



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E
O FEMINISMO EM AGNÈS VARDA:
UMA CANTA, A OUTRA NÃO**

ANA CAROLINA DE OLIVEIRA SOUZA

Rio de Janeiro

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E O FEMINISMO EM
AGNÈS VARDA:
UMA CANTA, A OUTRA NÃO**

Monografia de graduação apresentada à Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para obtenção do
título Bacharel em Comunicação Social, habilitação
em Jornalismo.

ANA CAROLINA DE OLIVEIRA SOUZA

Orientadora: Prof.^a Dra. Luanda Dias Schramm

Rio de Janeiro

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

SS729r Souza, Ana Carolina de Oliveira
As representações do feminino e o feminismo em Agnès Varda: Uma canta, a outra não / Ana Carolina de Oliveira Souza. -- Rio de Janeiro, 2021.
64 f.

Orientadora: Luanda Dias Schramm.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Jornalismo, 2021.

1. Estudos de gênero. 2. Feminismo. 3. Audiovisual . 4. Agnès Varda. 5. Nouvelle Vague. I. Schramm, Luanda Dias, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **As representações do feminino e o feminismo em Agnès Varda: uma canta, a outra não**, elaborada por Ana Carolina de Oliveira Souza.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 21/07/2021

Comissão Examinadora:

Orientadora: Prof.^a Dra. Luanda Dias Schramm
Doutora em Ciência Política pela Universidade de Brasília – UnB
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof.^a Dra. Chalini Torquato Gonçalves de Barros
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea - UFBA
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof.^a Dra. Andrea Moraes Alves
Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Departamento de Política Social e Serviço Social Aplicado - UFRJ

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus guias espirituais, que estiveram comigo ao longo dessa jornada e de muitas outras. Agradeço toda a orientação intuitiva e toda a sinalética que sempre me enviaram, mesmo quando me esforcei a não enxergar.

À minha família, mas rigorosamente, aos meus pais Claudia Franco e Edelson Alves, que mesmo quando não concordaram com as minhas ideias e visões de mundo, me apoiaram. O amor de vocês é imenso e o meu por vocês também. Agradeço também aos meus avôs já falecidos, Darci e Belizário, mas principalmente às minhas avós, Maria Helena e Maria Odete, mulheres fortes que abriram mão de diversos sonhos em detrimento de cuidar de seus filhos. A minha tia Ana Paula que sempre me ajudou nos momentos difíceis.

Ao ensino público que desde o pré-escolar acompanha minha jornada como estudante. Sempre foi uma questão importante me formar em uma universidade pública, por compreender a diferença que um ensino público de qualidade pode oferecer as famílias que não tem condição de bancar um ensino privado. Eu sou um exemplo disso. Agradeço a todos os professores que tive, sem vocês não alcançaria o que almejei.

Aos meus amigos, em especial à Jéssica Accioly, Natália Félix, Letícia Teche, Daniele Câmara, Bia Pisco, Kepler Jofre, Clara Castañon, Natally Andressa, Monique Caroline, Ivo Bittencourt, Sara Oliveira, Kellerson Renan, Beatriz Mendes, Amanda Apolinário, Lucinéia Souza, Bia Lui, Janaina Oliveira, Nina Da Hora, e a Turma do Sujinho – Joyce, Pedro, Raphael, Mariana, Thais, Taila e Isabela.

A minha querida orientadora Luanda Schramm, com quem me identifiquei desde sua primeira aula no primeiro semestre da faculdade, sua bagagem cultural e acadêmica estimula os alunos a serem pensadores, obrigada por todo referencial.

Aos membros da banca, Andrea Moraes, que me inspirou com toda sua dedicação ao ensino das questões de gênero e Chalini Torquato por ter aceitado participar da banca, agradeço todo o tempo e dedicação de vocês.

A UFRJ que abriu a minha mente em um nível profundo que só seria possível nessa universidade. Aprendi demais aqui dentro e essa é a minha contribuição.

*Existem sonhos simbólicos e realidades que simbolizam tais sonhos.
Ou ainda, existem realidades simbólicas e sonhos que simbolizam tais
realidades. O símbolo é, por conseguinte, o prefeito honorífico do
universo da minhoca. [...] Para escapar desse universo é preciso
sonhar um novo sonho simbólico.
(Caçando Carneiros - Haruki Murakami)*

SOUZA, Ana Carolina de Oliveira. **As representações do feminino e o feminismo em Agnès Varda: uma canta, a outra não.** Orientadora: Prof.^a Dra. Luanda Dias Schramm. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

RESUMO

O principal objetivo da pesquisa é entender a influência do feminismo na libertação e a autonomia de grupos sociais que são oprimidos e excluídos pelo mercado audiovisual por questões de padrões estéticos, status quo, etnia, cultura e gênero, com foco na representação da mulher. A realização desse objetivo se fundamenta na representação do feminino no filme “Uma canta, a outra não”, de Agnès Varda, ao se propor a compreender as escolhas de construção de personagem, narrativa da história e construção imagética. As análises apontam que Varda consegue alcançar apenas parte do universo da mulher e também parte dos tipos de feminismos, que são ainda mais plurais atualmente.

Palavras-chave: Feminismo; representação; Agnès Varda.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 QUANDO NASCE O FEMINISMO?	11
2.1 Mulheres na Antiguidade: do Egito à Grécia	18
2.2 Mulheres na Idade Média: a caça às bruxas	20
2.3 Mulheres na Modernidade e Contemporaneidade: ondas feministas e feminismos	22
2.3.1 Primeira onda: educação, voto e igualdade no casamento	23
2.3.2 Segunda onda: sexualidade e direitos reprodutivos	26
2.3.3 Terceira onda: interseccionalidade e pós-modernidade	31
3 A MULHER NA TELA	34
3.1 O movimento <i>Nouvelle Vague</i>	38
3.2 A artista de si mesma: Agnès Varda	40
4 POR QUE UMA CANTA E A OUTRA NÃO?	43
4.1 A questão tabu: o aborto	43
4.2 Sororidade e amizade	49
4.3 A instituição casamento e a maternidade	53
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como foco principal acrescentar para a discussão de gênero de maneira que a mulher possa ser referida de várias lentes e que essas lentes sejam principalmente femininas. Um homem pode fazer um filme sobre uma mulher, mas ele não sentirá na pele o que uma mulher sente, sejam as dores menstruais, do parto ou menopausa. A dinâmica é diferente. Pretende-se analisar através da visão de uma mulher através do filme *Uma canta, a outra não* (1977), de Agnès Varda. Um musical que retrata o final dos anos 60, através de músicas feministas escritas pela própria diretora.

A pesquisa tem por objetivo analisar a representação da mulher no filme "Uma canta e a outra não" de Agnès Varda, destacando a construção da autenticidade e identidade feminina. Portanto, o presente estudo consiste em pesquisa básica de caráter exploratório. Com base em Gil, a pesquisa exploratória consiste em "desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias" (2008, p.27).

Optou-se pela realização de uma pesquisa de abordagem qualitativa, pois, conforme Gil, o uso dessa abordagem é indicado quando a pesquisa é "desenvolvida sob o enfoque fenomenológico que procura resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado" (2008, p.15).

A realização da pesquisa incluiu, em primeiro lugar, o levantamento de base teórica, para posterior observação e análise das imagens filmicas. Dessa forma, os dados foram coletados de fontes secundárias, ou seja, a pesquisa foi feita através do Google Acadêmico, Pantheon (UFRJ), nos filmes "Uma canta, a outra não" (1977), "Cléo das 5 às 7" (1962) e "Varda por Agnès" (2019) da artista Agnès Varda.

Posteriormente, a fim de promover a reflexão e insights sobre a ótica de gênero, foi aplicado como instrumento de pesquisa um roteiro de observação.

A discussão sobre o filme, visa analisar em primeira instância como as personagens são construídas, como a força da amizade das mesmas se mantém apesar da passagem do tempo e a relação entre elas que ultrapassa a competitividade e se cria em bases empáticas, sólidas e amorosas. Em segunda instância, será discutido quais os estereótipos femininos representados e quais personagens representam a fuga desses estereótipos, bem como se esse objetivo é alcançado. E em última instância, a relação da diretora e roteirista do filme, Agnès, com o feminismo – tema que ela sempre se preocupou em retratar em seus filmes, sendo a única mulher no movimento *Nouvelle Vague* do cinema francês.

Em específico, o roteiro de observação consiste na reflexão de como o filme constrói a imagem feminina, a relação das duas protagonistas e suas fugas ou repetições dos padrões de gênero. Também será analisado o movimento feminista presente no filme, que traz questões como o aborto, o casamento, maternidade e a independência financeira da mulher. Ilustrar essa participação do feminismo no filme através das músicas criadas e encenadas para a própria película. Discernir sobre a relação de Agnès com o feminismo e o cinema, e sua busca por uma construção artista imagética e singular.

Além desta seção introdutória (Capítulo 1), o estudo está dividido em três capítulos para além da conclusão (Capítulo 5), conforme demonstrado no sumário. No segundo capítulo é apresentado um panorama sobre o feminismo, começando com as mulheres na antiguidade, passando pela idade média, pincelando os caminhos até a modernidade, através da qual abordamos as ondas feministas, a crítica as mesmas e a construção de feminismos plurais.

No terceiro capítulo a discussão é sobre a mulher na tela do cinema e como isso se desdobra. As seções contemplam como a mulher foi e é representada na tela e quando as mulheres conseguiram ocupar atrás das câmeras, saindo do papel de fetiche masculino, criando narrativas feministas e femininas com complexidades para se sentirem realmente representadas. O próximo tópico aborda o movimento cinematográfico da Nouvelle Vague, no qual Varda era a única integrante mulher. E por fim, uma seção dedicada a obra e vida de Agnès.

No capítulo quatro, o foco é dado para a análise do filme e suas nuances, os discursos, encontros e desencontros, assim como as músicas feministas criadas pela própria diretora para o filme. Divido esse bloco em três partes: a questão tabu do aborto, a amizade das personagens e a instituição do casamento e da maternidade.

2 QUANDO NASCE O FEMINISMO?

“A liberdade é uma luta constante”, a frase de Angela Davis e título de um de seus livros, exemplifica a luta das mulheres no feminismo. Como diz Rago (1985), desde pequenas, as mulheres são moldadas dentro de casa e construídas através dos arquétipos. Como o arquétipo da mãe, da filha ou da mulher dócil.

O feminismo é uma forma de ver o mundo. É uma perspectiva política e teórica, que utiliza um conjunto de dispositivos para criar linhas de combate social, a partir do tratamento opressivo que as mulheres recebem. Não há uma perspectiva única sobre o que é o feminismo. Existem feminismos.

Faz parte da luta feminista, o tratamento opressivo que opera nas relações sociais das mulheres, que é obra da ordem de gênero do patriarcado – organização social que privilegia homens em detrimento as mulheres, onde os mesmos mantêm o poder primário e predominam em funções de liderança política, privilégio social, controle das propriedades e autoridade. O patriarcado funciona como dispositivo opressor às mulheres (ALMEIDA, 1996).

O feminismo começa muito antes do século XVIII, ele começa na caça às bruxas, onde as mulheres pobres, trabalhadoras, mulheres inférteis, mulheres mais velhas, em resumo, mulheres que saíssem de um padrão, eram queimadas. Seus corpos eram considerados descartáveis e serviam como instrumento para a degradação (FEDERICI, 2019).

O feminismo procura desconstruir esses arquétipos, que são usados como meio de simplificar as individualidades. Segundo Garcia, o feminismo considerado como um movimento temido por certa parte da população, procura “lutar pelo reconhecimento de direitos e oportunidades para as mulheres e, com isso, pela igualdade de todos os seres humanos” (2011, p.12). Existem diversos tipos de feminismo que coexistem – não sem conflito – e se adaptam segundo a sua época e realidade de cada país.

É preciso ressaltar que, ao longo da história da sociedade ocidental, muitos discursos de legitimação da desigualdade entre homens e mulheres foram produzidos. A mitologia e as religiões são bons exemplos. Na Grécia Clássica e na tradição judaico-cristã, Pandora e Eva respectivamente desempenham o mesmo papel: o de demonstrar que a curiosidade feminina é a causa das desgraças humanas e da expulsão dos homens do Paraíso (GARCIA, 2011, p.12).

Com o exposto, é possível verificar que as mulheres foram colocadas no papel de “pagãs”, sendo levadas à fogueira, submetidas a humilhações e vistas como culpadas das desgraças sociais quando não seguiam os preceitos impostos, como no exemplo do mito de Eva.

Além dos discursos de legitimação da desigualdade de gêneros ao longo da história, Garcia ainda acrescenta que “a ciência e a filosofia ocidentais também têm funcionado como legitimadores da desigualdade e continuam, em maior ou menor medida, cumprindo essa tarefa” (2011, p.12).

Dessa forma, “o feminismo é uma consciência crítica que ressalta as tensões e contradições que encerram todos esses discursos que intencionalmente confundem o masculino com o universal” (GARCIA, 2011, p.14).

Desde o princípio, o feminismo procurou a igualdade, lutou por liberdade. Segundo Biroli e Miguel, “A primeira fase do feminismo tinha como eixos a educação das mulheres, o direito ao voto e a igualdade no casamento, em particular o direito das mulheres casadas a dispor de suas propriedades” (2014, p.20). Dessa maneira, o foco do feminismo é a instalação da igualdade de direitos entre homens e mulheres, direitos básicos para que se possa exercer a cidadania.

Desse modo, “lentamente, os códigos civis passaram a afirmar a igualdade de direitos entre os cônjuges. Com isso, o feminismo foi obrigado a focar mecanismos menos evidentes de reprodução da subordinação das mulheres” afirmam Biroli e Miguel (2014, p.23). Mesmo com esse progresso, ainda permanece a dominação masculina, tanto no ordenamento legal, quanto no imaginário social.

Com esses avanços, o feminismo começou a focar nas questões vinculadas à sexualidade e aos direitos reprodutivos. Ainda segundo Biroli e Miguel (2014, p.23), “ao mesmo tempo, as formas de subalternização que continuavam em operação na família, na política, na escola e no trabalho, a despeito dos avanços na legislação, passaram a ser esquadrihadas”.

Há uma distinção entre movimentos feministas e teorias feministas. Os movimentos lutam por igualdade e contra a opressão das mulheres, ocorrendo dentro e fora da academia. Já as teorias feministas buscam explicar a ausência das mulheres na esfera pública como estreitamente vinculado ao seu confinamento na esfera privada. Ambos são multifacetados. Algumas autoras fazem a divisão do movimento feminista em ondas, de maneira que quando o movimento está forte e trazendo revoluções, há a crista da onda, já quando ocorre um movimento de forte reação ao que foi conquistado, há um movimento de “*backlash*”, como se fosse um refluxo antifeminista (COSTA, 2004).

Dessa maneira, na história do feminismo existem muitos momentos de “*backlash*”. Sempre que algo é conquistado e espaços são ocupados por mulheres, surge um movimento antifeminista como resposta. Como o objetivo do feminismo é mover estruturas sociais, criticar

conceitos e movimentos já postos, sempre haverá mecanismos contra essas mudanças, a fim de manter a ordem vigente. A metáfora da onda serve para demonstrar como o caminho do feminismo não é horizontal, mas curvado, turvo e árduo (HOLLANDA, 2020).

Quando apareceu o primeiro movimento, que foi o sufragista, houve o primeiro backlash, termo que se usa em inglês mesmo, para mostrar a reação que algo causa. Você dá um passo à frente e vem uma reação forte. O movimento feminista é todo assim, de backlashes. Não é uma luta só para frente, é em ondas: ela vai, tem o tal do backlash, recolhe e volta. E essa metáfora da onda é muito feliz para falar de feminismo (HOLLANDA, 2020, n.p.)

Outras autoras consideram a divisão em ondas um limitador, visto que existem diversos feminismos e essa divisão não consegue abranger a totalidade desses movimentos, marginalizando ainda mais diversas vertentes importantes como o feminismo socialista, o feminismo latino-americano e o feminismo negro.

Inicialmente, as narrativas sobre as ondas privilegiaram a ação de feministas brancas da classe média estadunidense e ativistas brancas inglesas e francesas. Ou, pelo menos, estas foram as narrativas que mais se espalharam. E elas podem e devem ser contestadas [...] uma vez que ocultam a forte atuação das mulheres da classe operária e das mulheres negras – para dar apenas dois exemplos – dentro e fora dos limites fronteiriços desses países. Sem elas, as ondas não teriam sido realmente ondas, pois não haveria força suficiente para fazer a pressão necessária às mudanças que reivindicavam. (ZIRBEL, 2021, p. 10)

A metáfora da onda surge em 1968, com o artigo de Martha Weinman Lear para o New York Times, com o título “A segunda onda feminista”. Ela fazia referência a luta das mulheres por direito ao voto, no final do século XIX e início do XX, “como uma espécie de onda do feminismo e anunciava que outra havia se formado ou estava em formação” (ZIRBEL, 2021, p. 10). Em 1992, Rebecca Walker publicou o ensaio “Tornando-se a terceira onda”, defendendo que a luta feminista estava longe de acabar. Dessa maneira, a metáfora das ondas feministas consolidou-se “como uma forma de nomear momentos de grande mobilização feminista” (ZIRBEL, 2021, p. 10).

