

ENTRE O CÉU E O SERTÃO: SUELY, UMA MULHER NO CINEMA BRASILEIRO.

Fabiana Rodrigues (Brasil).¹

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir, em um dado momento, a condição feminina no contexto da representação cinematográfica brasileira. Primeiramente, pretendeu-se tecer considerações gerais sobre a atuação da mulher em uma sociedade altamente patriarcal e, posteriormente, a inversão de valores que o sexo feminino sofre a partir da revolução feminista e que continuam se desenvolvendo em nossos dias. Também há breves considerações sobre a estética da fome – ou a Estétyka da Fome (termo cunhado por Glauber Rocha em 1965) para ilustrar a história de Hermila, em O Céu de Suely, uma produção de 2006, de Karim Aïnouz.

Palavras-chave: representação cinematográfica, mulher; sociedade; cinema brasileiro.

Resumen

El propósito de este artículo es discutir, en un momento dado, la condición de la mujer en el contexto de la representación cinematográfica brasileña. En primer lugar, hemos tratado de tejer consideraciones generales sobre el papel de la mujer en una sociedad altamente patriarcal y, posteriormente, la inversión de los valores que las mujeres sufren de la revolución feminista y siguen evolucionando hoy. Hay también algunas breves observaciones sobre la estética del hambre - o Estétyka Hambre (término acuñado por Glauber Rocha en 1965) para ilustrar la historia de Hermila en Suely in the Sky, una producción de 2006, Karim Aïnouz.

Palabras clave

La representación cinematográfica, mujer; la sociedad; cine brasileño.

A MULHER, A SOCIEDADE, O CINEMA.

A imagem da mulher construída e representada por diversos meios de produção de imagem tem se destacado mais especificamente, como destacam alguns autores, pelo desequilíbrio entre a sua imagem mais comumente divulgada como frágil e dependente do apoio masculino, e outra, que consideram mais atual, real, mais condizente com sua importância.

A mulher, figura caracterizada como frágil e sensível, construída no contexto de uma sociedade dominada pelos homens, teve por muito tempo um papel muito claro a desempenhar na sociedade até o século XIX – o de dona do lar, mãe e esposa devota somente à família. Pensando nas representações da mulher na atualidade (principalmente a partir dos anos 1980), considera-se que a sua imagem continua, na grande maioria das representações, construída sobre as bases e reflexos desses estigmas.

Os estudos de Ann Kaplan (1995), Cristina Costa (2002) e Marta Robles (2006) discutem a construção de estereótipos do feminino e o papel social da mulher no mundo contemporâneo, levando em consideração sua posição numa sociedade entendida como patriarcal e machista. Essa visão é de certa maneira compactuada por John Berger (1977). Para ele,

“Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem... Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias” (Berger, 1977, p.50 e 57).

Na década de 1960 foi deflagrado o movimento feminista que já questionava a função da mulher na sociedade e, principalmente, as visões difundidas a respeito dessa função. Procurando equiparar os direitos e deveres das mulheres aos dos homens nos âmbitos sociais, econômicos e políticos, o movimento feminista lutou para fazer com

que as mulheres tivessem vez e voz, passando, portanto, a fazer parte de forma própria e legítima da sociedade.

A luta por direitos contribuiu de maneira significativa para algumas mudanças essenciais na história dos meios de representação e suas construções da imagem da mulher. Mesmo tradicionalmente construída no contexto de discursos estereotipados, a mulher vem sendo representada na contemporaneidade de forma a proclamar e enaltecer a sua luta contras as forças patriarcais e machistas, na tentativa de modificar os resquícios de pensamentos coloniais e romanescos. Em certo sentido, essa mudança é o resultado de muitas elaborações críticas e teóricas por parte da comunidade acadêmica que, interessada nos estudos culturais, começou a pensar criticamente sobre as questões de gênero, e mais especificamente sobre a posição e representação da mulher no contexto sociocultural.

Heartney (2002) chama a atenção para o fato de que estudiosos como Rozsika Parker e Griselda Pollock consideram a mulher como um conjunto internalizado de representações (p.52). Heartney argumenta:

“Isso se conformava, de maneira geral, à visão pós-moderna da realidade. Como formulou a teórica Kate Linker, “na medida em que a realidade só pode ser conhecida através das formas que o articulam, não existe nenhuma realidade fora da representação””(Heartney, 2002, p.52).

