



Female Gaze e a narrativa cinematográfica:¹

Joanise Levy²

Resumo

O título deste artigo faz uma alusão inversa ao termo *male gaze*, olhar masculino, consagrado no texto de Laura Mulvey, o *Prazer do olhar e o cinema narrativo*. A proposta do presente artigo é reposicionar o olhar feminino (*female gaze*) diante das representações do “feminino” construídas pelo cinema. Para tanto, conto com a abordagem multiculturalista, que utiliza o conceito de gênero como um parâmetro analítico para questões no âmbito da cultura midiática, das quais destaco as narrativas cinematográficas.

Palavras-chave: Gênero, Cinema, Multiculturalismo

O espaço discursivo da crítica cinematográfica tem sido ocupado historicamente pelo olhar masculino, o que não significa, vale destacar logo de início, que seja marcadamente advindo dos homens. Destaco os gêneros masculino e feminino como balizas da análise que pretendo empreender neste breve artigo, de modo que justifico a inferência contida na frase anterior, esclarecendo que o “olhar masculino”, por ser hegemônico, também se faz notar no espectro da visão das mulheres.

Tanto no âmbito da produção quanto do discurso sobre si mesmo, o cinema constituiu-se masculino. No primeiro caso por ser uma indústria, surgida no começo do século XX, momento histórico em que as cidades cresciam em tamanho, fazendo surgir novas dinâmicas urbanas e novas relações sociais. Na divisão social do trabalho, à mulher cabia o papel de mão-de-obra barata ou responsável pelo espaço doméstico, este para o qual retornava o provedor (homem) após vender sua força de trabalho para garantir a sobrevivência da família – esta que sempre foi a base de sustentação do sistema capitalista. O cinema, na esfera da produção, também se manteve como um espaço interdito às mulheres, em função de sua natureza técnica, visto ser uma

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-oeste realizado de 27 a 29 de maio de 2010.

² Professora e coordenadora do curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG, graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás e mestre em Educação pela Universidade Federal de Goiás.



tecnologia avançada e urdida por engenheiros, físicos e químicos, registrado assim mesmo, no masculino, nos anais da produção científica mundial.

No campo discursivo, a narrativa cinematográfica é a “estrutura estruturante” da linguagem patriarcal, ou seja reforça o imaginário patriarcal ao mesmo tempo que é por ele moldada. Sobre esse assunto a teórica e cineasta inglesa Laura Mulvey, propôs no ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, publicado em 1975, que a representação da mulher no cinema confere-lhe um caráter de objeto, o qual é devassado por um olhar masculino (*male gaze*), sendo o prazer visual, ao qual ela alude no título de seu trabalho, consubstanciado pela cultura patriarcal.

A estratégia de análise da autora toma a psicanálise como um parâmetro, não por sua filiação a esta vertente teórica, mas por enxergar no arcabouço semântico da psicanálise, em desenvolvimento desde o final do século XIX, as chaves para compreender o inconsciente da sociedade patriarcal que estruturou a forma cinema, este que é um sistema de representação que estrutura as formas de ver e o prazer no olhar (MULVEY, 2003).

No cinema ocidental, especialmente aquele produzido pela indústria americana de Hollywood, a mulher aparece como imagem e o homem como o dono do olhar. Mulvey destaca que o falocentrismo, na base da teoria psicanalítica, atribui à mulher a condição de vítima e expõe como seu único desejo compensar a ausência do falo. Assim, no inconsciente patriarcal, a imagem da mulher “oscila entre a plenitude maternal e a falta” (MULVEY, 2003, p. 438).

Essa lógica, também evidenciada nas telas, mostra a figura masculina como ativa, no comando da ação narrativa e a mulher como passiva.

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (BOETTICHER *apud* MULVEY, 2003, p.444).

A mulher da tela encontra sua contra-face substancial nas mulheres da vida real, as quais são “simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’” (MULVEY, 2003, p.444). Portanto, essa mulher que sustenta o olhar alheio, representa e significa o desejo masculino.



[...] o cinema constrói o modo pelo qual ela [a mulher] deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo (MULVEY, 2003, p.452).

A montagem cinematográfica é um recurso por meio do qual a narrativa é estruturada, segundo a organização dos planos e o ritmo. As imagens são fragmentadas, mas ganham um sentido de unidade e continuidade, porque, segundo Edgar Morin, a montagem fílmica se baseia nos mecanismos de projeção-identificação do espectador.

Esses fenômenos de identificação-projeção podem ser provocados por qualquer espetáculo: uma ação atrai mais fortemente nossa participação psíquica se somos espectadores, ou seja, psiquicamente passivos. Vivemos o espetáculo de uma forma quase mítica, integrando-nos mentalmente nas personagens e na ação (projeção) e integrando mentalmente personagens e ação em nós (identificação) (MORIN, 1989, p.82).