Essa metáfora distinguiu também algumas pautas ou momentos históricos específicos, como se tais momentos fossem o ponto alto das lutas feministas. Nesse ponto, é necessário o cuidado ao utilizar a metáfora para não cair na simplificação de parada no movimento quando a “onda” está baixa, mas de uma tomada de fôlego para que as próximas ações fossem tomadas. Pensando nas movimentações de maneira mais contínua, temos consciência de que os períodos históricos foram construídos por diversos tipos de mulheres, formadas por diferentes etnias, múltiplas culturas e necessidades distintas.

A primeira onda é demarcada pelo movimento sufragista, no final do século XIX e início do século XX. Mulheres identificadas por sua luta pelo direito ao voto (sufrágio) e pelo princípio da igualdade de direitos (isonomia). Esses termos são corretos, porém reduzem uma luta plural exercida por diversas mulheres do período (ZIRBEL, 2021).

As mudanças políticas que ocorreram na Europa no início da modernidade estabeleceram instituições entendidas como democráticas, mas que só beneficiaram homens brancos e donos de propriedades ao invés da maioria da população. O sistema econômico que ficou vigente, o capitalismo, se pauta na exploração da mão de obra e na valorização do capital e também colabora para a manutenção da exploração da mulher, como ser da esfera doméstica. O próprio trabalho doméstico e as atividades de cuidado exercidas pelas mulheres, beneficia a geração de lucro e manutenção do status quo do próprio sistema capitalista.

O controle sobre a vida das mulheres virou a regra e foi mantido por diversas instituições capitalistas, gerando a indignação das mulheres que se organizaram para lutarem por maneiras de mudar essa realidade.

Em sua segunda onda, o feminismo priorizou as questões da liberdade do corpo e dos direitos reprodutivos, questões centrais para a emancipação das mulheres. Simone de Beauvoir (1908-1986), umas das principais autoras europeias dessa onda, teve grande influência com o seu livro *O Segundo Sexo* (1949). Nele, ela escreveu “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, frase que virou slogan do feminismo contemporâneo, estampando camisetas, bolsas, legendas de fotos etc.

Para Beauvoir o gênero “é a organização social da diferença sexual”, de maneira não fixada, não é uma identidade posta, sendo formado por características que absorvemos através das estruturas sociais impostas. A feminilidade “não é a expressão de uma natureza, mas o resultado do trabalho de pressões, constrangimentos e expectativas sociais” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 74).

Outra obra importante para a segunda onda, foi o livro *A Mística Feminina* (1963) da americana Betty Friedan (1921- 2006), também teve grande influência nesse momento. Segundo Miguel e Biroli (2014),

[...] a *Mística Feminina*, grande sucesso editorial, analisa a infantilização a que as mulheres são submetidas, a fim de se adequarem aos únicos espaços que a sociedade está disposta a dar a elas, o de esposas e donas de casa submissas a um marido que as comanda. Delas, não se espera nem iniciativa nem criatividade nem liderança: “para uma garota, não é inteligente ser muito inteligente” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 24-25)

A obra foi criticada por expressar um de viés de classe – descrevia somente a condição de mulheres de classe média branca. A teoria da infantilização não se aplica a mulheres operárias, por exemplo. Mesmo assim, a obra conseguiu adesão de muitas mulheres de classe média que se identificavam com essa forma de submissão. Mesmo com suas limitações, as duas obras citadas trouxeram reflexões de quem eram as mulheres, onde elas estavam e onde poderiam chegar.

No livro *O Contrato Sexual* (1993[1988]), Carole Pateman critica a história tradicional contada através do olhar masculino, a partir de filósofos renomados, com teorias supervalorizadas academicamente. Pateman critica a obra *O Contrato Social* (1762) de Rousseau, argumentando que há um “silêncio profundo” na obra sobre as questões de gênero, questões de ordem sexual.

A história do contrato sexual também trata de gênese do direito político e explica por que o exercício desse direito é legitimado; porém, essa história trata o direito político enquanto direito patriarcal ou instância sexual - o poder que os homens exercem sobre as mulheres (PATEMAN, 1993, p. 16).

Dessa forma, a parte da história que explica como o sistema moderno do patriarcado consolidou-se, fica silenciada, com o patriarcado sendo consumado como o ‘normal’ ou o único sistema social possível. A nova ordem civil criada através do contrato social de Rousseau, é uma sociedade patriarcalista, que pensa nos objetivos dos homens em detrimento das mulheres. Essa relação de subjugação é utilizada para manter o contrato e o sistema capitalista em funcionamento.

A influência do contrato social foi determinante para a afirmação das ideias da Revolução Francesa, a qual norteou a ideia de Estado - que teoricamente deveria ser um pacto de associação, e não de submissão, para o funcionamento social. Logo, como essas ideias foram implementadas com a visão dos homens, tal qual sobre a liberdade pura e simples, não houve – oficialmente – registro teóricos que pautassem as necessidades das mulheres, sendo feito somente em 1791 por Olympe de Gouges na Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs – 29 anos após o contrato social.

Nas discussões sobre a individuação do corpo, Carole Pateman defende que “caso se deseje criar uma ordem social e política mais livre e democrática, a ideia de propriedade na pessoa precisa ser abandonada” (PATEMAN, 2009, p. 172). Pateman defende que não é possível viver uma liberdade total se os direitos individuais são vistos como propriedades negociáveis, dependendo de cada caso. Essa negociação, acaba criando uma contradição entre o sistema jurídico vigente que defende a ideia de direitos inalienáveis, sendo que o mesmo

sistema mantém autoridades de poder que se criam através da alienação desses mesmos direitos (MIGUEL, 2016).

Pateman critica diretamente o liberalismo, a visão da perspectiva proprietária com seu conceito de ‘contratarianismo’, no qual o contrato é essencial para assegurar as práticas liberais, e portanto, mantido: “O trabalho assalariado, evidentemente, é em geral encarado como trabalho livre, pois o indivíduo firma um contrato de trabalho de livre e espontânea vontade” (PATEMAN, 2009, p. 173). Essa justificativa de emprego, cria a narrativa de que o empregado escolheu viver assim, em submissão, porque depende da ideia de propriedade na pessoa. A “soberania popular é reduzida à transferência de poder pelo voto” (MIGUEL, 2016, p. 3). Essas relações verticalizadas preservam as relações de obediência e passividade, tanto na esfera pública, quanto na esfera privada.

Os primeiros registros teóricos do movimento feminista foram conquistados inicialmente por mulheres brancas, que após a luta sufragista, conseguiram acesso à educação e alcançaram a possibilidade de publicação (território ocupado por homens), sendo acessível a certo público. Mesmo que nesse início, o feminismo negro não tenha sido registrado oficialmente, o movimento sempre existiu. As mulheres negras já compreendiam que apesar de compartilharem o gênero com as mulheres brancas, suas necessidades eram outras, necessariamente interligadas com as questões de raça e classe.

Um exemplo é a questão do trabalho, no qual as mulheres brancas lutaram para conseguir espaço – além do trabalho doméstico, fora da esfera privada – diferentemente da maioria das mulheres negras, que já trabalha desde jovem para ajudar na complementariedade de renda familiar ou sustentar a sua própria família, quando mãe solo. É claro que também existem mulheres brancas em posição de mãe solo, mas essa realidade ainda é mais presente entre mulheres negras, por questões históricas e sociais.

Dessa forma, o feminismo liberal não engloba as especificidades das mulheres negras, que se organizaram e construíram frentes teóricas importantes para todo o movimento feminista, como a teoria interseccional de Kimberlé Crenshaw (1989) que sistematizou o termo que une a raça e classe as questões de gêneros.

Ampliando ainda mais a questão, o feminismo liberal também não aborda também questões de outros grupos sociais, como as mulheres socialistas, latinas, indígenas, trans, lésbicas, bissexuais. Essa exclusão, fez com que esses grupos desenvolvessem novas visões feministas – os feminismos, sendo uma vertente muito utilizada para além das ondas.

As mulheres socialistas também tiveram papel fundamental na crítica feminista ao sistema capitalista. Alexandra Kollontai já defendia em 1917, a licença-maternidade

remunerada para as trabalhadoras que desejavam ser mães, para que conseguissem viver o período inicial do desenvolvimento da criança de maneira plena, sem se preocupar com questões de renda e sem passar necessidades básicas, como fome ou falta de acesso à saúde.

Nos anos 1980, a crítica pós-modernista da ciência ocidental introduziu o paradigma da incerteza no campo do conhecimento, conforme Narvaz e Koller (2006). Por causa disso, começa a surgir o questionamento sobre o próprio feminismo, trazendo reflexões sobre as questões de gênero e a própria divisão binária homem-mulher.

Surge, assim, a terceira fase do feminismo [...], cuja proposta concentra-se na análise das diferenças, da alteridade, da diversidade e da produção discursiva da subjetividade. Com isso, desloca-se o campo do estudo sobre as mulheres e sobre os sexos para o estudo das relações de gênero (NARVAZ; KOLLER, 2006, p.649).

Narvaz e Koller (2006, p.649) apontam que o principal desafio dessa onda “é pensar, simultaneamente, a igualdade e a diferença na constituição das subjetividades masculina e feminina”. Mostrando que a discussão dual pode ter diversos lados e não só a crença limitante de apenas dois gêneros.

No presente momento, dentro dessa visão esquemática, algumas autoras defendem a iniciação de uma quarta onda, um movimento digital, que teoricamente deveria gerar discussões gera reflexões mais amplas e acessíveis através do acesso ampliado gerado pela internet.

De acordo com Ferreira (2015, p. 3), o denominado ciberfeminismo “pode ser definido como um conjunto de estratégias estético-políticas-comunicacionais orientadas à cultura eletrônica, sobretudo a internet e a tecnologia digital”. Um exemplo é o movimento mulheres unidas contra o Bolsonaro, que existe desde as eleições de 2018 e mobilizou milhares de pessoas em manifestações no país inteiro. Por ainda não ser consolidado dentro da academia, e por outras autoras defenderem que ainda vivemos no tempo da terceira onda, o tópico será abordado dentro da discussão do terceiro movimento feminista.

No entanto, vale lembrar que uso do conceito de ondas feministas deve ser utilizado apenas para exemplificar e organizar os acontecimentos históricos. Como demarcado por Perez e Ricoldi,

[...] a luta pela igualdade entre homens e mulheres não se inicia na primeira onda, mas acompanha toda a trajetória da história das mulheres. O uso da ideia de ondas serve para organizar a realidade, apontando tendências do movimento feminista, mas não deve ser limitadora da sua análise, desconsiderando a trajetória, contradições e diversidade do campo social” (PEREZ; RICOLDI, 2019, p.4)

2.1 Mulheres na Antiguidade: do Egito à Grécia

A luta das mulheres se inicia anteriormente as demarcações em ondas. Antes mesmo desse movimento ganhar um nome, já existiam mulheres que lutavam e se sacrificavam para romper com a ordem misógina vigente, como podemos observar nas mulheres egípcias, sendo Cleópatra a mais conhecida. Na Grécia, as mulheres também lutavam para serem reconhecidas em espaços de poder e conhecimento, como Aspásia – companheira de Péricles e dirigente de uma escola em Atenas e Xantipa - companheira de Sócrates, que não se moldava para encaixar-se no lugar de esposa somente, e que confrontava Sócrates (SPINELLI, 2017).

A condição das mulheres na antiguidade já era de sujeição, mas Aspásia também não se contentava nesse papel social e logo que chegou à Atenas, abriu uma escola de retórica. “A escola de retórica que Aspásia abriu em Atenas não fez mais que prosperar” (SPINELLI, 2017, p. 259). Aspásia alcançou um feito incomum para a civilização grega, a de manter uma mulher no comando de uma escola, que logo ficou muito conhecida e foi frequentada por Péricles, Sócrates, o jovem Alcibíades e escultor Fídias (SPINELLI, 2017).

Aspásia só conseguiu esse feito devido a sua boa relação com Péricles, o que não deslegitima a admiração que estudiosos da época tinham por sua inteligência e astúcia, além de todo conhecimento nas áreas política, sofisticas e seu conhecimento retórico. Péricles já era casado com sua primeira esposa quando conheceu Aspásia, se separando para ficar com ela.

Aspásia, mesmo casada com Péricles, veio a ser historicamente bem mais conhecida como a amante e não como a “esposa” de Péricles, com o qual teve um filho. Também não foram os dotes de sua inteligência e de sabedoria que historicamente ecoaram, e sim, simplesmente, a fama de hetaira, de amante (SPINELLI, 2017, p. 260).

As leis atenienses previam a separação entre casais, porém a condição de não cidadã da mulher ateniense, não assegurava sua emancipação, logo que fosse efetivada a separação, a mulher tinha que ser devolvida à família (SPINELLI, 2017). A mulher era vista como objeto de valor para ambas as partes, deslocando-se conforme a necessidade de outrem. Aspásia consegue se desvincular disso, mas por ser a segunda esposa e não conseguir casar-se dentro da lei com Péricles, é lembrada na história de maneira deturpada, como muitas mulheres, a exemplo de Cleópatra.

Cleópatra geralmente é lembrada por sua quantidade amantes e os historiados esquecem de enaltecer feitos importantes pela rainha, considerada faraó. Cleópatra governou o Egito por 22 anos e quase perdendo o reino por duas vezes, até realmente perder o império. No auge de

seu poder, controlava toda a costa oriental do Mediterrâneo, sendo seu o último grande reinado egípcio (SCHIFF, 2011).

Cleópatra é uma figura emblemática, misteriosa, sensual, que povoa o imaginário social até hoje. Se atualmente, ela ainda é vista como pérfida, imagina como não era julgada mesmo com todo o poder que possuía em sua época de exaltação, com homem sempre tentando surrupiar seu trono e duvidando de sua capacidade governamental. Se em pleno 2021, as mulheres ainda são questionadas por instituições patriarcais por suas capacidades de gestão e de executar tarefas do primeiro poder, imagina Cleópatra que exercia cargo máximo na Idade Antiga.

Há também a controvérsia sobre a origem racial de Cleópatra, que durante muito tempo foi retratada com pele clara, principalmente pelo filme *Cleópatra* (1963), dirigido por Joseph L. Mankiewicz, com Elizabeth Taylor como Cleópatra. Obviamente, era o auge da carreira de Taylor, e esse fato também a levou a ser convidada para interpretar a personagem, porém análises antropológicas e arquitetônicas da tumba de Cleópatra, levam a crer que ela era de descendência negra e egípcia e sofrera o embranquecimento ocidental.

Alguns autores como Michael Grant – biógrafo de Cleópatra e Jack Lindsay, que acredita que Cleópatra descenda dos ptolomeus, por causa de seu pai, defendem uma origem greco-macedônica e europeia, negando qualquer possibilidade de sua origem ser negra e egípcia, mantem assim o racismo científico que provoca o apagamento de personalidades negras extremamente importantes para a história (SHOHAT, 2004).

Retornando para à Grécia, Aspásia conseguiu transcender os muros da vida na esfera privada. Sendo uma estrangeira em Atenas, venceu os limites da mulher grega: “conseguiu o extraordinário feito de ter opiniões, e, sobretudo, liberdade para manifestá-las publicamente. Ela se pôs na contramão da vida cotidiana da mulher “livre” ateniense que se restringia aos recintos da oikia: longe da afluência e dos olhares da rua” (SPINELLI, 2017, p. 261).

Sendo sua própria casa, a escola para desenvolvimentos filosófico retórico, Aspásia foi julgada como mulher vulgar, por receber outras mulheres, que de alguma maneira também estavam exiladas. Simplificaram sua existência na definição de cortesã - amante, sentenciando também seu acolhimento com as outras mulheres, e excluídos socialmente – que saiam padrão imposto – os afeminados, prostitutas, cortesãs, deslocados.

Sua casa era vista como lugar de profanação entre todos os desajustados, sobretudo as cortesãs e/ou prostitutas. E mais uma vez, uma mulher foi reduzida em termos de cunho sexual, mesmo que se saiba que Péricles se interessou por ela devido a sua inteligência, como nos escritos de Plutarco sobre a vida de Péricles. Houve um esforço por parte de Plutarco, ao

empregar certos termos gregos, para que a imagem de Aspásia fosse associada a cortesã e não a uma mulher intelectual. (SPINELLI, 2017).

Xantipa foi uma das mulheres de Sócrates, a outra for Mirta, não se sabe com precisão qual a ordem. “Xantipa exerceu uma presença muito marcante” na vida do filósofo, “e também no contexto da vida das mulheres, mais exatamente das esposas de Atenas” (SPINELLI, 2017, p. 272). Alguns autores atribuem o adjetivo megera à Xantipa, mas esses intérpretes perpetuam visões machistas, tanto da Grécia, quanto da contemporaneidade.

Vista como a “louca” de Atenas, Xantipa não tinha medo de se posicionar. Falava alto, manifestava seus sentimentos e defendia seus amados – o marido e os filhos. Já na idade antiga, as mulheres eram vistas como loucas descontroladas e temperamentais, somente por excederem a opção de vida que lhes era oferecida: a de esposa, mãe e do lar.