Para compreender como são internalizadas essas representações, podemos citar algumas teóricas feministas, influenciadas pelo pós-estruturalismo, como Laura Mulvey e Ann Kaplan.

Em seu artigo Prazer Visual e Cinema Narrativo (1973), Laura Mulvey entendia a mulher como inserida em uma ordem falocêntrica. Em consequência, o inconsciente da sociedade patriarcal teria estruturado formalmente e substancialmente as representações da mulher, mais especificamente as fílmicas do cinema clássico hollywoodiano, baseado em uma premissa importante: a sua capacidade em manipular e articular de maneira satisfatória o prazer visual.

Sem precedentes, os filmes de Hollywood (principalmente os produzidos em 1930 e 1950) uniram e codificaram o prazer visual e o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. Mulvey ressalta que o cinema, satisfazendo o prazer primordial que é o de olhar, desenvolve eficazmente o prazer da escopofilia em seu aspecto narcisista. Ela explica que as convenções fílmicas, o enfoque nos dramas humanos, no corpo humano e sua forma, incitam a curiosidade e o desejo de olhar com fascínio para a imagem na tela e reconhecê-la como uma representação formal da realidade.

É aqui onde o fascínio pelo ato de olhar colide com as primeiras manifestações de reconhecimento. Aqui começa a ser construída a forte relação entre a imagem real e o seu reflexo que termina por encontrar uma forma de expressão e representação intensamente realista através (e do processo de identificação da audiência com as personagens fílmicas).

Tomando a imagem da mulher como um objeto (passivo) para o olhar (ativo) do homem, Mulvey direciona o seu argumento para uma estrutura de representação da realidade – a narrativa fílmica – que, segundo ela, está nitidamente inserida na ideologia de uma ordem patriarcal. Mulvey ressalta que o olhar, intrinsecamente prazeroso em seu formato, pode se tornar ameaçador em conteúdo, e é a mulher, dentro do contexto da representação e imagem fílmica, que cristaliza esse paradoxo. É o lugar do olhar, e a possibilidade de variar e expor esse olhar, que define o cinema; e esse olhar tem se dividido nos filmes entre o polo ativo (masculino) e o passivo (feminino). O determinado olhar masculino projeta sua fantasia na figura que por sua vez é construída com bases nesse olhar.

A mulher é, portanto, tradicionalmente codificada cinematicamente dentro do sistema visual e erótico como a imagem que significa o objeto a ser admirado. Disposta como objeto sexual, ela é a chave para o espetáculo erótico, já que representa o objeto de desejo masculino. Indo além de apenas ressaltar a essencial qualidade feminina que é a

de ser admirada, o cinema vai além construindo a maneira pela qual a mulher deve ser olhada dentro do espetáculo.

Resumindo, a imagem da mulher constitui tradicionalmente um elemento indispensável para a narrativa fílmica clássica, apesar de sua presença tende a paralisar o desenvolvimento narrativo à medida que dá lugar a momentos de contemplação erótica. De qualquer forma, a mulher no cinema tem funcionado basicamente de duas formas: (1) como objeto erótico no filme e (2) como objeto de contemplação fora dele (para o espectador). Na prática, o que acontece é, por exemplo, como a primeira aparição de Marilyn Monroe em *The River of no Return*. A imagem erótica de Monroe funciona como elemento de conexão entre o olhar da personagem masculina (que olha de dentro do filme para Monroe) e do espectador colocando-os dentro do mesmo sistema de espetáculo erótico.

Dessa maneira, Mulvey argumenta que a imagem da mulher nos filmes, principalmente naqueles do cinema clássico hollywoodiano, é o objeto indutor do voyeurismo e também um fetiche. Mulvey procura desmembrar a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal. Assim, ela diz:

“A mulher é inserida na cultura patriarcal como o “outro” e é posicionada numa ordem simbólica na qual o homem pode viver suas fantasias e obsessões através do comando linguístico impondo-o à imagem silenciosa da mulher que permanece fixa em seu lugar de sustentáculo, mas não de produtor de significado”. (Mulvey, 1973, p. 449).

