



GÊNERO E CINEMA: REFLEXÕES E DISCUSSÕES TEÓRICAS

Danielle Tega¹

Resumo:

No presente trabalho, busco refletir sobre algumas discussões teóricas de análise fílmica, levando em consideração a perspectiva de gênero. Considero que as imagens de mulheres e homens podem revelar convenções de feminilidade [e masculinidade], desde que o exame das mesmas esteja pautado num aspecto relacional. Acredito que os elementos utópicos e ideológicos dos filmes devem ser observados, pois estimulam a possibilidade de mudanças nas representações. Para isso, os recursos cinematográficos empregados nas produções fílmicas são importantes instrumentos de análise.

Palavras-chave: gênero, cinema, ideologia, cultura.

As décadas de 1960 e 1970 marcam a participação das mulheres em diversos âmbitos no contexto sócio-histórico brasileiro, bem como fato de serem protagonistas de variadas experiências políticas. Ao questionar os modos “tradicionais” de proceder no convívio social, as mulheres romperam “com os padrões estabelecidos pela família e pela sociedade.”² A presença de mulheres em organizações políticas pode ser percebida como transgressão, na medida em que sua participação se dava em um meio quase exclusivamente masculino. Conforme o projeto *Brasil Nunca Mais*, as mulheres corresponderam a 16% do total de denunciados. Levando-se em conta os grupos armados urbanos de resistência à ditadura, a presença de mulheres variava de 15 a 20% – percentual significativo na conjuntura daquele momento.³ Além disso, a experiência do exílio, que gerou lideranças feministas da década de 1970, parece ter sido um fato que levou essas mulheres a rever sua atuação nas organizações políticas. O movimento das mulheres foi o primeiro a defender a causa da anistia política, atuando juntamente com as demais forças que faziam parte da oposição à ditadura brasileira.

¹ Mestranda em Sociologia na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, campus de Araraquara. E-mail: dani.tega@uol.com.br.

² COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994, p. 20.

³ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

Diante desse quadro, torna-se plausível um estudo que privilegie as formas pelas quais as experiências políticas são representadas em contextos posteriores.⁴

Ao estudar filmes nacionais que tratam da militância contra a ditadura brasileira o historiador Alex Barros Cassal enfatiza que essas produções trazem à cena a figura do *revolucionário* – personagem-chave reconstruído pelo cinema através do mito do herói. De acordo com o autor:

(...) a natureza do herói é sempre a mesma: a luta, o enfrentamento. (...) Falo do herói como uma representação, um signo de ação, conflito, destruição, mudança, metamorfose. Ele faz as coisas acontecerem: decifra segredos, pega em armas, viola virgens, derruba reinos, mata dragões. Destruindo a velha ordem para criar a nova, o herói mostra um caráter fundamentalmente revolucionário, radical, pois não aceita mediações ou contemporizações – é o sujeito da história por excelência.⁵

Após criar e enumerar diversos tipos-ideais de heróis do cinema brasileiro, Cassal destaca que “... o herói é uma construção cultural típica do mundo masculino – ele é o guerreiro, caçador, fálico, dominador. (...) Ou seja: só os homens são heróis.”⁶ Apesar de não ser o foco de análise do autor, o historiador levanta uma questão relevante que merece um estudo vigoroso: a associação do herói ao masculino. Partindo desta associação, proponho retrabalhar a questão a partir de uma perspectiva de gênero, que implica uma reflexão sobre a construção de masculinidades e feminilidades de modo relacional, incorporando dimensões subjetivas e simbólicas que ultrapassam, ou questionam, as conformações biológicas.