Além de fazer barulho, foi Xantipa que auxiliou Sócrates a chegar ao conhecimento popular. Mesmo que Sócrates tenha seus méritos, Xantipa foi essencial para seu desenvolvimento: “Por princípio, foi a filosofia que fez de Sócrates um sábio, mas foi Xantipa que o sujeitou à condição de um homem cotidiano” (SPINELLI, 2017, p. 272).

Xantipa também recebeu o adjetivo de mulher vigorosa, cuidadora amável e dedicada, foi seu oferecimento de um lar aconchegante e disponível que possibilitou que Sócrates desenvolvesse suas ideias. A parceria entre os dois era circunstância comum na sociedade ateniense, onde ambos – marido e mulher, se empenhavam para o funcionamento familiar (SPINELLI, 2017).

Observando a história dessas três mulheres, percebemos como essas visões misóginas perpetuam até os tempos atuais. Mesmo que a mulher tenha conquistado mais espaço em diversos dispositivos sociais, como não ter mais a obrigação de ser mãe, há caracterizações que perpetuam a imagem das mulheres até hoje. Seja como a mulher perversa, a amante ou a louca.

2.2 Mulheres na Idade Média: a caça às bruxas

Os registros feitos sobre a Idade Média, assim como na Idade Antiga, foram feitos em sua maioria por homens. Claro que existiam mulheres intelectuais naquela época, como documentado no livro *Mulheres intelectuais na Idade Média* (2019) lançado por dois homens, Marcos Roberto Nunes Costa e Rafael Ferreira Costa. Nesse livro eles mapeiam escritoras da época, agrupando-as em três grupos: religiosas, laicas que defendiam a fé cristã e ligadas às artes liberais. Obviamente, é uma tentativa válida e esse trabalho merece reconhecimento, porém, permanece sendo uma visão masculina, de fora, indireta.

O medievalista francês Georges Duby também busca investigar as mulheres desse período, em seu livro *As damas do século XII* (2013). O próprio Duby, já na introdução, avisa que esse é um estudo nublado, já que não existem registros oficiais e que ele precisa investigar fragmentos. Duby trata do tema com toda delicadeza possível, procurando retratar essas histórias de maneira cuidadosa.

Duby preocupa-se em realizar a análise do silêncio. O que não é dito, também diz muito, principalmente por não ser dito. O próprio silêncio pode ser considerado um “personagem histórico” (MENDES, 2019), ao revelarem o tamanho da violência simbólica que essas mulheres sofreram e sofrem até hoje.

Em *História das mulheres no ocidente* (1990), Duby direciona seu para revitalizar essa história, juntamente com a historiadora Michelle Perrot. A obra foi dividida em cinco partes, utilizando as demarcações históricas: *Antiguidade, Idade Média, do Renascimento à Modernidade, século XIX e século XX*. Nessas obras, Duby e Perrot escrevem uma história não contada, uma história que renasce no silêncio.

Posteriormente, Michelle Perrot continua a jornada de iluminar a história das mulheres e publica *As Mulheres ou os Silêncios da História* (2005), *Minha história das mulheres* (2007) e *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros* (2017), firmando seu compromisso em reescrever uma nova história.

A historiadora marxista Silvia Federici também revisitou lugares na história para construir através de fragmentos, uma nova visão sobre a história medieval e as bruxas. Essas mulheres foram perseguidas por lutarem por seu direito à diferença, direito de praticar seus rituais passados por gerações, meramente por não seguirem o padrão imposto pela igreja. Observamos fortemente essa perseguição durante a inquisição.

Essas mulheres também lutaram por seu direito de permanecer utilizando as terras comunais. Seus corpos foram oferecidos como meio de apagar uma luta em comum entre trabalhadores e trabalhadoras. A violência com o corpo feminino coexiste com a existência humana. A demarcação territorial tem extrema ligação com a delimitação dos corpos, principalmente com os corpos femininos (FEDERICI, 2017).

A história tradicional nos interpassa apenas as datas dos ápices das perseguições as bruxas, mas ela começa anteriormente, no século XIV durante a crise da Idade Média. Essas mulheres foram silenciadas através de instrumentos que pareciam os utilizados para controlar cavalos, as rédeas (Figura 1). Eram utilizadas em mulheres com opiniões, que “falavam demais”. A mulher já precisava se enquadrar em um ser passivo, não agressivo, reprodutor (FEDERICI, 2017).

Figura 1 - Gravura inglesa do século XVII



Fonte: O Calibã e a bruxa. Silvia Federici, 2017, p. 201

O cerceamento de terras também interferiu na liberdade e sociabilidade das mulheres. Elas estavam no centro da sociabilidade nas terras comunais. Esse ambiente era saudável para as relações amigáveis entre as mulheres, no qual o termo fofoca é benquisto, no sentido de comadre, de troca de opiniões ente iguais. E isso foi enfraquecido com a expropriação de terras dos camponeses (FEDERICI, 2019).

A sexualidade das mulheres foi construída a partir do ato de servir, o que acaba ficando impregnado no inconsciente coletivo das mesmas, logo suas sexualidades são construídas em cima da dor, da passividade, da servidão. E as mulheres que lutam para viver uma sexualidade mais livre, desinibida e criativa, são ainda mais excluídas da atual sociedade capitalista, vistas como inconsequentes (FEDERICI, 2017).

O útero da mulher foi visto apenas como mecanismo reprodutor, e as que não cumpriam sua função, deveriam ser descartadas e queimadas. Essa redução inibe qualquer força criativa e o desejo de se mostrar, força que precisou ser reconstruída através de séculos, com o feminismo e com a luta/esforço das mulheres em todos os âmbitos sociais. (FEDERICI, 2017).

2.3 Mulheres na Modernidade e Contemporaneidade: ondas feministas e feminismos

Nesse capítulo, procuro investigar as discussões teóricas e práticas feministas, os prosseguimentos que se deram e ainda se dão nas questões sociais das mulheres. Não há a pretensão de abordar todos os tipos de feminismos, visto que para isso seria necessária uma

coleção de livros que aplacassem todas as lutas do mundo, entre mulheres com realidades e culturas diversas. Busca-se um panorama sobre os pontos principais e suas críticas, de forma que dialogue com o objeto de estudo do trabalho.

2.3.1 Primeira onda: educação, voto e igualdade no casamento

As mudanças políticas que vinham acontecendo na Europa, principalmente com a Revolução Francesa, impulsionaram a criação do feminismo. “O feminismo surge como movimento político e intelectual surge na virada do século XVIII para o século XIX” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p.19). Essa primeira fase marca um movimento que priorizou a educação das mulheres, o direito ao voto e a igualdade no casamento, já que as mesmas não tinham esses direitos e eram consideradas propriedade do pai ou do marido.

No contexto histórico, durante a luta pela Revolução Francesa as mulheres impulsionaram o crescimento do feminismo, apesar do discurso do movimento ser misógino e focado apenas nos homens.

Apesar da misoginia presente no pensamento filosófico da maior parte dos intelectuais da época, toda mudança política que supôs a Revolução Francesa, teve como consequência o nascimento do feminismo e ao mesmo tempo sua absoluta rejeição e violenta repressão (GARCIA, 2011, p.40).

O discurso do iluminismo é misógino por ser mantenedor de uma visão patriarcal, como reproduzir o papel de passividade da mulher e a dinâmica familiar na qual o homem é o mantenedor financeiro e a mulher é a responsável pelo cuidado e pelo trabalho doméstico (PAIVA, 2019). Mantendo a dinâmica de homem na esfera pública – trabalho, rua, bares e a mulher na esfera privada – casa, filhos, família.

A maior parte das estudiosas está de acordo que o feminismo como corpo coerente de reivindicações e como projeto político, capaz de constituir um sujeito revolucionário coletivo, só pôde articular-se teoricamente a partir das premissas da ilustração: todos os homens nascem livres e iguais e, portanto, com os mesmos direitos. Mesmo quando as mulheres ficaram fora do projeto igualitário - tal como aconteceu na França revolucionária -, a demanda de universalidade que caracteriza a razão ilustrada pode ser utilizada para “irracionalizar” seus usos ilegítimos, neste caso, patriarcais (GARCIA, 2011, p.40).

As mulheres da Revolução Francesa, conseguiam enxergar como o sistema do novo Estado poderia lutar por direitos igualitários, e ao mesmo tempo, excluir os direitos sociais e políticos de todas as mulheres. Mesmo com essa exclusão na constituição dos direitos, as mulheres lutaram para construir outra história. Há duas vertentes principais, as mulheres

trabalhadoras que lutaram na linha de frente nas batalhas, construindo barricadas e enfrentando exércitos, e as mulheres que desenvolveram uma parte intelectual, consideradas burguesas, que se manifestavam nas sessões da Assembleia Constituinte, criando jornais e grupos feministas. Dessa maneira, o movimento já acontecia de forma distinta atingir, em diferentes classes sociais, que lutavam por uma causa em comum: a emancipação das mulheres.

Um dos principais eventos do início da Revolução Francesa, foi a Marcha das Mulheres a Versalhes, na qual reivindicavam melhores condições sociais:

Em 5 de outubro de 1789, as vendedoras de peixe de Paris e outras mulheres de camadas populares, acompanhadas por soldados da Guarda Nacional, marcharam a Versalhes para protestar contra a escassez e o preço do pão. A crise era de subsistência, mas o tom, político (MORIN, 2013, p. 18).

Essas mulheres se encaminharam ao Palácio de Versalhes, reivindicando a alta no preço do pão, a falta de alimentos e as mudanças constitucionais propostas pela Assembleia Nacional, que o senhor Luís XVI se recusava a aceitar, mesmo com decretos aprovados pela Assembleia Nacional, incluindo a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789).

Na Revolução Francesa, percebemos uma maior demanda pela igualdade sexual que advém do forte protagonismo das mulheres nos eventos revolucionários (GARCIA, 2011). Dessa maneira, o discurso da Revolução Francesa legitimava o discurso das mulheres, que se encontravam insatisfeitas e revoltadas com o sistema imposto a elas.

Há dois documentos importantes que demarcam o desenvolvimento do feminismo no fim do século XVIII, são eles a *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs* escrito em 1791 por Olympe de Gouges e *Uma vindicação dos direitos da mulher*, de Mary Wollstonecraft em 1792 (GARCIA, 2011). Essas duas obras fizeram com que as mulheres se colocassem enquanto cidadãs, mostrando a capacidade de lidar com assuntos políticos e sociais, atributo sempre suprimido socialmente.

Tanto Olympe de Gouges, como Mary Wollstonecraft tiveram pais que as repreendiam. As duas não tiveram o apoio de seus pais, quando decidiram ser escritoras e se dedicar a vida política. Questionadoras, elas ocupavam o lugar intelectual que até aquele momento era reservado aos homens e por isso incomodavam.

Wollstonecraft é considerada por diversas autoras, a primeira teórica feminista. Ela sistematizou reflexões sobre a necessidade de emancipação das mulheres e seus obstáculos, promovendo “uma inflexão na direção da construção de uma teoria política feminista” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p.20).

Através da obra de Wollstonecraft e das ideias sobre a igualdade de direitos, nasceu o feminismo liberal, no século XVIII. Esse movimento é apontado frequentemente como classista. Mas a própria Wollstonecraft, já apresentava divergências entre a classe operária e a ausência de representação política feminina. Do outro lado do atlântico, líderes sufragistas americanas como Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) e Susan B. Anthony (1820-1906), também eram advogadas da abolição da escravidão (MIGUEL; BIROLI, 2014).

Como vimos no início do capítulo, a primeira geração “representa o surgimento do movimento feminista, que nasceu como movimento liberal de luta das mulheres pela igualdade de direitos civis, políticos e educativos” (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649), direitos que eram reservados apenas aos homens.

O objetivo inicial do movimento feminista “era a luta contra a discriminação das mulheres e pela garantia de direitos, inclusive do direito ao voto” (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649). A estruturação do movimento sufragista, principalmente na Inglaterra, França, Estados Unidos e Espanha, foi fundamental para basear o surgimento do movimento feminista.

A primeira fase, busca também denunciar a opressão imposta pelo patriarcado, preocupando-se em substituir as “relações de subordinação direta de uma mulher a um homem, próprias do patriarcado histórico, por estruturas impessoais de atribuição de vantagens e oportunidades” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p.17).

Miguel e Biroli (2014) optam por utilizar o termo dominação masculina, ao invés do termo patriarcado. Para os autores, o termo patriarcado não alcança o fenômeno opressivo masculino e, portanto, por não nomear os problemas diretamente, poderia remeter essa dominação masculina para uma nova zona cinzenta, não alcançando discussões mais amplas. Um dos exemplos expostos na argumentação é a instituição casamento, que passou por mudanças, mesmo sendo uma instituição patriarcal. Mesmo com essas atualizações, as desigualdades matrimoniais permanecem. Logo, o patriarcado estaria “vinculado ao absolutismo, bem diferente das sociedades democráticas concorrenciais atuais” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 18).

Além de todo exposto, é importante ressaltar que apesar de silenciadas na maioria dos livros de história e até livros sobre o feminismo, as mulheres negras sempre participaram do movimento, “[...]Sempre analisaram sua condição enquanto mulheres também sob o prisma do racismo. A “interseccionalidade” não foi uma novidade da terceira onda” (FRANCHINI, 2017, n.p.).

Parte das mulheres integrantes do primeiro movimento, lutou pela abolição da escravidão, com destaque para o papel de Sojourner Truth (1797-1883) - abolicionista afro-

americana e ativista dos direitos das mulheres. Sojourner foi escrava desde que nasceu até fazer 40 anos, depois foi empregada doméstica por outros 40 anos e só aos 80 virou oradora política, por meio da religião - como Martin Luther King Jr. e Malcolm X (MIGUEL; BIROLI, 2014).

Harriet Tubman (1822-1913) também foi uma abolicionista e ativista americana. Nascida escravizada, Tubman conseguiu fugir e planejou a libertação de muitas pessoas escravizadas. Cada fonte fornece um número diferente, mas variam de 70 a 300 pessoas. Tubman participou da criação da rota conhecida como *Underground Railroad* (1820 – 1861):

A ferrovia consistia em um trabalho em rede conectando inclusive pessoas negras e pessoas brancas, que assumiam os papéis de condutores (eram os guias), agentes (ajudavam a encontrar as rotas), estações (esconderijos que eram geralmente casas), chefes de estação (aqueles que escondiam os fugitivos em suas casas), carga (eram os fugitivos) e os acionistas (pessoas que doavam dinheiro para manter essas rotas) (WAGGONER, 2007, n.p. apud CARNEIRO, 2019, p. 200).

Tanto Truth, quanto Tubman foram essenciais para a luta abolicionista e antirracista. Elas ajudaram a criar uma visão feminista fora das ideias liberais que vinham ganhando mais destaques e sendo absorvidas por mulheres de classe média. Truth e Tubman criaram pontes entre gênero, raça e classe que autoras mais populares dessa fase, não conseguiram desenvolver, por uma limitação política e por não atentarem as outras realidades além da sua.

Segundo Franchini (2017), a retórica predominante da primeira onda é o liberalismo e o universalismo. As mulheres defendiam que homens e mulheres deveriam ter iguais oportunidades em todas as esferas sociais - estudo, trabalho, participação política, posição social, direito a cuidar de seus próprios bens.

“As mulheres que haviam começado expondo suas reivindicações em um caderno de queixas terminaram orgulhosamente afirmando seus direitos” (GARCIA, 2011, p.48). Após as mulheres conseguirem o básico perante a lei, como o direito ao voto e a educação, começam a se debruçar nas questões referentes à sexualidade e aos direitos reprodutivos. O questionamento das formas de subalternização diárias como o funcionamento familiar e no trabalho, começaram a serem mais questionadas e visadas. Ao sair do apagamento, a mulher começa a lutar por irromper do poço, interrogando sobre seu papel social e sobre as dinâmicas das relações. Assim inicia-se a segunda onda.

2.3.2 Segunda onda: sexualidade e direitos reprodutivos

Nesse movimento, há um forte enfoque pela libertação feminina da esfera doméstica. As mulheres de classes sociais mais altas, começam a ocupar a esfera pública, questionando e criando papéis sociais. Friedan, a autora de *Mística Feminina* (1963) quando indagada sobre quem iria cuidar das crianças, enquanto as mulheres brancas de classe alta estivessem na esfera pública, disse que seriam as criadas, transferindo o trabalho doméstico para outra mulher, predominantemente de classe baixa e negra.

No artigo *Mulheres negras: moldando a teoria feminista* (2015), bell hooks critica abordagem reducionista de Friedan, “pois mais de um terço de todas as mulheres estava na força de trabalho” (p. 194), indicando a limitação do livro, que não se aplicava a realidade de muitas mulheres.

Em seus primeiros textos, parece que Friedan nunca se perguntou se a situação das donas de casa brancas com formação universitária era um ponto de referência adequado para se examinar o impacto do sexismo ou da opressão sexista sobre a vida das mulheres na sociedade norte-americana (HOOKS, 2015, p.195).

Novos feminismos surgiam e questionavam o feminismo liberal. Assim como as feministas negras, as feministas socialistas se consolidaram, na passagem do século XIX para o século XX, entre elas Clara Zetkin (1857-1933) e Alexandra Kollontai (1872-1952) (MIGUEL; BIROLI, 2014).