De acordo com os princípios da ideologia dominante, o homem não consegue se ver ou se colocar na posição de objeto sexual. Consequentemente, nos filmes, a personagem masculina reluta em olhar o seu semelhante como objeto sexual. Ele controla a fantasia fílmica e também se coloca como representante do poder, portanto, posicionando-se no lugar da imagem com a qual o espectador se identifica. Identificando-se com o protagonista masculino, o espectador projeta o seu olhar sobre o seu semelhante (seu ego ideal na tela) de maneira que o poder do protagonista masculino exercido dentro

da narrativa fílmica passa a coincidir com o poder ativo do olhar erótico de ambos produzindo um senso de onipotência satisfatória a ambos.

John Berger (1972) postula que a presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, inclusive, ser fabricado. O importante é que ele possa aparentar um poder que exerce sobre outros.

As grandes estrelas masculinas do cinema – James Dean, Marlon Brando, Humphrey Bogard, e tantos outros – não são as que se tornam objetos do olhar (ao contrário das femininas), mas as que representam o mais perfeito ego ideal concebido no momento original da identificação com a imagem na tela aos moldes do reconhecimento em frente ao espelho (a personagem masculina no filme age e faz com que as coisas aconteçam, por isso, ela controla os eventos de maneira mais direta do que o espectador).

A mulher, por outro lado, funciona como regulador das tensões entre os olhares masculinos dentro e fora da tela. Em regra, a maioria das vezes os filmes iniciam com a imagem feminina sendo apresentada a serviço do olhar tanto dos protagonistas masculinos quanto do espectador. A imagem exibida é destacada e isolada, glamorosa e sensual/sexual. Contudo, à medida que a narrativa se desenrola, a personagem feminina se apaixona pelo protagonista, torna-se propriedade sua, e conseqüentemente perde suas principais qualidades: a elegância e o glamour. Sua sexualidade e o seu erotismo, presentes inicialmente, são posteriormente subjulgados ou até suprimidos ao seu companheiro. De certa maneira, na sua identificação com o protagonista masculino (aquele que detém o controle), o espectador acaba compartilhando com este o seu poder e, de certa forma, possuindo também o seu objeto de desejo.

Ann Kaplan (1995), por sua vez e mais especificamente em relação aos estudos de representação feminina no cinema hollywoodiano contemporâneo (a exemplo de

Mulvey), destaca algumas mudanças nos padrões comportamentais que acabam por afetar também o próprio formato da representação, e nos lembra como a imagem da mulher hoje se apresenta de maneira bem diversificada. Se, tínhamos anteriormente uma sociedade patriarcal e industrial (podemos) relacionar o pensamento tradicional e pré-modernista a que se refere Stuart Hall, 2001) e agora vivemos numa sociedade consumista e ambígua (Hall, 2001), Kaplan se pergunta até que ponto isso passou a contribuir para os estudos sobre a mulher e assim estabelecer significativas contribuições no cenário mediático e contemporâneo de nossa sociedade.

Kaplan (1995), pensando na representação da mulher no cinema, a exemplo de Mulvey, também discute dois conceitos freudianos básicos: o voyeurismo e o fetichismo. Esses conceitos são usados para explicar o que a mulher representa no contexto da sua imagem fílmica e quais os mecanismos que entram em funcionamento em relação ao posicionamento do espectador enquanto observador da imagem feminina na tela. O mecanismo de representação fílmica atua percebendo o espectador como *voyeur* – levado pelo prazer de ver e observar sem ser visto ou observado, e sua satisfação através do olhar como propulsor para a construção da beleza física feminina enquanto fetiche ligado o desejo sexual. Nesse sentido, Kaplan caracteriza três tipos de mulher construídos pelo parâmetro hollywoodiano desde os anos 1930 até a atualidade: (1) a mulher cúmplice, que renuncia aos seus sentimentos pessoais e à sua realização individual assumindo uma postura frágil; (2) a mulher resistente, que surge no século XX, com sua integração ao mercado de trabalho, sua emancipação financeira, graças ao movimento feminista, e que luta por sua realização pessoal até mesmo, se necessário, em detrimento da família; (3) e a mulher pós-moderna que, tendo encontrado seu espaço nas esferas social, econômica e política, conquista a liberdade desejada e está preparada para enfrentar as questões que por ventura se originem a partir de sua nova situação.