A natureza do olhar masculino é escopofílica quando a mulher é o objeto. A escopofilia, sendo ativa, consiste no prazer em olhar e, sendo passiva, no prazer de ser olhado. Mulvey observa que “a figura masculina não pode suportar o peso da objetivação sexual, pois o homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista” (MULVEY, 2003, p. 445). Assim, tem-se que voltado para o homem na tela, o olhar masculino é narcísico, é de identificação, de reconhecimento do espectador com um seu igual.

Historicamente a indústria cinematográfica se converteu em fabricante de egos ideais ofertados ao grande público narcisista, ávido por modelos identitários com os quais possa se identificar e se reconhecer. Sustentada pela relação projeção-identificação descrita por Morin, e pelo olhar narcísico explicitado por Mulvey, o sistema de estrelas (*star system*) hollywoodiano teve o seu apogeu entre as décadas de 1930 e 1960.

Mais que atributos físicos, a beleza e a juventude são valores constitutivos dos egos ideais fabricados pelo *star system*, permanecendo como ideais no sistema de celebridades que viceja no mundo contemporâneo. Como observa Tânia Montoro, o cinema constrói e atualiza repertórios de representação. “Apresenta novas identidades, (re) modelando outras, oferecendo mapas classificatórios, pelos quais nos guiamos na interpretação e construção de nossas próprias identidades e das identidades alheias”



(MONTORO, 2006, p.20-21). Dessa afirmação se segue a necessidade de problematizar as representações elaboradas pelo cinema, colocando em questão a forma como os grupos sociais são representados, como identidades são construídas e como o imaginário social é conformado na linguagem audiovisual (MONTORO, 2006).

A representação do feminino não somente no cinema, mas na cultura midiática, tornou-se objeto da abordagem multicultural, que também abarca outros determinantes identitários, tais como classe, etnia e sexualidade partindo da perspectiva dos grupos oprimidos. O multiculturalismo como lugar de fala é uma tentativa de resistência às estereótipias e aos estigmas advindos da cultura hegemônica. Esse esforço se inscreve na crítica às estruturas e práticas de dominação e no impulso à uma reordenação social baseada em princípios democráticos e igualitários (KELLNER, 2001). Nessa concepção, o feminismo é um método crítico e se abre como perspectiva analítica da sociedade.

Lopes (2008) argumenta que no contexto da contracultura, nos anos de 1960, os movimentos feministas, gays, lésbicos e transgêneros articularam-se a propostas comunistas, socialistas, anarquistas e libertárias. E acrescenta que,

A chave do surgimento desses grupos reside na visibilidade pública para combater preconceitos e formas de exclusão, muitas vezes associadas aos discursos médico, legal e religioso, bem como na busca da igualdade de direitos em uma sociedade marcada pela universalização dos valores do homem euro-norte-americano, adulto, heterossexual e branco (LOPES, 2008, p.379).

Para além das suas contribuições no âmbito dos movimentos sociais, o feminismo instaurou um novo campo de estudo no espaço acadêmico, com destaque para os estudos de gênero e a crítica ao patriarcado. Sobre o universo de investigação desse “olhar feminino” que se materializa em novas práticas discursivas, a pesquisadora Lia Zanotta Machado (2000) ressalta a necessidade de demarcar os limites do conceitos de gênero e patriarcado, observando que são definições que não se situam no mesmo campo de referência. A autora traz a seguinte definição:

Gênero é uma categoria engendrada para se referir ao caráter fundante da construção cultural das diferenças sexuais, a tal ponto que as definições sociais das diferenças sexuais é que são interpretadas a partir das definições culturais de gênero. [...] Este conceito pretende indagar metodologicamente sobre as formas simbólicas e culturais do engendramento social das relações sociais de sexo e de todas as formas em que a classificação do que se entende por masculino e feminino é pertinente e faz efeito sobre as mais diversas dimensões das diferentes sociedades e culturas.



Por outro lado, patriarcado é uma forma de organização social ou de dominação social. Entretanto, Machado salienta que o determinismo do conceito pode levar ao imobilismo.

[...] o conceito de patriarcado impossibilita pensar a mudança, pois cristaliza a dominação masculina. Condena a mulher ‘ad eterna’ a ser um objeto, incorrendo pois, paradoxalmente, no mesmo movimento que as articuladoras do conceito querem denunciar. (CASTRO e LAVINAS *apud* MACHADO, 2000, p.3).

Eis o desafio que Mulvey identificou na proposição de criticar o cinema hollywoodiano dominante, ou seja, como revelar os meandros da opressão e dominação que se estabelece no plano simbólico, se a linguagem, por meio da qual a denúncia e a crítica se tornaria possível, é estruturada e codificada também no âmbito simbólico. O distanciamento necessário à ruptura desse modelo, revelou-se inatingível no discurso de Mulvey, apontado por muitos como um dissimulado postulado patriarcal, ainda que se pretendesse contrário a este.