Kollontai produziu diversas obras feministas e marxistas, dentre elas, *A nova mulher e a moral sexual* (1918), lançado em 1979 no Brasil. Ela acreditava que enquanto a classe trabalhadora estivesse sendo explorada, não seria possível viver de maneira plena. Defendia também que a ordem de exploração capitalista, utiliza a opressão machista para se beneficiar e manter a dinâmica social. Compreendia também que as mulheres dividiam as questões de gênero, mas que as mulheres da classe trabalhadora tinham outras demandas para além do gênero.

Kollontai reconhecia que o movimento sufragista tinha aspectos de classe burguesa e travou uma luta política com esse movimento. Ela já identificava que o gênero unia as mulheres, mas que a classe separava. Participou do movimento sufragistas de mulheres russas, buscando aliar o movimento de mulheres da classe trabalhadora e os aspectos de gênero (KOLLONTAI, 2007).

Em 1907, Kollontai organiza um clube de mulheres trabalhadoras, o que foi revolucionário para época, já que essa prática era estritamente masculina. “Sua ação política,

conjuntamente com sua produção teórica, demonstrou de forma eloquente como a condição das mulheres trabalhadoras incorpora formas específicas de opressão” (ALVES; DUARTE, 2017, p. 351).

As virtudes femininas - passividade, submissão, doçura - que lhe foram inculcadas durante séculos, tornam-se agora completamente supérfluas, inúteis e prejudiciais. A dura realidade exige outras qualidades nas mulheres trabalhadoras. Precisa agora de firmeza, decisão e energia, isto é, aquelas virtudes que eram consideradas como propriedade exclusiva do homem (KOLLONTAI, 1979, p. 17).

Kollontai estava tão à frente de seu tempo, que já compreendia as questões psicológicas e transformações de ideias, que as mulheres precisariam passar ao saírem de casa para trabalhar. A passividade que aprenderam já não era mais suficiente para o mundo acrescido e competitivo do trabalho. O único modo que essas mulheres conheciam para que pudessem seguir, era o modo masculino. Kollontai propôs uma nova construção social a partir do olhar feminino.

Assim como a crítica dirigida aos modos do trabalho, Kollontai criticava o feminismo liberal, considerando assim que a emancipação das mulheres só viria juntamente com a emancipação da classe trabalhadora. Para ela, era impossível desassociá-los. O feminismo socialista, assim como o feminismo negro, estão interessados em um outro tipo de discussão, que não dissocia classe e raça de gênero.

Angela Davis, Patricia Hill Collins, Kimberlé Williams Crenshaw, Audre Lorde e bell hooks são alguns nomes importantes do feminismo negro. Angela Davis é uma filósofa socialista e militante do movimento negro, tendo participado dos Panteras Negras e também se filiado ao Partido Comunista dos EUA. A autora apresenta diversos livros essenciais para o movimento, dentre eles: *Angela Davis: Uma autobiografia* (1974), *Mulheres, Raça e Classe* (1981) e *A liberdade é uma luta constante* (2015), sendo publicados posteriormente no Brasil.

Davis foi presa política, acusada injustamente pelo assassinato de um policial. Seu julgamento demorou 17 meses e durante esse período, ela permaneceu encarcerada. Por conta de sua relevância, Davis teve grande apoio social e foi criado um movimento em prol da sua liberdade, o Free Angela. Após pressão social, Davis é inocentada e liberada (AIDAR, 2020).

O livro *Mulheres, Raça e Classe* (1981) é conhecido internacionalmente, e é reconhecido por elevar as discussões no campo teórico feminista. Davis esclarece que não é possível romper com a dominação masculina, se não houver uma junção entre essas três opressões sociais. Enquanto houver racismo, tanto as mulheres, quanto a classe trabalhadora, não conseguirão existir livre de opressão, já que os três temas estão intrinsecamente ligados.

Para Davis, o combate ao racismo estrutural é essencial para as lutas contra a opressão. Voltando a crítica a obra de Friedan, Davis exemplifica o funcionamento do racismo:

O racismo funciona de modo intrincado. As empregadoras que acreditavam estar elogiando as pessoas negras ao afirmar preferi-las em relação às brancas argumentavam, na verdade, que as pessoas negras estavam destinadas a ser serviçais domésticas – escravas, para ser franca (DAVIS, 2016, p. 101).

Com o olhar interseccional, Davis argumenta que as feministas sufragistas precisavam compreender a importância da luta antiescravagista, unindo assim, as lutas de gênero e de raça. “As mulheres brancas – incluindo as feministas – demonstraram uma relutância histórica em reconhecer as lutas das trabalhadoras domésticas” (DAVIS, 2016, p. 101). Davis trouxe discussões imprescindíveis para as questões de gênero e por também ser marxista, não é facilmente capturável pelo capitalismo.

Nessa segunda fase, além da crítica ao feminismo liberal, as discussões estavam entorno da sexualidade feminina, que sempre foi reprimida em uma sociedade que espera belas e recatadas do lar, a antítese da bruxa, como visto em Federici:

As mulheres trabalhavam nos campos, além de criar os filhos, cozinhar, lavar, fiar e manter a horta; suas atividades domésticas não eram desvalorizadas e não supunham relações sociais diferentes das dos homens, tal como ocorreria em breve na economia monetária, quando o trabalho doméstico deixou de ser visto como um verdadeiro trabalho (FEDERICI, 2017, p. 52-53)

Essa imagem de que a mulher deve empenhar-se com as maravilhas do lar, vem desde a época feudal, e, até hoje é um comportamento esperado por diversos aparelhos sociais tradicionais. As mulheres começaram a questionar essas condições e quais eram suas possibilidades no mundo, debate que começa a ganhar mais atenção nos anos 50 e se estende até meados dos anos 90, século XX, mas que é presente até hoje.

Nessa época inaugura uma “série de estudos focados na condição da mulher, onde começou-se a construir uma teoria-base, uma teoria raiz sobre a opressão feminina.” (FRANCHINI, 2017, n.p.). O chamado de Feminismo Radical, com forte apelo nos anos 60 e 70, começou a criticar e expor as mulheres na condição de exploradas devido ao sexo e as funções reprodutivas (FRANCHINI, 2017). “A mulher desde sempre esteve atrelada, social e economicamente, à sua função reprodutiva, e o patriarcado, assim como o capitalismo, consiste essencialmente, também, na exploração dessa capacidade” (FRANCHINI, 2017, n.p.).

Dessa forma, as feministas de segunda onda foram as primeiras a apontar o que as unia independente de raça e classe: a opressão com base no sexo. “Essas mulheres são as pioneiras na crítica à pornografia [...] Também não economizam palavras sobre a exploração da mulher via maternidade e via casamento, e o uso do estupro e da violência sexual enquanto ferramenta de manutenção do poder masculino” (FRANCHINI, 2017, n.p.).

Questões vinculadas à sexualidade e aos direitos reprodutivos começaram a ganhar projeção, “ao mesmo tempo, as formas de subalternização que continuavam em operação na família, na política, na escola e no trabalho, a despeito dos avanços na legislação, passaram a ser esquadrihadas” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p.23).

Neste momento, Simone de Beauvoir ocupa para o feminismo contemporâneo uma posição fundadora central (MIGUEL; BIROLI, 2014). O seu papel como mulher e filósofa provocou diversas reflexões, principalmente com o livro marco o Segundo Sexo, lançado em 1949. O livro buscou “entender a construção social do “feminino” como um conjunto de determinações e expectativas destinado a cercear a capacidade de agência autônoma das mulheres” (MIGUEL; BIROLI, 2014).

“O Segundo Sexo” (1949) foi construído através de “dados estatísticos, experiências pessoais, análises sociológicas e depoimentos de pessoas próximas, bem como inferências mais fundamentadas ou mais intuitivas, baseadas na literatura de ficção, no discurso da mídia ou em trabalhos acadêmicos” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p.24), trazendo, assim, uma narrativa inovadora.

A célebre frase “Não se nasce mulher, torna-se mulher” ganhou grande destaque no movimento quando foi lançada e atualmente, quando estampa camisas feministas, *ecobags* e é usada como slogan do movimento. “Não é exagero dizer que essa percepção funda o feminismo contemporâneo” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p.25). A mulher deve escolher como quer viver, ser mulher não é destino biológico, ser mulher é uma construção social.

O livro “O Segundo Sexo” (1949), abriu caminho para o slogan “o pessoal é político”, que seria a marca do movimento feminista a partir dos anos 1960. O slogan surge no Movimento de libertação das mulheres (*Women's Liberation Movement*), nos EUA, através de grupos que buscavam conscientizar as mulheres através dos movimentos feministas. Reunindo mulheres ativistas, em sua maioria com inclinações socialistas e autoidentificadas como radicais (SARDENBERG, 2017).

Outros estudos também tiveram destaque na época com a discussão sobre a repressão da sexualidade feminina, a sexualidade masculina e a dominação política. Esse foi o momento de maior repercussão do feminismo e a sua ofensiva também, ambos movimentos reverberam até hoje.

A autora Nancy Fraser (2009) faz uma crítica ao capitalismo, que sequestrou a pauta da onda, procurando entender a relação do feminismo com o neoliberalismo e como a luta pela emancipação das mulheres resultou na afirmação do sistema capitalista. Em seu texto, *Do neoliberalismo progressista a Trump – e além* (2018) e no livro *Feminismo para os 99%: Um*

manifesto (2019), publicado juntamente com Cinzia Arruzza e Tithi Bhattacharya, Fraser investiga essas relações e decodifica as dinâmicas sociais.

Mesmo que as mulheres tenham conseguido sua emancipação, ela está subordinada ao lucro, a alimentar a dinâmica capitalista. Ao criticar o salário familiar, acaba construindo sua perpetuação. Já que as mulheres também recebem o salário e participam da manutenção da dinâmica, servindo “para intensificar a valorização do trabalho assalariado do capitalismo” (FRASER, 2009, p. 26).

Agnès Varda (1928-2019), a diretora do objeto de estudo desse trabalho, teve uma luta feminista muito alinhada com essa onda, visto que diversas obras autorais focada na visão feminina e sobre mulheres foram publicadas nesse período, como *Cléo de 5 às 7* (1962), o curta *Resposta das Mulheres* (1975) e *Uma canta, a outra não* (1977). Agnès participou ativamente dos movimentos de maio de 68, o que reverbera em sua obra. No capítulo três, será apresentado um detalhamento da vida e obra da artista e posteriormente, a investigação sobre o filme *Uma canta, a outra não*.

2.3.3 Terceira onda: interseccionalidade e pós-modernidade

A terceira onda é marcada pelo – alegado - fim da Guerra Fria e a queda do muro de Berlim. Iniciando nos anos 90, período que demarcou profundas mudanças sociais. No contexto da América Latina, os governos ditatoriais começavam a se dissolver e, junto a isso, o imperialismo cultural estadunidense foi crescendo ainda mais. O advento da internet também começou e o feminismo começou a utilizá-lo como instrumento.

As discussões feministas passam a ter uma ação mais agressiva e direta, assemelhando-se a movimentos como o punk rock e anarquista, nos quais o discurso é mais assertivo. As pautas dão continuidade as discussões da segunda onda, ganhando novas escopos.

Geralmente associamos o início da terceira onda ao surgimento de movimentos punk femininos, cuja ideologia girava em torno da completa negação a corporativismos e da defesa do “faça você mesmo” (do it yourself). São essas mesmas garotas punk que lançaram o termo riotgrrrl (garota rebelde, em tradução livre) e introduziram a confecção e a estética dos zines ao feminismo. Esses zines tratavam de assuntos como estupro, o patriarcado, a sexualidade, e o empoderamento feminino (FRANCHINI, 2017, n.p.)

As discussões feministas passam a ter uma ação mais agressiva e direta, assemelhando-se a movimentos como o punk rock e anarquista, nos quais o discurso é mais assertivo. As pautas dão continuidade as discussões da segunda onda, ganhando novas escopos.

Em 1989, Kimberlé Crenshaw esquematizou a abordagem de interseccionalidade enquanto uma ferramenta para que mulheres atingidas por vários tipos diferentes de opressão (raça, classe, sexualidade) pudessem analisar sua condição, um método que leva em conta as opressões cruzadas. Tanto Angela Davis, quanto Patrícia Hill Collins, já traziam essa abordagem em suas obras, mas Crenshaw esquematiza e nomeia essas convergências.

A ativista americana Audre Lorde também é fundamental nesse debate, além de enfatizar a questão das sexualidades na discussão sobre raça, classe e gênero em seu livro *Irmã outsider* de 1984, mas lançado no Brasil somente em 2019. Essa perspectiva interseccional é uma das contribuições das feministas negras e é imprescindível para o desenvolvimento do feminismo como movimento.

Judith Butler é uma das principais autoras dessa onda, segundo a classificação proposta por Franchini/Garcia. Em sua tese de doutorado, *Problemas de Gênero*, lançada em 1990, a autora define gênero como performance, buscando problematizar a concepção de construção social. Butler propõem o rompimento com o paradigma da divisão binária entre natural e social, sexo e gênero. Essa tese lançou as sementes para a teoria *queer*, que se desenvolveria mais profundamente ao longo da década de 90.

A ideia de transversalismo, enquanto oposição ao universalismo e ao particularismo, característicos, respectivamente, da segunda e da primeira ondas feministas, ganha destaque. Mesmo que o feminismo sempre tenha se envolvido com os dilemas do universalismo e do particularismo, vemos nascer as “políticas transversais”, e falamos da possibilidade de diálogo entre todas as possíveis condições enfrentadas por mulheres no mundo, levando em consideração não só raça/etnia, classe e sexualidade, mas também nacionalidade, idade e religião. Buscar a compreensão da realidade da outra, mesmo que tão diferente e distante da realidade própria (FRANCHINI, 2017).

Com o advento da internet, algumas autoras defendem a criação de uma quarta onda, que não é consenso dentro da academia. Esse movimento se consolidaria online, nos grupos de redes sociais, com *hashtags* e mutirões online. Movimentos como o *#MeToo* de 2017, que repercutiu após várias atrizes se manifestarem contra assédios que sofrem no meio do entretenimento, representariam esse tipo de feminismo, o ciberfeminismo (PEREZ e RICOLDI, 2019).

A quarta onda ainda não é consenso entre as teóricas, mas parte delas já define e conceitua sobre essa nova onda:

[...] uma quarta onda também se afigura, mas, como tudo que ainda está em curso, também está em plena elaboração. De fato, algumas características são já reunidas com frequência: o uso em massa de redes sociais e da tecnologia, e, portanto, um ativismo amplamente digital (como o “feminismo de hashtag”); aprofundamento de discussões sobre identidade e corpo, como a nova visibilidade da questão trans e da gordofobia, por exemplo; e, por fim, novos ativismos em torno de questões ainda não resolvidas, mas já levantadas em outros momentos do feminismo: violência (estupros coletivos, assédio em transportes). (SOLLE, 2015 apud PEREZ; RICOLDI, 2019, p.5)

O papel da internet passa a ser essencial para a organização e efetivação dos movimentos, que se organizam e articulam de maneira digital, decidindo como agirem: quando e onde serão os protestos e encontros presenciais. Aqui há o problema da inclusão digital, que no Brasil, atinge 74,7% da população, segundo o IBGE, censo de 2018. Ou seja, um a cada quatro brasileiros ainda não tem acesso à internet. Ao depender da internet, parte das mulheres brasileiras não conseguem ter acesso ao conhecimento posto na rede.

Em seu artigo sobre a quarta onda feminista, Matos (2014) elenca as principais características da quarta onda, no qual o “mainstreaming” feminista se destaca.

O foco no “mainstreaming” feminista, onde ganham visibilidade e destaque as novas formas de relação com o Estado e de suas muitas instituições e àquelas dinâmicas vinculadas a este novo formato de teorização feminista, destacando-se, por sua vez, o esforço no sentido da construção participativa de ações transversais, interseccionais e intersetoriais de despatriarcalização das instituições estatais (MATOS, 2014, p.11).

A internet possibilitou o acesso a um universo de conhecimentos, mas também promove conexões e confere visibilidade à misoginia e outros discursos de ódio. Muitas mulheres sofreram ameaças e foram ofendidas através de redes sociais (ÁLVARES, 2017). É necessário cuidado com uma visão unidimensional da internet, o acesso vem tanto para ampliar as discussões feministas, como também para fortalecer grupos agressivos e repressores.

Essa história ainda está sendo escrita e não há conclusões. A regulação da internet e das grandes empresas de tecnologia, mudaram algumas dinâmicas e essas discussões estão no estágio inicial no processo de regulamentação. Se usada para o bem, a tecnologia pode promover intercâmbios sociais como transmitir uma palestra de Angela Davis filmada em 4D nos Estados Unidos para a Tailândia em alta qualidade e com sensação de estar presente, através da tecnologia dos óculos VR (realidade virtual). Mas isso é um assunto futuro, visto que há pontos tão essenciais a se pontuar.

3 A MULHER NA TELA

Nas discussões sobre as representações da mulher no audiovisual, ainda encontramos uma diferença nítida. Dos 100 principais filmes do ano de 2018, as mulheres representaram apenas 33,1% de personagens principais, segundo o estudo *Inequality in 1,200 Popular Films (Desigualdade em 1.200 filmes populares)* realizado pela USC Annenberg Foundation publicado setembro de 2019.