O CINEMA BRASILEIRO E A MULHER.

Cada vez mais ocupando espaço, as mulheres conseguiram se fazer presentes na vida profissional do Brasil, assumindo as mais diversas funções numa sociedade jovem, caótica e sem organização. Esta espécie de caos foi bastante aproveitada pelas mulheres, que souberam perceber as lacunas e necessidades. Assim, começam a preencher lugares vagos pouco pertencentes ao universo feminino, e um desses espaços foi o da produção cinematográfica.

A ausência da mulher na direção de longas-metragens nas primeiras décadas e o pequeno número nas seguintes constituiu-se motivo de discussões. Somente em 1930, o cinema brasileiro teve uma diretora brasileira, a cineasta Cléo de Verberena, com o filme “O Mistério do Dominó Preto”. Na década de 1940, foi a vez de Gilda de Abreu, com “O Ébrio”(1946) -, “O Pinguinho de Gente” (1947) e “Coração Materno” (1949); e Carmen Santos com “Inconfidência Mineira”, em 1948, cujas filmagens foram iniciadas na década anterior.

Nos anos 1950, foram duas italianas as mulheres cineastas no Brasil: Maria Basaglia com o “Pão que o Diabo Amassou” (1957), e “Macumba na Alta” (1958); e Carla Civelli com “Um Caso de Polícia”(1959). Na década de 1960, apenas uma: Zélia Costa com “As Testemunhas não condenam”(1962). Assim, percebe-se que, de 1930 até a década de 1960, apenas seis mulheres dirigiram longas no Brasil.

A mudança começa a tecer-se a partir dos anos 1970 – provavelmente em consequência direta das conquistas sociais das minorias na década anterior, como o feminismo e a revolução sexual – quando despontam nomes como Tereza Trautman, Vanja Orico, Rose Lacrete, Lenita Perroy, Ana Carolina e Maria do Rosário Nascimento e Silva.

E a renovação continua nos anos de 1970 em diante. Entram nos bastidores Tizuka Yamasaki, Suzana Amaral. Adélia Sampaio, Lúcia Murat, Maria Letícia, Norma

Bengell, entre outras mulheres expressivas. Contudo, é nos anos 1990, com o Cinema da Retomada, que se dá o ápice de mulheres na direção de longas – Carla Camurati, com “Carlota Joaquina – Princesa do Brasil”, é o símbolo do período.

O Cinema da Retomada aos poucos vai revelando diretoras de longas-metragens que vão lapidando seus nomes na história do cinema brasileiro, tais como Sandra Wernek, Helena Solberg, Tata Amaral, Sandra Kogut, Maria Augusta Ramos, entre outras.

Estereótipos do imaginário da representação da mulher socialmente estigmatizada são constantemente apresentados (e contrastados) em sua representação fílmica. Os filmes brasileiros, de uma maneira geral, tendem a representar as classes sociais e a retratar os conflitos entre as mesmas sem problematizar tais conflitos no contexto do gênero.

A tendência do cinema brasileiro é a de reproduzir situações que se apresentam no cotidiano, tais como sexo, violência e as mazelas sociais. Situações que poderiam ser traduzidas pela fala contundente de Glauber Rocha, em seu texto visceral A Estética da Fome, quando ele caracteriza o cinema novo, como um apresentador de tudo o que marginaliza o humano, escandaliza a “fina flor” da sociedade:

“De Aruanda a Vidas Secas, o cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo (...)” (Rocha, 1965: 126 e 127)