Fora da análise de Mulvey estão todos os que não podem ser classificados segundo a aceção de heterossexual, isto é, gays, lésbicas e transgêneros. Também em sua análise não foram contempladas as “mulheres que olham”, sim, porque ainda que na hierarquia da visibilidade, as mulheres sejam objetivadas pelo olhar masculino, a elas não pode ser negada a faculdade de também olhar.

O crítico literário marxista, Fredric Jameson, chama atenção para o fato de que toda ideologia contém uma dimensão utópica. Dito de outro modo, um sistema dominante escamoteia sua dominação por meio de um contra-discurso libertário.

As obras da cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem ao mesmo tempo implícita ou explicitamente utópicas, bem como não poderão manipular se não oferecerem alguma genuína nesga de contentamento como suborno de fantasia para o público que é assim manipulado (JAMESON *apud* KELLNER, 2001, p. 145).

Com isso quero destacar a sedução que o “feminino”, construído no cinema pelo “olhar masculino”, exerce sobre a mulher. A representação de mulher concebida segundo a métrica do patriarcado fascina também à própria mulher, que lança sobre essa imagem um olhar narcísico em busca de identificação, mas também um olhar escopofílico, que objetiva a mulher por sabê-la submetida a um Outro que também a olha e a deseja.



Em 1989, Laura Mulvey publicou um novo ensaio³ com o intuito de atualizar alguns posicionamentos e reafirmar outras considerações presentes no ensaio germinal *Prazer visual e cinema narrativo*. Justifica que deu ênfase à masculinidade como ponto de vista e que, portanto, as mulheres espectadoras não eram seu objeto de análise naquele momento. Entretanto, pondera que

é sempre possível que a mulher espectadora se encontre tão fora de sintonia com o prazer ali ofertado (com sua “masculinização”), que se quebre a magia do encanto. Por outro lado, pode ser que não. Pode ser que secretamente, quase inconscientemente, ela desfrute uma liberdade de ação e controle sobre o mundo diegético que lhe permita a identificação com o herói (MULVEY, 2004, p.382).

Como forma de ampliar ainda mais a dimensão dos olhares que sobredeterminam as representações filmicas, Lopes (2008) considera que o olhar *gay* “desconstrói o par olhar masculino/objeto feminino, ressignificando filmes que não foram feitos para um público *gay* [como os melodramas⁴], ao construir um jogo de identificações com as estrelas, sobretudo femininas, como personagens excepcionais que impõem ao seu mundo a sua diferença” (DYER *apud* LOPES, 2008, p.384). A filmografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, por exemplo, figura nesse contexto apontado por Lopes.

A crítica cinematográfica feminista ainda é incipiente, o que vale pontuar que a produção discursiva referenciada pelo “olhar feminino” (female gaze) carece avançar no campo da Comunicação. Leyva e Olaizola (2007) reportam essa lacuna às concepções instrumentais e funcionalistas ainda presentes no campo da Comunicação e, por extensão, no desdobramento “Comunicação e Gênero”. Observam que, em geral são desconsideradas as dimensões “simbólica da interação, a intencionalidade e a competência comunicativa dos sujeitos para produzir e interpretar discursos”⁵ (LEYVA; OLAIZOLA, 2007, p.9). Nesse sentido, a heterogeneidade dos sujeitos e da cultura e os processos de mediação social precisam estar abarcados nos estudos transversais de Comunicação e Gênero.

No breve decurso deste artigo busquei compreender o “olhar feminino” como um ponto de vista ancorado em práticas discursivas que reposicionam o lugar da mulher e do homem na sociedade e, portanto, redimensionam suas relações, ao mesmo tempo

³ “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”

⁴ Lopes (2008) afirma que o melodrama é o único gênero cinematográfico pensado para um público feminino.

⁵ Tradução da autora.



em que ressignifica o ser feminino e masculino. Compreendo ainda, que esse olhar situado abre perspectivas para a crítica à cultura dominante no que ela cria e reproduz como norma, estigma, opressão, silêncio, modelos identitários, estereótipos e tantas outras representações sociais presentes no substrato de realidade que o cinema deixa ver.

Referências bibliográficas

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

LEYVA, Maria José; OLAIZOLA, Alicia Reigada. *Revisitar la comunicación desde la crítica feminista. Notas introductorias*. Sevilla: Ediciones e Publicaciones, 2007.
Disponível em: <<http://www.comunicacionsocial.es/Archivos%20para%20descarga/introduccionCC7.pdf>> Acesso em: novembro de 2009.

LOPES, Denílson. *Cinema e gênero*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MACHADO, Lia Zanotta. *Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo?* Série Antropológica. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie284empdf.pdf>>. Acesso em: novembro de 2009.

MONTORO, Tânia. *A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo*. In: MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo (orgs.) *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/ Editorial Abaré, 2006.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. *Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)*. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V.1. São Paulo: Senac, 2005.