Quanto à diversidade racial, apenas 16,9% são negros, 5,3% de latinos e 8,2% são asiáticos, sendo os elencos compostos com mais de 60% de pessoas brancas, mostrando uma visão limitada das representações do mundo. Já que elas ocuparam somente 4,5% das cadeiras de direção dos 1.200 principais filmes desde 2007.

Nos 92 anos da premiação do Oscar, apenas uma mulher venceu o prêmio de melhor direção, Kathryn Bigelow pelo filme *Guerra ao Terror*, em 2010. Em nove décadas de entregas do Academy Awards, apenas sete mulheres foram indicadas à categoria de direção. Isso demonstra o abismo nas questões de gênero em Hollywood, já que as mulheres são mais da metade da população mundial. Por que não criam o prêmio de melhor diretora? Parece que a academia mantém exclusivamente o prêmio de melhor direção para os homens. “Dominante, o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio de linguagem e discursos masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente” (KAPLAR, 1995, p. 53).

O primeiro *blockbuster* protagonizado, de fato, por uma mulher foi o filme *Mulher Maravilha* (2017), que, apesar de representar a força das amazonas e a unidade de uma sociedade composta somente por mulheres, reforça o estereótipo motivacional da mulher que só tem forças por causa do amor que sente por um homem. O filme também não apresenta nenhuma discussão sobre raça ou classe, apesar de ser passar na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Os *blockbusters* são os filmes que chegam às massas, independente do nível das discussões sociais inseridas. Logo, as representações geradas por esses filmes alcançam uma gama maior de mulheres.

Como afirma Ann Kaplar (1995, p.45): “Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal”. Logo, há limitações imagéticas e discursivas.

No contexto europeu, há maior diversidade temática, no sentido de que a jornada do herói não é priorizada como no cinema americano. Há uma discussão psicanalítica maior. A

imperfeição humana é trazida ao primeiro plano, com filmes como *Elle* (2013), que retrata a questão do abuso sexual e psicológico e da própria sexualidade da mulher.

Já no contexto brasileiro, o melodrama tropical *A Vida Invisível* (2019) narra a vida de duas irmãs na busca da descoberta de quem são em meio a uma sociedade dominada pelo patriarcado, com seus abusos de poder e todas as complicações exercidas sobre a liberdade da vida das mulheres. Como explica Ann Kaplar:

Podemos ver também como o melodrama familiar, um gênero destinado especificamente para a mulher, funciona tanto para pôr à mostra as restrições e as limitações que a família nuclear capitalista impõe à mulher, quanto para “educar” as mulheres a aceitar essas restrições como “naturais”, inevitáveis. (KAPLAR, 1995, p. 46)

Aqui, os filmes se apresentam com um tom mais político, regionalista. O humor sempre é usado como arma, apesar de qualquer realidade surrealista que estejamos vivendo. Saindo do eixo Rio-SP, que infelizmente ainda detém do maior poder aquisitivo para a indústria audiovisual e o acesso às próprias máquinas, o Nordeste se destaca como polo de produções de menor orçamento, mas de qualidade de narrativa e visuais extremas, como o caso de *Bacurau* (2019), ganhador do Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 2020.

Se as mulheres não ocupam nem 10% das cadeiras de direção dos 1.200 principais filmes nesses 12 anos, a qualidade na representação na tela sobre o que é ser mulher, também se encontra equivocada. Como o homem pode representar algo que ele não vive? Eles apresentam apenas a visão do feminino pelo olhar masculino. Essa questão traz a discussão do lugar de fala à tona. A filósofa brasileira Djamila Ribeiro, ao explicar o conceito se utiliza das palavras de Rosane Borges que afirma que “Pensar lugar de fala é uma postura ética, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo” (RIBEIRO, 2017, p.47).

Segundo Ribeiro (2017, p. 48) “assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade”. Logo, o homem deve falar sobre o espaço que ocupa. Seja o espaço da masculinidade ou de alguma outra realidade social a que pertencer.

De acordo com Laura Mulvey, tal erotização da mulher na tela efetua-se através do modo como o cinema estrutura-se em torno de três olhares explicitamente masculinos: há o olhar da câmera na situação que está sendo filmada (chamada de evento pró-filmico) que é essencialmente voyeurístico e "masculino", no sentido de que normalmente é o homem que está fazendo a filmagem; há o olhar do homem dentro da narrativa, que é estruturado para fazer da mulher objeto de seu olhar; e há o olhar do espectador masculino que imita os dois outros olhares. (MULVER apud KAPLAR, 1995)

Para entender as questões de representação e estereótipos da mulher nos meios audiovisuais, será utilizado o conceito de formação de identidades em Stuart Hall:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidade possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente. (HALL apud BATISTA; RIZZOTTO, 2017, p. 63).

As identidades podem ser variáveis a partir da construção de representação e influência do que o mercado audiovisual decide retratar em suas histórias. Podemos nos sentir representadas ou não por alguma personagem de determinada série ou filme, mas sabemos que essa construção é social e coletiva.

Como afirma Kaplar (1995, p. 52): “Nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de ‘masculina’ e ‘feminina’, que por sua vez giram em torno de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de submissão”. Logo, a mulher que não se mantém no papel da submissão precisa ser educada e esse passa a ser o papel do melodrama familiar.

Laura Mulvey descreve o melodrama como relativo às questões edipianas, tendo sua importância por expressar sentimentos ocultos e decepções íntimas das mulheres. Para ela, “o melodrama cumpre uma função útil para a mulher que não possui qualquer cultura de opressão coerente” (KAPLAR, 1995, p. 47). Ou seja, o melodrama pode funcionar como agente transformador quando traz para a consciência de algumas mulheres que as situações/relações que elas vivem são opressoras.

No cinema, as mulheres acabam não atuando como “significantes de um significado (a mulher real), mas como significante e significado suprimidos para dar lugar ao signo que representa alguma coisa no inconsciente” (KAPLAR, 1995, p. 53). A mulher acaba sendo a portadora do significado e não a produtora de significado, ficando fadada ao papel que os diretores impõem a elas.

O paradoxo do falocentrismo em todas as manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. Para o sistema, já existe uma ideia de mulher como a eterna vítima: é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que o falo significa. (MULVEY, 1983, p. 438)

As mulheres acabavam cumprindo um papel ao invés de criar através de suas diversas subjetividades. Esses papéis impostos geralmente eram de submissão, a mãe, a esposa e a filha. Sempre num lugar de ser algo para alguém, estando fora do âmbito da busca de si mesma.

Esse movimento só começa a mudar quando as mulheres se inserem para além da tela. Elas começam a participar a criar as histórias e ocupam o papel de quem dirige, produz e escreve as histórias a serem contadas. Foram necessárias artimanhas para que conseguissem ocupar esse lugar. Algumas se impuseram, outras preferiram um movimento mais vagaroso e se inseriram aos poucos.

A francesa Alice Guy-Blanché é considerada a primeira mulher a dirigir um filme: *La Fée aux Choux*, em 1896, na cidade de Paris. A diretora se mudou para os Estados Unidos, onde continuou a dirigir filmes até 1920. É estimado que ela tenha feito mais de mil filmes (SUZUKI, 2013).

A também francesa Germaine Dulac, e as americanas Lois Weber e June Mathis, também são consideradas precursoras na construção do cinema feminino. A sueca Anna Hofman-Uddgren também surge em um movimento que busca a inserção de mulheres no mercado cinematográfico, um meio que apresentava centenas de homens como produtores visuais (REIS, 2017).

A americana Dorothy Arzner foi uma das poucas mulheres a se fixarem na indústria de cinema norte-americana entre as décadas de 1920 e 1940. Foi a primeira mulher a se tornar membro do Sindicato dos Diretores Americano. Nas décadas seguintes de 1940 e 1950, mulheres como Maya Deren (ucraniana), Margaret Booth (americana) e Ida Lupino (inglesa) se colocam no cinema para além do papel de atrizes e corpos fetichizados, elas passam a ser diretoras, editoras, produtoras e atrizes (REIS, 2017).

No Brasil, podemos destacar o trabalho das cineastas Helena Solberg e Ana Carolina, seus trabalhos realizam uma forte reflexão sobre a condição da mulher no Brasil. Destaque para a trilogia de Ana Carolina composta por *Mar de rosas* (1979), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987) até *Amélia* (1999/2000), esses trabalhos trazem “uma perspectiva de quebra de fronteiras nacionais, bem como de busca por respostas narrativas mais tradicionais, mas não menos estimulantes” (LOPES, 2006, p. 380).

Apesar do monopólio hollywoodiano, o cinema passou por transformações e além de ser capitalista, gerado para buscar o lucro, ele agora também poderia ser artesanal. Isso foi possibilitado pelos avanços tecnológicos, como a câmera de 16 mm, que alteraram as condições econômicas para as produções cinematográficas (MULVEY, 1983).

Dessa forma, outros tipos de cinema são possíveis, como a *Nouvelle Vague* na França, e o Cinema Novo no Brasil. Esses novos movimentos se inspiraram no movimento francês e vários novos tipos de cinema surgiram, como o português, japonês, alemão e muitos outros. O foco era a renovação, novos olhares e novas histórias contadas de maneiras diferentes.

3.1 O Movimento *Nouvelle Vague*

A *Nouvelle Vague* ganhou força após a liberação da França em 1945, com o fim da 2ª Guerra Mundial. As principais ideias são herdeiras de um novo clima de discussão, um novo debate cheio de reflexões que procuravam tirar o foco do capital e da cultura de massa, buscando provocar uma discussão livre de amarras, representando a irresponsabilidade política dos vinte e poucos anos.

Manevy (2006) defende que o movimento *Nouvelle Vague*, acabou por sintetizar uma nova crítica da cultura material e imaterial, destruindo e absorvendo tanta as referências culturais europeias, cujo epicentro é Paris, como a cultura de massa hollywoodiana, utilizando referências da pop art, teatro épico, colagem, ensaio, quadrinhos, entre outros escritores, como Balzac, Marx e Manet. O movimento sintetizou uma crítica à cultura geral.

Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de "vulgaridade e comércio" do cinema e das mitologias da sociedade de consumo. (MANEVY, 2006, p. 221)

No pós-guerra, os franceses estavam descobrindo produções censuradas pela guerra, enquanto Hollywood passava pelo fim de sua era de ouro. “Com a censura e a caça aos comunistas, dissolveu-se a Hollywood liberal radical de visão crítica da nação americana. A situação do cinema hegemônico, no fim da década de 1950, era de uma produção desconectada de seu tempo” (MANEVY, 2006, p. 222).

No primeiro, a *Nouvelle Vague* foi confundida com um movimento de televisão. Era um novo movimento de produção independente que nascia, ajudando a recuperar o cinema mundial, que sofria com certa apatia. Os espectadores engajados que se sentiam representados com o que o movimento significava, contribuíram para a adesão do sucesso mitológico do movimento.

A agenda libertária da *Nouvelle Vague* pautou-se, em muitos filmes, por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo. (MANEVY, 2006, p. 222)

Os principais diretores do movimento são François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol, Agnès Varda, Jacques Rivette, Chris Marker e Eric Rohmer, entre outros realizadores. Eles começaram a filmar no pós-guerra, em um clima propenso para

renovações culturais, que culminaria no movimento de maio de 1968. A renovação dos valores torna-se central, impulsionada fortemente pelo movimento dos jovens.

Esses autores retrataram as expectativas e frustrações de uma geração europeia do pós-guerra, amadurecida em plena Guerra Fria, com influências da consolidação da TV, da publicidade, da cultura de massa e da povoada tela de cinema (MANEVY, 2006).

“A Nouvelle Vague foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema” (MANEVY, 2006, p. 224). Dessa maneira, dada a importância à tradição cinematográfica, ao museu como instituição de memória imagética, foi possível conceber um conceito claro sobre a necessidade de ruptura, da novidade a afirmar. A fase crítica da Nouvelle Vague se dá entre os anos de 1947 a 1959 e os filmes vão de 1959 a 1968.

“Na formação intelectual da *Nouvelle Vague*, a paixão crítica pelo cinema americano clássico foi tão fundamental como o interesse pela literatura e pintura modernas.” (MANEVY, 2006, p. 226). A descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental e a valorização da montagem são supervalorizadas. Godard e Truffaut trazem duas frentes em seus escritos: recusam a maioria das produções francesas e enaltecem, de certa maneira, o estilo de procedimentos do cinema americano. É como se o cinema americano conseguisse ser original, apesar de estar copiando um método ou tipo de filme já existente. É um elogio à contradição da complexa relação entre tradição e ruptura.

A geração da *Nouvelle Vague* entendia completamente a narrativa clássica. A "orquestração dos olhares", como mais tarde viria a ser chamada pelos estudos das narrativas do cinema, que sustentaria o drama, revelando a influência direta da narrativa clássica (MANEVY, 2006).

A busca por traços modernos em filmes clássicos revela não a fluidez dessas categorias, mas a demarcação de terreno dos jovens turcos nesse debate. "Mais importante do que durar é viver", escreve Godard nesse texto, numa oposição à teoria do cinema de André Bazin, centrada numa defesa do realismo e do procedimento do plano-seqüência. Em oposição ao planoseqüência, que, para Bazin, preservaria a verdade temporal e a organicidade do mundo, permitindo ao espectador um julgamento livre do olhar, Godard defendia o potencial descontínuo da montagem, o corte abrupto e o significado das falsidades de um gesto ou de um olhar. (MANEVY, 2006, p. 228)

3.2 A Artista de si mesma: Agnès Varda

Agnès Varda foi a única mulher participante do movimento *Nouvelle Vague*, período do cinema francês iniciado entre 1959-1960. Os nomes associados ao movimento geralmente são Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, e François Truffaut, sendo

Godard e Truffaut os mais conhecidos. O seu marido Jacques Demy também participou do movimento. O movimento surgiu:

De um contexto externo ao cinema, que refletia uma pesquisa de opinião publicada pelo semanário político e cultural L'Express sobre a juventude francesa em novembro de 1957. O rótulo já tinha sido usado com o mesmo propósito, nesse mesmo período, a respeito do "novo romance" (nouveau roman). A expressão age, assim, como elemento de aglutinação de uma geração de cineastas que realizou o primeiro longametrage em nos últimos anos da década de 50. Esse deslizamento para o âmbito do cinema deve-se a uma investigação do editor-chefe da revista Cinéma 58, Pierre Billard. (MARIE, 2003, p. 167)

Um filme Nouvelle Vague começou a ser associado a diretores mais jovens, com baixo orçamento, feito sem muito planejamento e às pressas. Marie (2003) explica que a expressão atravessa décadas e ultrapassa o aspecto efêmero do momento de sua aparição e que torna-se um estado de “espírito, uma certa desenvoltura, ou até mesmo uma negligência na realização e no acabamento artístico de um filme” (MARIE, 2003, p. 167).

A artista preocupou-se além da imagem. Os filmes de Agnès Varda sempre apresentaram engajamento político. Suas películas são imagens potentes para os espectadores. O discurso e a história também ganharam relevância.

Segundo Pousa (2007), a atitude documental, termo cunhado por Roger Odin, adotada por Agnès Varda diante das realidades que filma “destaca o fato de a imagem representada ter sido capturada em uma espacialidade e temporalidade particulares que, uma vez capturadas pela câmera, permitem registrar a existência de um material profético.” Ainda segundo essa autora, “a posse dessas imagens apela à veracidade do real” (POUSA, 2007, p. 400). Em outras palavras, dentro da narrativa ficcional busca-se trazer elementos do real. Como no filme mais conhecido da diretora *Cléo de 5 às 7* (1962), que se inicia com Cléo jogando tarô devido a sua preocupação com uma doença. Varda nos coloca em situações cotidianas e busca uma aproximação com o espectador através da narração. Em diversos filmes, Agnès aparece como narradora fisicamente ou através de sua voz. Ela conduz seus filmes.

No documentário-despedida lançado esse ano “Varda por Agnès” (2019), ela viaja através de suas obras, fazendo uma homenagem a si mesma. Feminista declarada e preocupada com as questões sociais, Agnès nos presenteou com diversas formas de arte, como instalações, performances, fotografias, mas a principal delas foram suas películas que sempre buscaram trazer a mulher para o primeiro plano da tela.

O acaso, os encontros inesperados, tem uma grande importância na realização dos filmes de Agnès Varda. Uma ideia que surge de uma conversa, um lugar inusitado, o fascínio por um estranho ou um modo de vida conjugam território e narrativa de si, algo que, pertencendo ao espaço do exílio, também pertence ao da arte e ao do

sagrado, um acontecimento que, para pensar com Derrida (2002, p. 12), é marcado pelo não-sentido, a partir do qual se pode pensar a dimensão artística, uma vez que esta tende “a redimir o sagrado perdido que aí se traduz”. (DERRIDA apud HEYNEMANN, 2019, p. 165)

Segundo Heynemann (2019), Varda apresenta um cinema entre uma autobiografia e um diário, forma que demanda assinatura imediata da artista. Seus afetos são “emoções que não aprisionam” marcado pelo não-sentido, pelo não dito, o discurso também é transpassado pelo silêncio do olhar, um gesto ou ação. É como se o acaso fosse parte da obra prima da autora.