Neste contexto de miserabilidade, encontra-se Hermila, ou codinome Suely, em O Céu de Suely. Diferentes visões são abordadas sobre a condição feminina neste filme. A mulher abandonada com um filho nos braços, a mulher que volta à sua terra natal no sertão cearense, a mulher sem perspectiva de uma vida melhor, a mulher marginalizada, estereotipada pela estética da fome. De Hermila é uma jovem de 21

anos que está de volta à sua cidade-natal, a pequena Iguatu, localizada no interior do Ceará. Em sua chegada à cidade, a atenção do espectador é voltada ao rosto, primeiro plano, de Hermila (fig.1). Cria-se um efeito de proximidade com Hermila ao mesmo tempo em que há distancia em seus pensamentos. Está reflexiva. Há um *flashback* às cenas que remetem a Mateus, seu homem, que ficou em algum lugar do seu passado ou do seu presente. Há um corte e passa-se ao plano do ônibus chegando à Iguatu (fig.2). O plano panorâmico metaforiza o que está à espera de Hermila.

Figura 1



Figura 2



O filme tem início com Hermila, ou Suely, desembarcando em Iguatu. Chega juntamente com seu filho, Mateuzinho, e aguarda para daqui a algumas semanas a chegada de Mateus, pai da criança, que ficou em São Paulo para acertar assuntos pendentes. Traz em seus cabelos as mechas loiras, resquício de uma vida em outro lugar, em uma metrópole. Na ambiência complexa que se cria, o filme busca um conjunto de experiências que devem ser a porta de entrada para a compreensão da personagem e, mais amplamente, do que é ser jovem numa cidade como aquela – um espaço ora inflacionado de signos, ora totalmente ausente deles, com promessas que podem ou não se cumprirem.

O tempo passa e Mateus simplesmente desaparece. Sozinha, Hermila tenta reinventar a sua vida, contudo, continua com o sonho de ir embora para o lugar mais longe possível. Iguatu não a agrada. O filme vai mostrando uma mulher que tenta ganhar a

vida trabalhando em lugares convencionais e que se mantém submissa à imagem de um homem que está longe, e no qual ela deposita suas esperanças. Mas, as coisas não acontecem como ela espera. Assim, a narrativa fílmica vai se construindo, com planos curtos mostrando a fase transitória, em cada momento há uma situação diferente na vida da protagonista.

Hermila experiência, segundo ela mesma, a perda do sentido de si. Uma experiência que a coloca em estado de deslocamento ou descentramento (do sujeito/indivíduo) tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesma provocando a crise de identidade.

O Céu de Suely ao abordar o papel da mulher que se encontra sozinha em uma cidadezinha com construções rústicas, posição geográfica isolada, pobre e sem sinais que mostrem a possibilidade de ascensão na vida, coloca em prova se a uma mulher compete lutar por uma possível mudança, uma realização de seus desejos. Com a perda consciente da perda de identidade e da satisfação feminina, a personagem Hermila é colocada em posição de questionamento e controle (mesmo que ilusório) da própria vida, demonstrando uma mudança de atitude temática e narrativa da representação. Fica em evidência, o tratamento das questões contemporâneas em relação à representação da mulher.

A situação desoladora, de miséria a qual Hermila é exposta – solitária com um filho e vivendo de favor na casa de sua vó a faz pensar em algo extremamente incomum: rifar seu próprio corpo para que com o dinheiro arrecadado possa ir embora. Hermila é a personificação da estética da miséria, “digerível” à maioria do público que consome cinema, e que são “cúmplices” de sua situação degradante. E que para Rocha, poderia ser descrito como: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (Rocha, 1965, p. 128). Violentar o próprio corpo para transformar a vida. O ganhador de tal rifa, ganhará “uma noite no paraíso”.

O imaginário feminino nesse caso é representado de forma a questionar a escolha como dicotômica e excludente na medida em que Hermila se vê entre criar um filho sozinha e sem dinheiro ou tentar mudar de vida e de endereço deixando seu passado para trás. A ideia de mudança para uma vida melhor passa a ser o pivô da narrativa fílmica.

A crise identitária e de miséria de Hermila faz com que ela adote um novo nome Suely. Suely é a mulher que está sendo rifada, não Hermila. Duas mulheres, talvez? Há um conflito entre o bem e o mal. Entre a doce Hermila, apaixonada e abandonada e Suely, a mulher que ao mesmo tempo que será um objeto sexual, também colocará o homem na mesma condição – deverá servir ao propósito dela.

