães solteiras e famílias nucleares no terceiro mês de vida da criança. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v12n2/a02v12n2.pdf>> Acesso: 03 de agosto de 2019.

POLLIT, Katha. Hers; The Smurfette Principle. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>> Acesso: 03 de agosto de 2019.

REZENDE, C. B.; COELHO, M. C. Antropologia das emoções. Tatiane Leal. A mulher emocional: potências e riscos da feminilidade no discurso jornalístico. Rumores, v. 11, n. 21, p. 191-208, 13 jul. 2017.

SAFATLE, Vladimir. Folha Explica Lacan. São Paulo: Publifolha, 2007.

SMITH, Stacey L. et al. Inclusion in the director's chair. Disponível em: <<http://assets.uscannenberg.org/docs/inclusion-in-the-directors-chair-2007-2017.pdf>> Acesso: 14 de Julho de 2019.

SMITH, Dr. Stacy L. et al. Gender Bias Without Borders. Disponível em: <<https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>> Acesso: 03 de agosto de 2019.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a experiência. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YOUNG, Skip Dine. A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e na sociedade moderna. São Paulo: Cultrix, 2014.

**Contatos:** [vivialvesfranca@gmail.com](mailto:vivialvesfranca@gmail.com) e [mirtes@mackenzie.br](mailto:mirtes@mackenzie.br)