Varda aceita a impossibilidade do acontecimento e a incorpora em suas obras, assim as imagens se tornam transparentes. Segundo Byung-Chul (HAN apud HEYNEMANN, 2019, p. 166) “as imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas, que é o contato imediato entre imagem e olho”. Ou seja, a mensagem da imagem é direta, ao mesmo tempo, transmite algo do nível íntimo de Varda: ela não se esconde em seu trabalho, não há inserção de máscaras, é tudo puro e claro como uma pintura renascentista, que utiliza a via do sensível para contactar o espectador.

Segundo Heynemann (2019, p. 168) os filmes “Varda por Agnès” (2019) e “Visages, villages” (2017) consistem na tentativa de organizar sua própria trajetória em uma narrativa fílmica” que segue três conceitos fundamentais: inspiração, criação e compartilhamento, frase que a diretora diz no seu último documentário, “Varda por Agnès”, antes de seu falecimento em 2019.

Em “Varda por Agnès”, a cineasta explica que tem olhos curiosos, e que durante sua jornada como artista audiovisual fez muitos filmes diferentes, não seguindo um padrão e que também, por certo tempo, não foi a necessidade de construir imagens que fez com que produzisse, mas a própria curiosidade. “É interessante notar que, ao descrever sua produção de imagens, Varda atribua um lugar privilegiado às instalações em seus filmes e as vincule ao desejo de mostrar “a realidade e a representação” (HEYNEMANN, 2019, p. 168).

A artista produziu mais de 40 filmes e instalações. Ela não gostava de se definir apenas diretora ou artista plástica, mas sua formação na fotografia influenciou diretamente a sua obra. É como se ela projetasse os 24 frames por segundo em seus filmes. A construção da narrativa depende da junção das imagens.

“Seja nos filmes de ficção ou em documentários, a cineasta parte do que lhe afeta pessoalmente para tratar de assuntos amplos, para falar do e para o mundo, sempre de maneira questionadora e ao mesmo tempo leve e bem humorada” (MACHADO, 2019, p. 171). A busca pelo sentido da vida em Varda vem de dentro. O inesperado, a fuga do óbvio e a interligação

da realidade com ficção, misturando atores profissionais com pessoas locais, geraram um cinema singular e sensível. Assim, desenvolveu obras intimistas, poéticas e leves. O objetivo não é ser denso, é tocar o sensível, compreender subjetividades, mostrar que uma situação não é só complicada e difícil, ao mesmo tempo ela pode feliz e triste. Não há um lado só da história.

Há também em sua obra um caráter político e engajado, inclusive por ser a única mulher do movimento *Nouvelle Vague* e também por se importar com a estética e com a leveza, por falar de um lugar de fora do masculino. A linguagem feminina se dá de outras maneiras e Varda prova que é possível falar de política de uma forma sutil. Como em seu filme feminista “Uma canta, a outra não” (1977).

4 POR QUE UMA CANTA E A OUTRA NÃO?

O filme *Uma canta, a outra não* (*L'une chante, l'autre pas*, 1977), nos apresenta duas personagens principais: Suzanne (Valérie Mairesse), 22 anos, que representa o estereótipo da mocinha, a mulher casada e comportada e Pauline (Thérèse Liotard), 17 anos, a jovem rebelde que não se encaixa nos padrões sociais. Mas, logo vemos em Suzanne, uma esposa insatisfeita com o relacionamento e, em Pauline, uma mulher forte que busca a independência, mas que não sabe bem qual rumo tomar. Dessa maneira, a diretora Agnès Varda consegue retratar as situações ambíguas do cotidiano.

Desse modo, Agnès retrata a luta feminista através da história de duas mulheres, não a luta contra os homens, mas a luta contra uma cultura patriarcal, misogena, racista, classista e sexista, mostrando dez anos da luta feminista e suas conquistas. Varda retrata como as mulheres começaram a se organizar, entre si, consigo mesmas, com alguns homens e com seus filhos (*LA FÈRE*, 1977), para que promovessem mudanças sociais por dentro da lente de uma mulher branca e de classe média.

O filme começa em meados 1962, percorrendo a década de 70, se desenvolvendo até o ano de 1976, trazendo discussões ainda atuais. De certo, o feminismo causou grandes revoluções na vida de milhares de mulheres, porém em pleno 2021, as discussões abordadas no filme continuam as mesmas: aborto, liberdade sexual, igualdade no casamento, maternidade.

4.1 A questão tabu: o aborto

O filme inicia-se poético com várias fotografias de mulheres de várias formas e rostos (Imagem 2), há crianças nas fotos também. As fotos em preto e branco são incríveis, retratando mulheres incomodadas, sozinhas ou com seus filhos, entregues à sua nudez ou ao seu vazio, são fotos sobre a ausência e a solidão (*LA FÈRE*, 1977). Pauline está indo visitar o estúdio de Jérôme (Robert Dadiès), namorado de Suzanne. As fotografias buscam expressar a individualidade de cada uma. Pauline acha as imagens tristes. Ele explica que busca fotografar as mulheres em sua essência, fugindo de poses montadas, assim encontra renúncia ao artificial, encontrando a identidade pura das mulheres. Pauline repara em uma das mulheres e diz que a conhece e que ela era bonita, mas que parece triste. Jérôme diz que deve ser sua culpa, pois ela vive com ele e com os dois filhos. Ela manda lembranças à Suzanne e diz que deseja vê-la.

Assim inicia-se a película. Pauline vai visitar Suzanne e encontra uma mulher deprimida e aflita com dois filhos e com mais um por chegar. Ela perdeu sua identidade. Pauline oferece ajuda e diz que ela deve considerar o aborto, já que com a condição financeira de Pauline e Jérôme, fica complicado sustentá-los.

Pauline (Pomme) busca ajudar Suzanne a fazer o aborto, devido à dificuldade financeira que Pauline encontra-se; um relacionamento falido e dois filhos. Pauline mente para os pais ao dizer que precisa de dinheiro para uma viagem da escola, mas dá o dinheiro para Suzanne fazer o aborto. Como o aborto ainda não era legal na França, Suzanne encontra dificuldades para fazê-lo. Ela precisa ir a um país vizinho ou então enfrentar uma clínica de aborto ilegal. Pomme prefere que ela vá para outro país, por segurança, mas Suzanne opta por ir a clínica clandestina, assim ainda sobrarão algum dinheiro para que alimente seus filhos. Nesse primeiro enredo, já encontramos uma situação que milhares de mulheres passam diariamente, na maioria dos países do mundo.

Imagem 2 – As fotos de Jérôme



Fonte: CABIANCA, 2021

O tabu sobre o aborto é construído a partir do estigma religioso e da visão de que a mulher é somente uma reprodutora. O rompimento radical entre Estado e fé inicia-se a partir do século XVI com a crise feudal. Nesse momento, o poder político ainda se confundia com a igreja e os limites da soberania popular ainda não eram demarcados (MIGUEL, 2012).

Ao começar a demarcação, as garantias de liberdades e direitos iguais a respeito de todos, deveriam ser priorizadas, pois “sem liberdade de pensamento, de associação ou de expressão para todos, não há participação política democrática” (MIGUEL, 2012, p. 660-661). Mas o desfrute dos direitos começou a ser alcançado à rigor por homens, o que dado a devidas

proporções, acontece até hoje. Ainda acontecem situações em que a mulher é estigmatizada na gravidez compulsória:

Assim, a soberania sobre si mesmo é um direito fundante da possibilidade de ação autônoma na arena política. Mas permanece uma grave assimetria entre homens e mulheres, gerada por aquilo que podemos chamar de gravidez compulsória, que representa uma limitação potencial permanente à soberania das mulheres sobre si mesmas. Então, o cidadão, isto é, o homem, ingressa na esfera política dotado de soberania sobre si mesmo, mas para a mulher tal soberania é condicional. Sob determinadas circunstâncias, ela deixa de exercer arbítrio sobre seu próprio corpo e se torna o instrumento para um fim alheio. Nesse processo ocorre uma inversão: em vez de a sociedade ficar com a obrigação de garantir as condições para que as mulheres possam levar a cabo gestações livremente decididas, a gravidez passa a ser uma obrigação perante a sociedade (MIGUEL, 2012, p. 666).

Ao ser colocada nesse papel de obrigatoriedade de ser mãe, a mulher se sente culpada por não desejar aquele filho. No filme, Suzanne ama seus filhos, mas entende que ao gerar mais um, não terá condições financeiras de cuidá-lo, se sentindo impotente sobre isso (Imagem 3).

Imagem 3 – Pomme ajuda a Suzanne



Fonte: MONTEIRO, 2019.

Pomme começa a buscar ajuda para encontrar um lugar que faça abortos. Pergunta à Sra. Carlier, professora de filosofia, citando o conceito de livre arbítrio para embasar sua argumentação e o próprio direito de perguntar sobre o aborto, tanto quanto o direito da amiga de abortar. Pomme utiliza a explicação dada em aula sobre o livre arbítrio como um “conceito filosófico ou moral, e numa realidade de fato, em situações específicas, político. Logo, o livre arbítrio é uma prática da filosofia” (9’54), mas a professora logo foge do assunto, diz que não é médica e que não pode ajudá-la. Com essa cena, Varda mostra como o próprio conceito de livre arbítrio se aplica apenas em alguns casos, sendo o tabu do aborto, um dos assuntos proibidos, pois afeta a moral.

Pomme então procura outras alternativas e pergunta para as mulheres do coral, encontrando maiores informações de como, onde e quando realizar o procedimento. Percebemos aqui um retrato da dificuldade imposta pelo sistema patriarcal/social para que as mulheres cheguem até essas informações, locais que realizam o procedimento.

O aborto tende a ser visto como assunto moral ou de costumes, e não como um assunto político, gerando assim uma visão de um debate mais acalorado, do que político. A teoria feminista vem para transcender a questão, mostrando que o aborto é uma questão de autonomia plena e soberania da mulher perante seu corpo. E ela não deve sentir culpa por ter o poder de controlar e decidir por si.

“No caso do Brasil, o debate é fortemente constrangido pela influência da Igreja Católica, que tem na criminalização do aborto o carro-chefe de sua cruzada moral” (MIGUEL, 2012, p. 663). A legislação brasileira já garante o aborto em situações de abuso ou que coloque a gestante em perigo de vida, isso já se encontra no Código Penal de 1940. Mesmo assim ainda ocorrem muitos abortos clandestinos: “cerca de um milhão [...] são realizados no país a cada ano, frequentemente em condições precárias, com as complicações decorrentes, levando a mais de 200 mil internações hospitalares por ano” (MONTEIRO; ADESSE, 2006, apud MIGUEL, 2017, p.663).

“Ou seja, enquanto num caso o argumento em favor da legalização do aborto constrói a ideia de um direito, no outro ele se sustenta num mero cálculo utilitário” (MIGUEL, 2012, p. 664). Segundo Ardaillon (1997), há uma tendência em colocar o aborto, que deveria ser um direito individual de decidir, dentro de uma ordem mais ampla, no qual as questões se encaixariam nas leis de direitos reprodutivos. Dessa forma, o aborto é encaixado dentro de uma temática mais ampla do interesse coletivo, dentro da esfera da saúde pública, tirando a prioridade de escolha individual das mulheres.

Há defensores do aborto tanto a esquerda, quanto a direita política, visto que o tema não é defendido totalmente por um partido em si e sim como discurso individual de uma candidata. Ainda não há consenso sobre o aborto. A questão é posta como polêmica e raramente é utilizada em campanhas políticas.

“O aborto tende a permanecer à margem da discussão política, como uma questão ‘moral’ – e, como nós sabemos, a moral é a ‘pré-política’” (MIGUEL, 2012, p. 664). Dessa maneira, a legalidade do aborto não é priorizada, sendo deixado à margem com assuntos como casamento entre pessoas do mesmo sexo ou estudos genéticos com células tronco. A discussão não é trazida para debate público, inclusive pela mídia, que julga ou apaga, na maioria das vezes, as mulheres que escolheram passar por esse procedimento.

Por continuar no âmbito moral, a Igreja consegue mantê-lo no topo de suas pautas, trazendo para mais perto as questões de reprodução, como se elas se desenrolassem no domínio da Igreja. O que traz aos defensores do movimento uma dificuldade em priorizar a discussão política do aborto, mantendo-os na defensiva, enquanto o aborto ser considerado “uma questão moral maiúscula e uma questão política minúscula” (MIGUEL, 2012, p. 665).

No filme, após Pomme dar o dinheiro para Suzanne ir para uma clínica de aborto clandestina, Suzanne se recupera, mas logo em seguida seu marido Jérôme se suicida e essa tragédia marca o afastamento das personagens, pois Suzanne volta para o interior da França, para a casa dos pais, já que ela não era casada oficialmente com Jérômê. Pauline sai de casa, depois que seus pais descobrem que ela usou o dinheiro que pediu para o aborto de Suzanne e se dedica a música.

É nessa parte que Agnès faz sua primeira aparição como narradora da história, fazendo assim sua primeira inserção no filme. Misturando assim documentário com ficção, usando de uma história ficcional com elementos factuais, mostrando que ela também é uma mulher e feminista. As personagens principais também aparecem como narradoras, Agnès utiliza desse artifício para aproximar ainda mais o espectador do sentimento das personagens e da própria diretora, deixando assim o discurso mais pessoal e íntimo.

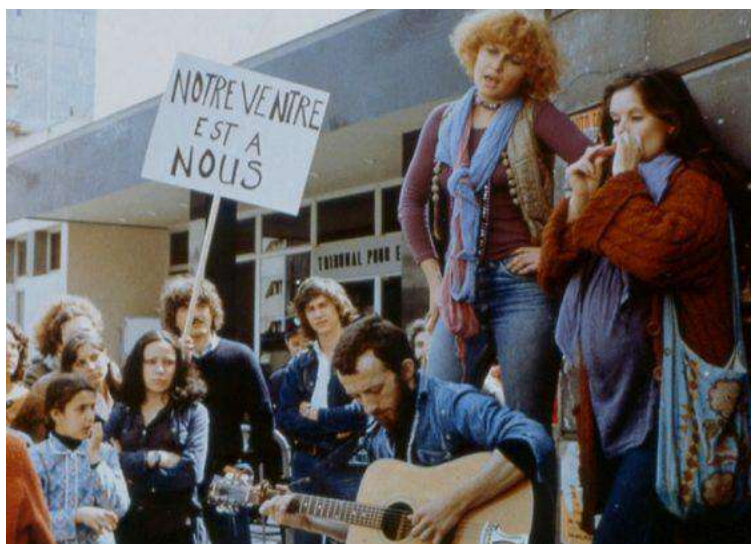
O reencontro das amigas acontece somente dez anos depois, em outubro de 1972. Elas se encontram por acaso em um protesto pelo caso de Marie-Claire Chevalier, adolescente abusada que lutava por seu direito ao aborto. Caso real que ficou conhecido também como julgamento de Bobigny que Varda incluiu no filme para ilustrar de maneira verídica os assuntos abordados na película. Após esse caso, a mídia ampliou a discussão pública sobre o assunto e várias reformas foram implantadas. Gisèle Halimi (1927-2020) foi a advogada responsável pelo caso e pioneira no feminismo francês. Ela interpreta a si mesma no filme, na cena em que exige que os policiais deixem os manifestantes, que estão na porta do tribunal, acompanhem o julgamento do caso de Marie-Claire Chevalier de dentro do tribunal.

Também na França, Miguel (2012) traz o exemplo da matéria brasileira “Manifesto das 343 - intelectuais e artistas” publicado em 1971 no *Le Nouvel Observateur*, que estimulou o debate coletivo sobre o aborto, iniciativa corajosa que tentou romper o preconceito e estigma sobre o assunto.

É nessa manifestação pró aborto que Pomme e Suzanne se reencontram (Imagem 4). A filha de Suzanne também está presente e já tem 10 anos, Pomme está cantando junto com suas parceiras de música, grupo intitulado As Orquídeas (Pomme, Micou, Joelle) e também está acompanhada por seu namorado iraniano Darius, retratando a migração do oriente para a

Europa. Suzanne trabalha no planejamento familiar na cidade de Hyères e mora com seus filhos, longe da fazenda de sua família. Pomme divide um apartamento com Darius e está buscando patrocínio para seu espetáculo teatral.

Imagem 4 — Reencontro de Pomme e Suzanne



Fonte: FREITAS, 2017.

Todas as músicas do filme foram escritas por Agnès Varda e musicadas por François Wertheimer, que faz o personagem François e cantadas pelo grupo feminino *Orchidée* (As Orquídeas) que acompanha Pomme pelas andanças na França.

A primeira música cantada é “*Mon corps est à moi*”, em português Meu corpo é meu:

Não é mais o papai/ Seja o Papa ou o Rei/ O juiz ou o médico/ Ou o legislador/ Quem vai me fazer a lei/ Biologia não é destino/ E a voz do papai não vale mais nada/ Meu corpo é meu/ E sou eu quem sabe/ Se eu quero ou não/ Dar à luz/ Para fazer neste mundo/ Crianças ou não/ Ser plano ou redondo/ Eu tenho a escolha/ Meu corpo é meu/ Meu corpo é meu (VARDA, 1977, n.p., tradução nossa¹)

Ela é cantada no protesto do julgamento de Marie-Claire Chevalier, no qual as personagens se reencontram. Percebemos na música que a mulher não está condicionada a religião, muito menos a família ou a condição biológica, discurso forte da segunda onda feminista, movimento temporal no qual é gravado o filme.