Os *estudos de gênero* surgem nos anos 80 e 90 como nova perspectiva de análise que problematiza categorias em oposição, de forma a pensar as relações e as construções simbólicas, afastando-se do essencialismo biológico. Simone de Beauvoir, a primeira formuladora do conceito, acentua que *mulher* é uma construção social, e enfatiza a especificidade de sua luta – que não se resume à igualdade econômica.⁷

Embora as teóricas feministas tenham trabalhado na crítica ao determinismo biológico e suas essencializações, Linda Nicholson argumenta que muitas delas não

⁴ O trabalho ora apresentado é parte da discussão teórica que realizo em minha pesquisa de mestrado *Mulheres em Foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*, que em 2008 passou a contar com o apoio financeiro da FAPESP. A centralidade da pesquisa está no estudo de determinados filmes brasileiros das décadas de 1980 e 1990 cujos temas abordem a participação política de militantes contra a ditadura brasileira. São eles: *Prá Frente, Brasil*, de Roberto Farias (1982); *O Bom Burguês*, de Oswaldo Caldeira (1983); *Que Bom te Ver Viva*, de Lúcia Murat (1989); *Lamarca*, de Sérgio Rezende (1994); e *O que é isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto (1997).

⁵ CASSAL, Alex de Barros. *A solidão do herói: prisão, clandestinidade, exílio e outros isolamentos no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: mimeo, 2001, p. 8.

⁶ CASSAL, Alex de Barros. *op. cit.*, p. 39.

⁷ Cf. BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965, vols. 1 e 2.

conseguiram escapar do biológico para explicar o social. A autora nomeia esta abordagem de “fundacionalismo biológico”:

(...) o biológico foi assumido como a base sobre a qual os significados culturais são constituídos. Assim, no momento mesmo em que a influência do biológico está sendo minada, está sendo também invocada.⁸

Não obstante, o conceito de gênero é um importante instrumento de análise nas ciências sociais, na medida em que torna visível as relações de poder na sociedade. De acordo com Joan W. Scott,

(...) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é [também] um primeiro modo de dar significado às relações de poder.⁹

Os avanços dos estudos acadêmicos nas questões de gênero apontaram para a necessidade de perceber os “modos como as sociedades representam o gênero [e] servem-se dele para articular as regras de relações sociais”.¹⁰ E o cinema destaca-se como um meio importante para a análise dessas representações, devido ao impacto causado pela criação e difusão das imagens em movimento – como aponta Guy Debord, a relação social entre pessoas é mediada por imagens.¹¹

A reflexão de diversos estudiosos sobre o tema, em diferentes momentos históricos, enriqueceu o debate sobre o cinema: da afirmação de existência de um aspecto revolucionário¹² à afirmação de ser o reflexo imediato da mentalidade de uma nação;¹³ dos elogios de Bazin sobre a aproximação da percepção cinematográfica da

⁸ NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista de Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, 2000, p. 20.

⁹ SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul/dez, 1990, p.14.

¹⁰ SCOTT, Joan W. *op. cit.*, p. 11.

¹¹ Cf. DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹² Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Neste texto, Benjamin observa que, para além de uma lógica industrial e da perda da essência original do objeto artístico [o seu conceito de *aura*], existe um aspecto que pode ser revolucionário ao ampliar o número de sujeitos atingidos por esta nova configuração de arte.

¹³ Cf. KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Para Kracauer, os filmes de ficção são o reflexo imediato da mentalidade de uma nação. O autor trabalha com a tese de que o cinema expressionista alemão refletia os anseios da sociedade alemã da década de 1920, renunciando a ascensão do nazismo. Dessa forma, estabelece uma relação direta entre o filme e o meio que o produz.

percepção natural¹⁴ à provocação de reação no espectador buscada pelo conceito de montagem de Eisenstein.¹⁵

Para o historiador Pierre Sorlin, a organização dos filmes revela um juízo sobre os fatos passados. Esse juízo é ideológico, na medida em que parte de uma situação, reconstrói seus antecedentes fundamentais e interpreta seu desenvolvimento. Nesse sentido, ao cortar fragmentos do mundo exterior, o cinema propõe diferentes interpretações da sociedade e das relações que nela se desenvolvem, transmitindo representações e esquemas sociais.¹⁶ Estudar essas interpretações requer a investigação da *construção* do filme, ou seja, da disposição dos diversos materiais, visuais e sonoros, que dão forma à história contada.

Embora não caiba uma análise sobre a ‘impressão de realidade’ no cinema,¹⁷ é importante perceber como algumas feministas teóricas do cinema trabalham a questão da realidade e da representação.