No momento que Hermila opta pela rifa como a esperança de uma vida melhor é que a narrativa fílmica coloca o personagem em posição de dona da sua própria história permitindo à personagem construir e adentrar a passagem ilusória entre o espaço-tempo, presente e quem sabe construir o esperado céu, O Céu de Suely. Do Sertão para o Céu.

HERMILA E SEUS HOMENS.

Mateus não vem ao seu encontro. Agora Hermila sabe que está sozinha. O tal Céu prometido por ele, não existe mais cedo. João, namorado antigo do tempo em que ela morava em Iguatu, demonstra-se apaixonado o tempo todo. Mas, ela definitivamente não o quer. E até mesmo todos os homens que compraram a rifa de Suely/Hermila, mostram a presença e a ausência masculina, pois ao mesmo tempo em que Hermila necessita desses homens para que haja uma transformação em sua vida, eles não são capazes de mudar e nem de interferirem no destino da personagem. São apenas coadjuvantes na narrativa. Nem a eles é dada a devida importância. A câmera passa

rapidamente por seus rostos, que não permite identificações, são homens anônimos e continuaram sendo, servem somente a um único propósito: O Céu de Suely.

A cena no quarto de motel em que Suely vai com o vencedor da rifa, mostra uma mulher que conduz a situação. De início, quem “dá as cartas é o homem”, pois ele pede à Suely: “calma, não tenha pressa, quero que você dance para mim”. Suely, usada? A câmera se foca em Suely. Esta pede para que se apague a luz. Não quer ser vista, não quer ser sentida.

Com a luz apagada, em um plano sequência, Suely dança, exhibe-se para o ganhador da rifa, que se inscreve como um ser objeto. Ela se despe para um personagem cujo rosto demora a aparecer, certamente, demonstrando quão secundária é a presença masculina na cena. A dança tímida de Suely é desconfortável, é paradoxal diante da promessa do ganhador em ter uma noite no paraíso. Hermila fica incomodada logo sua tarefa sexual e partir para seu objetivo: conquistar seu Céu.

Suely/ Hermila cumpre com a promessa feita a si mesma: vai embora de Iguatu. Deixa para trás o amor de sua vida Mateus, e seu filho Mateuzinho. Uma nova vida se inicia. Hermila parte sozinha com um singelo sorriso no rosto. João, o eterno namorado apaixonado, vai de moto atrás do ônibus que carrega a protagonista. Essa imagem apaga a ideia de um corpo se trocando por dinheiro, e revela uma mulher que se torna senhora do seu destino, querendo ganhar o mundo, o céu, dias melhores,,

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

De um modo geral, o perfil traçado pelo autor para a personagem reflete mudanças na postura adotada pelas mulheres brasileiras a partir da segunda metade do século XX, que parecem ter se tornado mais visíveis e consistentes na última década. Hermila é o estigma da mulher pobre, enganada, usada e desamparada. Largada em um sertão, a

uma miséria contundente, recorre a si mesma para mudar o rumo de sua vida. De coisa objetificada, torna-se a mulher que objetifica. Objetifica os homens de Iguatu para que cumpram o propósito dela: sair daquele lugar inóspito. E consegue.

Se antes o ideal no contexto cinematográfico brasileiro era colocar a mulher no papel de frágil e submissa, pode-se perceber atualmente, pelo menos, uma tentativa de posicionar a mulher contemporânea, ainda que em condições ultrajantes como neste caso, representando-a também com uma liberdade de expressão e, principalmente, de sentimentos de honra e amor próprio.

BIBLIOGRAFIA.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru/ São Paulo: EDUSC, 2001.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 437 – 453.

PEDROSO, Maria Goretti. **A mulher virtual: a virtualização da mulher nos meios de comunicação**. Santo André: Esetec, 2005.

RIBEIRO, Maristela. **Frendas e Frestas: a mulher, da contemplação à interlocução**. Salvador: EDUFBA, 2006.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. São Paulo: Aleph, 2006.

ROCHA, Glauber. **A estética da fome, e A estética do sonho**, in PIERRE, S., Glauber Rocha, Campinas: Papyrus, 1996, pp 123-137.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

¹ Doutoranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná – Brasil. E-mail: farodri@gmail.com . 25/08/2014