Sobretudo no feminismo dos anos 1960 e 1970, o afeto, a sexualidade e o corpo foram politizados por meio de manifestações e de testemunhos que permitiriam levar a público as perspectivas das mulheres, em um processo que objetivou, ao mesmo

¹ No original: “*Ce n’est pas plus papa /Que le Pape ou le roi/ Le juge ou le docteur/ Ou le législateur/ Qui me feront la loi/ Biologie n’est pas destin/ Et la voix de papa ne vaut plus rien/ Mon corps est à moi/ Et c’est moi qui sait/ Si je veux ou pas/ Mettre bas/ Faire en ce bas-monde/ Des enfants ou pas/ Être plate ou ronde/ J’ai le choix/ Mon corps est à moi/ Mon corps est à moi*”fran

tempo, redefinir as regras do jogo e conscientizar as próprias mulheres (MIGUEL; BIROLI, 2014, p.38).

Nesse período, a noção de direito ao corpo foi fundamental em diferentes partes do mundo para o ativismo contra a violência doméstica e o estupro, assim como para a luta pelo complexo de direitos relacionados à reprodução, como o direito ao aborto, segundo Miguel e Biroli (2014). A canção “*Je vous salue les Maries*” é cantada na sequência, título traduzido para o português como: ‘Ave-Marias’.

O que vocês eram/ Virgens ou putas/ Mater Dolorosa/ Ou aventureiras/ O que quer que tenhamos dito/ Sempre difamadas/ Se veneramos ou transamos com vocês/ Ave Marias! (VARDA, 1977, n.p., tradução nossa²)

A canção fala de todas as mulheres, mas principalmente do caso de Marie-Claire Chevalier, retratado no filme: não importa o que as mulheres fizerem, elas serão julgadas. Por isso, devem permanecer autênticas. Pomme e Suzanne prometem manter o contato, mesmo com a distância física, escrevendo sempre uma para a outra. Desse modo, partimos para o capítulo que tem como foco a relação de amizade entre elas.

4.2 Sororidade e amizade

Ao retomarem o contato, mesmo com a distância, as duas enviam postais e cartas sempre uma para a outra. Dessa maneira, Varda aproveita o close-up nos cartões postais para fazer colagens, com imagens da França, Holanda e Irã.

Suzanne aparece como narradora em sua carta, contando o julgamento que passou na casa de seus pais, no campo, no frio, onde sua mãe chama seus filhos de “bastardos”. Ela sofre preconceito por ser mãe solo e não ter se casado oficialmente com Jérôme, já que ele era casado com outra mulher no papel, mas deixou-a para viver com Suzanne. O conceito de mãe solo surge recentemente em contrapartida ao “mães solteiras”:

O termo “mães solteiras”, como eram conhecidas as mães solo, carrega o forte resquício da sociedade machista e patriarcal do século XX, em que a mulher – sobretudo a mulher casada – possuía seus direitos civis, sexuais e reprodutivos reduzidos e em sua maioria submetidos à vontade do marido. Nesse mesmo cenário, o casamento era tido como a única possibilidade de constituição de família (BORGES, 2020, p.1).

² No original: “*Qu'étiez-vous/ Vierges ou putes/ Mater Dolorosa/ Ou aventuriers/ Quoi qu'on ait dit/ Toujours calomnié/ Si nous vous vénérons ou vous baisons/ Ave Marias!!*”

Por conta dessa condição social do casamento, Suzanne não pode comparecer oficialmente ao enterro de Jérôme, indo somente após a cerimônia ao túmulo, dar adeus ao companheiro, junto de seus filhos e com o apoio de Pauline.

Após a carta de Suzanne, Pauline surge como narradora e conta sobre suas apresentações artísticas, femininas e feministas com as Orquídeas pelo interior da França. Assim, surge a terceira canção da película, “*Ni Cocotte*”, título traduzido para o português como: Nem Gostosinha.

Nem dona de casa/ Nem bruxa/ Nem víbora/ Eu sou mulher!/ Eu sou eu/ Nem gostosinha/Nem queridinha/ Nem enfadonha/ Eu sou mulher!/ Eu sou eu/ Eu sou Pomme/ Eu sou mulher!/ Eu sou eu (VARDA, 1977, n.p., tradução nossa³)

Nesta letra, Varda utiliza termos condicionantes que a mulher escuta diariamente, lugares em que é posta socialmente, para mostrar que nenhuma dessas palavras define a mulher. Somos um conjunto de vivências e contextos complexos, reduzir uma experiência-mulher a termos pejorativos ou limitantes não é o caminho que as feministas pretendem traçar. Após a apresentação o público bate palmas, mas sem entender muito. Essa cena é criada após o close-up na plateia que olha de maneira curiosa para aquelas quatro mulheres meio hippies, diferentes.

Em seguida a narração de Pomme, transcorre um diálogo entre ela e Darius na cama. Ele se preocupa em saber se o ato sexual foi bom para ela, que afirma que sim, mas que está sem sono e que está pensando em Suzanne. Ele diz para ela dormir, que assim sonhará com Suzanne. Pomme diz que não consegue, que são dez anos de coisas para contar. Darius pergunta se ela contará tudo, até sobre a vida sexual deles. Pomme diz que não é isso, e que com Suzanne é diferente que é um amor sem sexo e que elas se perderam, mas que ele viu como elas se entendem e não precisam ficar se explicando.

Pomme conta como conheceu Darius, em sua viagem à Amsterdã, onde foi fazer um aborto junto de outras mulheres. Ela o conhece na cantina dos dormitórios, na qual estão as outras mulheres também. Algumas aparecem abaladas por ter que passar pelo procedimento. Pomme propõe que todas vão fazer o passeio pelos canais de Amsterdã, pedindo informações à Darius, único homem em cena. Algumas topam. Ela explica porque foi fazer o procedimento: teve uma indigestão logo após tomar a pílula, levando-a regurgitar o medicamento, ficando sem prevenção. Ela diz que naquele mesmo dia, se apaixonou por Darius, mas que o que realmente

³ No original: “*Pas une femme au foyer / Pas une sorcière / Pas une vipère / Je suis une femme ! / Je ne suis pas moi / Pas une bombasse / Pas une chérie / Je ne suis pas une femme ! / Je suis moi / Je suis Pomme / Je suis une femme ! / Je suis moi*”.

importou foi a afeição que sentiu por todas aquelas mulheres, que estão na mesma situação que ela, que ainda se lembrava de seus olhares e que associou aos retratos de Jérôme, lembrando da própria Suzanne que passou por um aborto sozinha, afirmando que sentiu medo, mas que foi um alívio estar em grupo. Foi nessa ocasião que a personagem escreveu sua primeira música, “*Amsterdam-sur-eau*”, traduzido para o português como: Amsterdã sobre as águas.

Deslizando sob as pontes de Amsterdã/ Em um barco holândes/ Nós, as inválidas do sexo/ Nós, as senhoritas/ Nós, as senhoras/ As inábeis as estúpidas/ As distraídas, as abusadas/ Nós fizemos, se não se importam/ A cruzada das que abortaram/ Das que abortaram/ Não é romântico/ O barco a vapor/ Após a clínica/ Amsterdã sobre as águas/ Tulipas e bicicletas/ Nunca vou me esquecer/ Observando as bicicletas passarem/ Falamos sobre a pílula/ De nossos amores passageiros/ De nossos filhos/ De nossos óvulos/ Nós rimos e disfarçamos/ Sem medo do ridículo/ Em um barco muito enfeitado/ Passeio das que abortaram das que abortaram/ 40 ou 16 anos, é o mesmo destino/ Os mesmos desconfortos/ Amsterdã sobre as águas/ Tulipas e bicicletas/ Nunca vou me esquecer (VARDA, 1977, n.p., tradução nossa⁴)

Com esta ação, Varda quer nos dizer que qualquer mulher, quando faz um aborto viverá um luto de alguma maneira, por conta da ação de abortar, mas também por perder uma parte de si mesma. Essa experiência fica marcada na vida da mulher. Como no filme “*Nunca Raramente Às vezes Sempre*” (2020) dirigido por Eliza Hittman, retrata os silêncios do aborto, o não dito envolto a essa situação. Não há muitos diálogos, mas uma prima acompanha a personagem principal que descobre estar grávida, de um condado rural da Pensilvânia até Nova York, a procura de assistência médica adequada. Elas também passam por diversos perrengues devido às dificuldades financeiras e por ter que esconder da família. As personagens se comunicam com o olhar, assim como Pomme e Suzanne quando se encontram.

Desse modo, a construção da relação das personagens foge aos estereótipos de rivalidade entre mulheres, situação que é construída na maioria dos filmes: ou as mulheres são rivais por causa de um homem, ou a sogra não gosta da nora, ou uma amiga briga com a outra (geralmente por conta de seus relacionamentos com homens também). Nessa película, as personagens buscam entender as motivações uma da outra, mesmo que não concordem e que não se encontrem pessoalmente com tanta frequência. É a construção da sororidade em um filme de 1977, tão defendida nos tempos atuais.

⁴ No original: “*Glisser sous les ponts d'Amsterdam / Sur un bateau hollandais / Nous les invalides sexuels / Nous les dames / Nous les dames / Les malhabiles les stupides / Les distraits, les abusés / Nous l'avons fait, si ça ne vous dérange pas / La croisade Ceux qui ont avorté / Ceux qui ont avorté / Ce n'est pas romantique / Le bateau à vapeur / Après la clinique / Amsterdam sur l'eau / Tulipes et vélos / Je n'oublierai jamais / Regarder passer les vélos / On parle de la pilule / Nos amours de passager / De nos enfants / De nos œufs / On rit et on se déguise / Sans peur du ridicule / Dans un bateau très décoré / Un voyage pour ceux qui ont avorté ceux qui ont avorté / 40 ou 16 ans, c'est la même destination / Le mêmes désagréments / Amsterdam sur l'eau / Tulipes et vélos / Je n'oublierai jamais*”.

Penkala (2014) define o conceito de sororidade como pacto político e ético de irmandade entre as mulheres que despertam práticas a fim de preservar e estimular a proteção, solidariedade e defesa entre as mulheres e, assim, enfrentar o patriarcado. Dessa forma, buscamos utilizar da relação de amizade do filme como um caso de sororidade, refletido em ajuda mútua entre mulheres e não uma relação fabricada em cima de uma competição, a fim de descobrir quem é melhor. Aqui, o objetivo não é ser melhor, é apenas ser, construir uma identidade autêntica.

Apesar da amizade das duas se manter, na maior parte do filme, por distâncias, essa relação nunca é esquecida. A troca de cartas entre as duas ajudam a entender como as mesmas estão se sentindo em relação aos acontecimentos de suas vidas. Pauline viaja pela França com *As Orquídeas*, seu grupo de atrizes/cantoras feministas apresentando seus números em cidades pequenas, chocando o público local. Suzanne volta para o interior da França, consegue uma certa estabilidade financeira e cria seus filhos como mãe solo.

Mas a amizade das duas não sofre nenhum tipo de impedimento social. No começo da trama, Suzanne passa por dificuldades financeiras, o que seria uma realidade de cunho social diferente de Pauline que faz parte de uma família de classe média burguesa, tanto que Pauline dá um jeito para que Suzanne faça o aborto. Porém, existem diferentes realidades como retratado por bell hooks em seu livro “Ensinando a Transgredir” (2017). Nas relações de amizade interraciais, a dinâmica é diferente, há uma hierarquia de serva-senhora, o que acaba reforçando a diferença de status baseado em raça. Ela defende um conceito de solidariedade feministas entre as mulheres e não de sororidade.

Varda retrata a sua realidade: mulheres brancas francesas e suas questões pessoais, mesmo que a autora tenha se preocupado com as questões de classe e raciais em trabalhos como “Os Panteras Negras” (1968) documentário sobre o movimento dos Panteras Negras que filmou quando foi com seu marido Jacques Demy para os EUA; “Os Renegados” (1985) que retratada a vida de uma jovem andarilha, que tem seu corpo encontrado morto e é declarada como indigente; “Os catadores e eu” (2000), documentário que mostra uma visão humana da vida dos catadores de frutas que no fim da feira, aproveitam os restos dos produtos. Mesmo sempre buscando esse olhar mais social em suas obras, Agnès têm a limitação do lugar de fala e de retratar com os olhos de fora, como no caso dos documentários, tanto sobre o movimento dos Panteras Negras, quanto o dos Catadores.

hooks (2017) defende que enquanto as mulheres brancas não assumirem seus privilégios e compreenderem que ainda detém discursos e atitudes racistas, não será possível construir um diálogo entre mulheres brancas e negras sem nenhuma restrição. É necessário que as mulheres

brancas aceitem seus preconceitos e que queiram lidar com eles, assumam a luta antirracista. E se esse lugar não for preenchido, o feminismo falhará e o pensamento feminista universal não triunfará. Somente com espaços de diálogo para que ambas as partes consigam se expressar sem medo de julgamentos ou raiva, e somente com essa construção será possível implementar a política solidária entre mulheres.

4.3 A instituição casamento e a maternidade

Logo após Pomme conhecer Darius em Amsterdã, os dois retornam juntos a Paris e constroem um relacionamento. Nesse mesmo período, Suzanne ainda está na casa de campo dos pais, estudando datilografia para conseguir um emprego melhor e se mudar. Suzanne diz que sempre pensava em Pomme e em sua independência e força.

Mesmo com toda dificuldade e sem o apoio dos pais para cuidar dos seus filhos, Suzanne vai até a assistência social da prefeitura e a assistente leva uma máquina de escrever emprestada para que ela treine a datilografia. Ela precisa treinar no estábulo, já que seu pai se irrita com o barulho da máquina e é ríspido com ela. Suzanne pretende trabalhar em uma fábrica para que consiga ganhar mais dinheiro. A mulher também alerta que ela precisa regularizar as certidões de nascimento dos filhos, já que nunca os registrou pelo fato de Jérôme ser casado oficialmente com outra mulher.

Suzanne consegue o emprego na fábrica e encontra naquelas mulheres, uma rede de apoio, com amigas discretas e gargalhadas no trabalho, se sentia aceita na família das mulheres, o que não sentia na sua própria família de sangue. Mesmo sendo maltratada pela família, Suzanne entrega parte de seu salário para ajudar nas despesas de casa, guardando o restante para que consiga se mudar com os filhos e para comprar roupas de frio, já que o inverno nessa região da França é rigoroso. Suzanne fica orgulhosa de seu primeiro salário e mostra para os filhos, Marie e Mathieu, mostrando como a independência financeira feminina é importante para que a mulher se sinta empoderada socialmente e não precise pedir autorização para ter seu poder de compra.

O objetivo de Suzanne é ser secretária médica na região sul da França, onde o clima é mais solar. Eles então se mudam para Hyères, vivendo de maneira mais harmônica. Suzanne vira secretária de um ginecologista, que era um tratante e em maio de 68, ela se desentendeu com o médico e criou um centro de planejamento familiar. Seu trabalho era de meio período em um clube esportivo, com sua sala entre a piscina de verão e a de inverno. Suzanne diz que

ou menina, assim que ela cita as opções de nomes, corta para a cena de Pomme ensaiando a sua peça autoral com sua trupe, com a canção “*Sera-ce un garçon*”, em português: Será um menino, questionando também as questões de gênero em uma época que ainda não era tão discutida.

Será um menino?/ Será uma menina?/ Será um pãozinho?/ Será um quilha?/ Uma nectarina ou um pêssego?/ Uma ameixa ou uma ameixa seca?/ Qual será seu potencial?/ Qual será seu destino?/ Princesa de sapatos/ Ou príncipe consorte?/ Marinheiro ou marinheira/ Pobre operária ou operário?/ Será ela ou ele?/ Dorminhoco ou fedelho?/ Gentil ou simpático?/ Terá ele ou ela/ Seu lindo rosto suave/ Ou minha límpida pupila?/ Será um garoto com sex appeal?/ Será uma garota com sex appeal?/ Eu adoraria saber/ Eu adoraria saber (VARDA, 1977, n.p., tradução nossa⁵)

Ao encaixar as cenas, Varda cria uma conexão entre as personagens, que apesar de estarem distantes fisicamente, estão conectadas por lidarem com as mesmas questões. A diretora assim quer criar uma narrativa de que todas as mulheres têm que lidar com questões semelhantes, mesmo que cada uma tenha a sua trajetória particular e sua ênfase em alguma temática, seja ela gênero, raça ou classe, ou então que consiga unir os três em sua luta, o que seria ideal para que a luta contra do feminismo contra o sistema opressor do patriarcado prevaleça.

Frustrada com a dificuldade em conseguir patrocínio para seu espetáculo, Pauline aceita a proposta de Darius de ir ao Irã, onde acaba se casando com ele. Mas para ela a vida de casada não é suficiente. Ela não se vê no papel social da mulher que cozinha para o homem, enquanto espera ele chegar do trabalho. Aquela realidade não é suficiente para ela, que sente falta da arte e da liberdade de criar no tempo que quiser, abrindo a discussão para o lugar da mulher dentro da função do lar.