Para E. Ann Kaplan, ao esconder o fato de que o filme é uma fabricação, o estilo dominante do cinema perpetua a ilusão de que se mostra algo natural aos espectadores. A autora acrescenta que o cinema utiliza signos “carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica”.¹⁸

Laura Mulvey, em sua análise do cinema hollywoodiano a partir da teoria psicanalítica, elabora uma crítica da imagem como um produto no qual prevalece o olhar masculino, sendo a imagem da mulher um objeto passivo do olhar:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição *para-ser-olhada*.¹⁹

Mas Teresa de Lauretis problematiza essas críticas feministas da representação:

¹⁴ Cf. ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

¹⁵ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

¹⁶ Cf. SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

¹⁷ Este assunto foi amplamente discutido nos debates de *Cahiers du Cinema* e *Cinematique*, que relacionavam tal questão com a problemática da ideologia: para o primeiro, a câmera refletia a ideologia dominante, enquanto que, para o segundo, a câmera produzia tal ideologia. Cf. LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Tradução de Jorge Nascimento. Lisboa: Estampa, 1975.

¹⁸ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 45.

¹⁹ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Tais discussões sobre as imagens da mulher dependem de uma oposição muitas vezes rasa entre positivo e negativo, a qual não é apenas desconfortavelmente próxima a estereótipos populares, tais como mocinhos versus bandidos ou boa moça versus garota má, como contêm ainda uma implicação menos óbvia e mais arriscada. Pois supõe que as imagens são diretamente absorvidas pelos espectadores e que cada imagem é imediatamente legível e significativa em si mesma e a partir de si mesma, independentemente do seu contexto.²⁰

A perspectiva de Teresa de Lauretis assinala a necessidade de estudar as imagens para compreender a visibilidade ou a ocultação de questões relevantes na representação social, sem deixar de levar em conta a complexa relação entre o mundo construído pelos filmes e o mundo real. A autora retoma do cinema o conceito de *space off* como “espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível [e que existe] concomitantemente e paralelamente ao espaço representado.”²¹ E propõe um movimento do gênero que caminha entre a representação de gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui – ou torna irrepresentável:

Assim, uma vez que a inocência histórica da mulher não é mais uma categoria crítica defensável para o feminismo, deveríamos antes considerar as imagens como (potencialmente) férteis em contradições, tanto no processo subjetivo quanto no processo social.²²

A partir das indicações de Teresa de Lauretis, é possível problematizar outras posições teóricas além das relativas ao cinema norte-americano. Ao estudar filmes brasileiros dirigidos por mulheres, Elice Numerato e Maria Helena de Oliveira afirmam:

Ao longo da história do cinema, a mulher tem sido representada como um apêndice do homem, só existindo em função dele e subjugada aos estereótipos que a cultura ocidental lhe impôs, sem contar as obrigações, ditas naturais, de mãe e de rainha do lar, e o incentivo para se manter permanentemente jovem e sedutora.²³

As autoras acrescentam que a personagem feminina “só existe como figura ficcional, em relações explícitas ou sugeridas com os homens.”²⁴ Contudo, essa análise cai no equívoco apontado por De Lauretis, já que as autoras parecem desconsiderar as possibilidades de mudanças sociais e de representação em suas complexas inter-relações.

²⁰ DE LAURETIS, Teresa. Imagem. *Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR*, Curitiba, n. 2: Representações de Gênero no Cinema, 2003, pp. 4-6.

²¹ DE LAURETIS, Teresa. Tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 237-238.

²² DE LAURETIS, Teresa. Imagem. *Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR*, Curitiba, n. 2: Representações de Gênero no Cinema, 2003, p. 6.

²³ NUMERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas do matinê*. In: BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia. *Vivência*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 74.

²⁴ Idem, p. 80.