Pauline recusa-se a aceitar a castração imposta pela sociedade patriarcal. Mesmo quando apaixonada e casada, ela não se vê desempenhando o papel de esposa: “No casamento convencional, o controle dos recursos materiais permanece nas mãos dos homens, mesmo que a dedicação e a rotina de que são fruto dependam do trabalho não remunerado doméstico da mulher” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 34).

Esse controle de recursos, tanto materiais, como emocionais, faz com que a personagem sinta-se sem nenhum poder sobre sua vida. Dessa maneira, ela parte em busca de sua jornada pessoal, mesmo estando grávida e amando o seu marido, Pauline escolhe voltar para a França, para cantar e atuar.

⁵ No original: “*Sera-ce un garçon ?/ Sera-ce une fille ?/ Sera-ce un chignon ?/ Sera-ce une quille ?/ Sera-ce une nectarine ou une pêche ?/ Sera-ce une prune ou un pruneau ?/ Ce sera quoi son potentiel ?/ Quel sera son destin ?/ Princesse en chaussures / Ou prince consort ?/ Marin ou matelot / Ouvrier pauvre ou ouvrier d’usine ? / Est-ce elle ou lui ?/ Dormeur ou gosse ?/ Doux ou sympathique ? / Will il ou elle / Leur beau visage doux / Ou mon élève clair ? garçon avec sex-appeal ?/ Est-ce une fille avec sex-appeal ?/ J’aimerais savoir/ J’aimerais savoir”.*

Após voltar para a França, Pomme sente-se feliz e infeliz. Volta a tocar com as meninas que conheceu em 68, denominadas *As Orquídeas*. Ao mesmo tempo, a personagem está grávida e não sabe o que se sucederá, já que Darius quer que o filho more com ele no Irã, e ela sabe que não quer voltar ao deserto.

Enquanto Pomme encontra-se insatisfeita, Suzanne vive a solidão da mãe solo, apesar de conseguir estabilidade financeira trabalhando em um centro que orienta mulheres sobre prevenção de gravidez, pílula e aborto, falta algo na esfera pessoal. Ela acostuma-se a estar sozinha, sempre sozinha durante o almoço. Suas companhias são os postais e as cartas de Pomme.

Suzanne procura se desenvolver profissionalmente, buscando criar os filhos da melhor maneira possível. A maternidade sempre foi vista socialmente como função obrigatória da mulher:

A ênfase nas experiências singulares dos indivíduos pode ocultar padrões estruturais de opressão. As preferências aprendidas ou adaptativas podem funcionar como dispositivos para acomodar conflitos e reproduzir, com baixo custo, as relações de poder. A valorização da maternidade é um exemplo de como isso se dá. A sobreposição entre mulher e maternidade colaborou, historicamente, para limitar a autonomia das mulheres. (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 107)

Suzanne transcende essas limitações enquanto busca sua própria identidade apesar da maternidade. Ela não é só mãe, ela também é mulher com suas próprias vontades e desejos. As representações do feminino na modernidade descendem de toda uma construção histórica e imagética. Quando as mulheres não foram sexualizadas, foram coadjuvantes ou princesas à espera de um salvador. A narrativa de Varda distingue-se das representações comuns sobre as mulheres. Ela prioriza o crescimento pessoal de cada uma, mas também o forte laço de amizade que não é competitivo. E nada poderia ser mais feminista do que a força de duas mulheres unidas, desejando o bem uma da outra, mesmo que não concordem totalmente com as escolhas feitas por cada uma.

Pomme decide ter o bebê estando próxima a Suzanne e vai morar com ela após uma temporada com *As Orquídeas*. A mãe de Pomme chega em seguida e Darius também. Pomme combina com Darius que ele poderá levar seu filho se fizer outro com ela, dessa maneira, cada um fica com um filho, simbolizando o amor entre os dois. Darius se opõe no começo, mas depois aceita. Aqui Varda cria uma cena utópica, onde duas pessoas que se relacionam tem um acordo nada convencional para que se separem de maneira condescendente.

O epílogo do filme se dá em 1976, nas férias tranquilas. Pomme já teve sua filha que foi nomeada Suzanne, em homenagem à amiga. Suzanne se casa com Pierre (Jean-Pierre

Pellegrin), seu amado médico. Sua filha Marie já está grande e é interpretada por Rosalie Varda, filha de Agnès. Marie já mostra seus interesses pelo feminismo, e retrata isso em seu diálogo com seu namorado. Agnès quer mostrar aqui que o feminismo evoluiu e que as gerações conseguem ter um contato com o movimento quando são mais jovens. Claro que isso depende da realidade em que estão inseridas e todo contexto. O filme acaba com a narração de Agnès: “Suzana estava feliz em ver Pomme finalmente bem, depois de lutar tanto contra os outros e contra si mesma” (VARDA, 1977, n.p.).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho foi possível analisar as questões feministas retratadas na película de Agnès. Ela parte da segunda onda, na qual uma das prioridades é a possibilidade de escolha das mulheres. O primeiro assunto abordado é o aborto, que permanece sendo um tabu social e que ainda não é colocado como uma escolha prioritária da mulher, o assunto ainda é posto como uma escolha moral, que vem de fora.

Dessa forma, conforme apresentado ao longo da monografia, é possível reforçar a importância do assunto abordado, visto que o mesmo pode impactar fortemente na forma de se relacionar e ser das mulheres, dado que após as conquistas femininas as mulheres puderam, de alguma maneira, serem mais autênticas socialmente. É claro que os recortes de raça, classe e sexualidade também são extremamente importantes para os entendimentos nos diversos espaços culturais que existem.

Durante o desenvolvimento da pesquisa foi possível alcançar os objetivos de analisar um filme de 1977, que aborda assuntos feministas que ainda são importantes e que precisam de luta para serem mantidos, fazendo com que fosse possível apresentar dados e informações que contribuem de forma significativa no campo de estudo da comunicação social.

Conforme o observado na pesquisa a luta feminista obteve muitas evoluções, porém ainda existem muitos pontos que continuam da mesma maneira, ou apresentaram evolução mínima. Sendo assim, as produções filmicas e seriadas são capazes de alcançar a audiência e influenciar a formação da opinião pública. Esses meios são importantes para levantar diversas discussões sociais, que são capazes de alterar dinâmicas sociais prejudiciais para as mulheres, provando assim que é possível aliar discurso teórico a políticas mais assertivas.

Os conteúdos aqui apresentados demonstram que muitas outras pesquisas ainda podem ser realizadas sobre as representações femininas e feministas no meio audiovisual, devido à importância do tema e inúmeras contribuições para o meio acadêmico, com a finalidade de entrelaçar ainda mais o feminismo com as questões raciais, de classe e de sexualidade. As produções cinematográficas também precisam fazer com mais mulheres se sintam representadas, e não somente mulheres brancas, mas mulheres negras, latinas, lésbicas, entre tantas outras.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, Laura. **Angela Davis: biografia e principais livros**. 2020. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/angela-davis/>. Acesso em: 26 maio 2021

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal**. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa Lisboa. Anuário Antropológico/95. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

ÁLVARES, Cláudia. **Pós-feminismo, misoginia online e a despolitização do privado**. *Media & Jornalismo*, 17(30), 99-110. Disponível em: https://doi.org/10.14195/2183-5462_30_7

ALVAREZ, Sonia E. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 13-56, 2014.

ALVES, Ariana Oliveira; DUARTE, Bárbara Almeida. **Gênero e socialismo: a luta de Alexandra Kollontai pela emancipação feminina no contexto da Revolução Russa**. *Verinotio - Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*. Ano XII. n. 23. v. 1, abr./2017.

ARDAILLON, Danielle. O lugar do íntimo na cidadania de corpo inteiro. **Revista Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 376-388, 1997.

BIROLI, Flávia. **A Revolução também foi feminista**. 2017. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/08/25/a-revolucao-tambem-foi-feminista/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

CABIANCA, Maria. **Uma canta, a outra não: o filme que inspirou uma ação direta pela vida das mulheres**. 2021. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/uma-canta-a-outra-n%C3%A3o-o-filme-que-inspirou-uma-a%C3%A7%C3%A3o-direta-pela-vida-das-mulheres>. Acesso em: 10 nov. 2019.

CARNEIRO, Anita Natividade. **Harriet Tubman: O papel da mulher negra na resistência à escravidão nos Estados Unidos da América**. *Aedos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 189-209, 2019.

CLAIRE, Marie. **Morre Gisèle Halimi, advogada pioneira no feminismo na França, aos 93 anos**. 2020. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2020/07/morre-gisele-halimi-advogada-pioneira-no-feminismo-na-franca-aos-93-anos.html>. Acesso em: 10 nov. 2019.

CLÉO DE 5 ÀS 7. Direção: Agnès Varda. Intérpretes: Corinne Marchand e Dominique Davray. Roteiro: Agnès Varda. França, 1962. (90 min.), son., color. Legendado.

CRENSHAW, Kimberlé. “**Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics**”. The University of Chicago Legal Forum, n. 140, p. 139-167, 1989.

COSTA, Marcos Roberto Nunes; COSTA, Rafael Ferreira. **Mulheres intelectuais na idade média**: entre a medicina, a história, a poesia, a dramaturgia, a filosofia, a teologia e a mística. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

COSTA, Suely Gomes. **Movimentos Feministas, Feminismos**. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/R8GRrLJ7dnf7ybpLnvWgL3n/?format=pdf&lang=pt>. Estudos Feministas, Florianópolis. Acesso em 20 jun. 2021.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. **Angela Davis: Uma autobiografia**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

DUBY, Georges. **As damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**. Volume 1: Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1990.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

FÈRE, La et al. Agnès varda, «l'une chante l'autre pas». **Les cahiers du GRIF**, v. 17, n. 1, p. 89-90, 1977.

FERREIRA, Carolina Branco de Castro. Feminismos web: linhas de ação e maneiras de atuação no debate feminista contemporâneo. **Cadernos pagu**, n. 44, p. 199-228, 2015.

FRANCHINI, B. S. **O que são as ondas do feminismo?**. In: Revista QG Feminista. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeed092dae3a>. Acesso em: 12 Out 2020.

FRASER, Nancy; C Arruzza, T Bhattacharya. **Feminismo para os 99%: Um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FRASER, Nancy. Do neoliberalismo progressista a Trump – e além. **Política & Sociedade** - Florianópolis - Vol. 17 - Nº 40 - Set./Dez. de 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7984.2018v17n40p43>.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. **Mediações**, Londrina, v. 14, n.2, p. 11-33, 2009.

FREIRE, Tamara. **IBGE: Um a cada quatro brasileiros não tem acesso à Internet**. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/geral/audio/2020-04/ibge-um-cada-quatro-brasileiros-nao-tem-acesso-internet>. Acesso em: 2 jul. 2021.

FREITAS, Susy. **Uma canta, a outra não**: cult feminista de agnès varda nunca foi tão atual. 2018. Disponível em: <http://www.cineset.com.br/uma-canta-a-outra-nao-cult-feminista-de-agnes-varda-nunca-foi-tao-atual/>. Acesso em: 11 nov. 2019.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HEYNEMANN, Liliane. Paisagem e autobiografia em Agnès Varda: Visages, Villages e As praias. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v.21, n.39, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir**: A educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). Curso - Uma História Do Feminismo. 2020. LabPub. Disponível em: <https://labmais.labpub.com.br/app/estudos-sobre-a-mulher/uma-historia-do-feminismo-acesse-aqui>. Acesso em 20 jun. 2021.

KAPLAR, E. Ann. **A Mulher e o Cinema - Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KOLLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. São Paulo: Global, 1979.

KOLLONTAI, Alexandra. **Autobiografia de uma mulher comunista sexualmente emancipada**. São Paulo: Editora Sundermann, 2007.

LOPES, Denilson. Gênero e Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História Mundial do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. São Paulo: Autêntica, 2019.

MACHADO, Patrícia. Exílio, feminismo e racismo: Políticas no cinema de Agnès Varda. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v.21, n.39, 2019.

MATOS, Marlise. A quarta onda feminista e o campo crítico-emancipatório das diferenças no Brasil: entre a destradicionalização social e o neoconservadorismo político. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. Caxambu: **Anais [...]**, 2014.

MENTES, Ana Luiza. 2020. **As mulheres de Georges Duby**. Revista Diálogos Mediterrânicos, (17), 26–45. <https://doi.org/10.24858/355>. Acesso em: 27 jun. 2021.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 30, n. 19, p. 165-180, 2003.

MIGUEL, Luis Felipe. Aborto e democracia. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 3, 2012.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.

MIGUEL, Luis Felipe. **Carole Pateman e a crítica feminista do contrato**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 32 N° 93, 2016.

MONTEIRO, Ailton. **Uma canta, a outra não (L'une Chante l'Autre Pas)**. 2019. Disponível em: <http://cinediario.blogspot.com/2019/04/uma-canta-outra-nao-lune-chante-lautre.html>. Acesso em: 11 nov. 2020.

MORIN, Tania Machado. **Virtuosas e Perigosas: As mulheres na Revolução Francesa**. São Paulo: Alameda, 2013.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Metodologias Feministas e Estudos de Gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.11, n.3,p.647-654, 2006.

PAIVA, Wilson Alves de. **A questão da mulher em Rousseau e as críticas de Mary Wollstonecraft**. Ethic@ - Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 357 – 380, 2019.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (1993 [1988]).

PATEMAN, Carole. **Soberania individual e propriedade na pessoa: democratização e um conto de dois conceitos**. Revista Brasileira de Ciência Política, 1: 171-218, (2009 [2002]).

PENKALA, Ana Paula. A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new black. **Paralelo 31**, v. 2, n. 3, 2014.

PEREZ, Olívia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez. A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva. In: **CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE CIÊNCIA POLÍTICA (ALACIP)**. 2019.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros**. São Paulo: Paz & Terra. 10ª edição, 2017.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto. 2ª edição, 2007.

PERROT, Michelle. **As Mulheres ou os Silêncios da História**. Florianópolis: EDUSC. 2005.

POUSA, Laura García. Los pinceles de Agnès Varda. In: FELICI, Javier Marzal; TARÍN, Francisco Javier Gómez (org.). **Metodologías de análisis del film**. Madrid: Edipo, 2007.

RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar - a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

REIS, Thais Botrel. **A Mulher e o Cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2017.

RESPOSTA DAS MULHERES (Réponse de femmes: notre corps, notre sexe). Direção: Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França: 1975. (9 min.), son., color. Legendado.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIZZOTTO, Carla Candida; BATISTA, Maiara Carvalho. Intexto. Porto Alegre, **UFRGS**, n. 38, p. 60-79, 2017.

ROCHA, Fernanda de Brito Mota. **A quarta onda do movimento feminista: o fenômeno do ativismo digital**. Dissertação (mestrado) - Universidade Vale do Rio dos Sinos, Ciências Sociais. São Leopoldo, 2017.

SANTI, Helena Chierentin; SANTI, Vilso Junior Chierentin. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Anagrama**, v. 2, n. 1, p. 1-12, 2008.

SANTI, Vinícius de. **Apesar de avanços na representação, estudo aponta para a necessidade de melhorar diversidade de mulheres nos cinemas**. 2019. Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/noticias/558936/apesar-de-avancos-na-representacao-estudo-aponta-para-a-necessidade-de-melhorar-diversidade-de-mulheres-nos-cinemas/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. (2018). **O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres.** *Inclusão Social*, 11(2). Recuperado de <http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4106>.

SCHIFF, Stacy. **Cleópatra: Uma biografia.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011, 1ª edição.

SHOHAT, Ella. **Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade.** 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/RWvVn8vqksyF8FDcVxp7WRc/?lang=pt>. Acesso em: 26 jun. 2021.

SMITH, Stacey et al. **Inequality in 1,200 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2018.** Annenberg Foundation, September 2019.

SPINELLI, Miguel. **Duas mulheres de Atenas: Aspásia, a companheira de Péricles, e Xantipa, a de Sócrates.** HYPNOS, São Paulo, v. 39, 2º sem., 2017, p. 258-287.

SUZUKI, Camila Manami. **Alice Guy Blaché e o cinema e atrações.** Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

UMA CANTA, A OUTRA NÃO (L'une chante, l'autre pas). Direção: Agnès Varda. Intérpretes: Valérie Mairesse e Thérèse Liotard. Roteiro: Agnès Varda. França: 1977. (120 min.), son., color. Legendado

VALKIRIAS. **Oscar de Melhor Direção: 5 mulheres indicadas em 90 anos. 5 mulheres indicadas em 90 anos.** 2018. Disponível em: <http://valkirias.com.br/oscar-de-melhor-direcao-5-mulheres-indicadas-em-90-anos/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

ZIRBEL, Ilze. **Ondas do feminismo.** *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosodia*, V.7, N.2, 2021, p. 10-31. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2021/03/Ondas-do-Feminismo.pdf>

COMO começar a ver o cinema de Agnès Varda. [S.I.]: Nexo Jornal, 2021. (39 min.), Podcast, son., P&B. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0DCWIWE80Hw2cLY9eAEuOE?si=1EpP69pqTTmDks8RWnuTdw>. Acesso em: 30 mar. 2021