Miram Adelman, numa perspectiva mais próxima à de Teresa de Lauretis, afirma que, apesar de certos “códigos ou convenções de representação do feminino [terem se tornado] parte da história do cinema”,²⁵ há momentos, em determinados contextos, que certas imagens cedem espaços a outras, possibilitando o surgimento de uma

(...) *nova mulher* que, num sentido ou outro, se afastava ou se desviava das definições convencionais do feminino rigidamente circunscrito à casa, à família, e ao silenciamento do desejo sexual.²⁶

Embora não tenha sido seu objetivo principal, a análise de Cassal é um outro exemplo que, por não trabalhar em termos relacionais como o conceito de gênero, deixa de contemplar possíveis alterações nos esquemas de representação. De acordo com o autor, nos filmes que retrataram a militância contra a ditadura, as mulheres revolucionárias foram construídas seguindo certos modelos:

- a) Femininas, frágeis e emotivas. Caso da personagem Renée, que tem sua delicadeza ressaltada diversas vezes pelo embaixador americano em *O que é isso, Companheiro?*; ou da personagem Joana de *O Bom Burguês*, cuja fragilidade, bondade e humanidade são destacadas em diferentes momentos do filme.
- b) Sedutoras, *femme fatale*. São aquelas mulheres que, ao mesmo tempo, atraem e ameaçam a integridade dos homens, invadindo a tela com sua sensualidade. Em *O Bom Burguês*, enquanto a esposa de Lucas faz ‘favores sexuais’ em troca da liberdade do marido, a amante faz o mesmo em troca de informações.
- c) Duras e agressivas, tornando-se guerreiras que em tudo imita os homens: nos métodos, nas armas, nos trajes. Como a personagem Maria, de *O que é isso, Companheiro?* (mas que, assim como a personagem Mariana de *Prá Frente, Brasil*, perde seus atributos masculinos ao relacionar-se com o herói masculino do filme, convertendo-se no modelo frágil, emotiva).

As imagens dessas mulheres parecem obedecer a estereótipos consolidados, passando de uma forma à outra, como se houvesse apenas “duas” maneiras se ser, de viver, de se portar. E essas maneiras estão ancoradas em percepções de “masculino” e “feminino” estanques: “[quando a mulher controla a ação] adota o papel masculino e é fria, ambiciosa, manipuladora, e perde as características *tradicionais* de bondade,

²⁵ ADELMAN, Miriam. Vozes, olhares e gênero no cinema. *Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR*, Curitiba, n. 2: Representações de Gênero no Cinema, 2003, p. 88.

²⁶ Idem, pp. 86-87.

humanidade, maternidade.”²⁷ Este tipo de análise não considera as ambigüidades que perpassam características e atributos que compõem feminilidades e masculinidades, como sugerem as análises de Teresa de Lauretis e de Miriam Adelman.

Questiono essa forma estanque de estudo de representação do heroísmo nos filmes brasileiros pois, adotando também a linha de Joan Scott, acredito ser necessário problematizar “o caráter fixo e permanente da oposição binária (...), derrubando e deslocando sua construção hierárquica em lugar de aceitá-la como real”.²⁸ Não são as funções ou posições ocupadas pelos sujeitos que definem seus lugares na construção hierárquica, mas sim a valorização ou não destas. Como salienta Scott:

Freqüentemente a ênfase posta sobre o gênero não é explícita, mas ele não deixa de ser uma dimensão decisiva da organização da igualdade e da desigualdade. As estruturas hierárquicas repousam sobre percepções generalizadas da relação pretensamente natural entre masculino e feminino.²⁹

Ainda segundo essa autora, se as significações de gênero e poder se constroem reciprocamente, é necessária uma teoria que “seja capaz de explicar não somente as continuidades, mas também as mudanças ao longo do tempo.”³⁰ Joan Scott propõe a *desconstrução* da oposição masculino/feminino, sem, no entanto, negar a existência da diferença de gênero, mas sugerindo que seus significados sempre são relativos enquanto construções particulares em contextos específicos.³¹

Entendo que, tratando-se de trabalho relacionado ao cinema, essa *desconstrução* deve levar em conta a seleção de imagens e sons, a associação de objetos, personagens e sistemas relacionais que, através dos processos de sua construção, definem uma maneira de conceber as próprias relações sociais, filtrando e redistribuindo alguns de seus aspectos. Os filmes que retratam a militância política, por exemplo, articulam uma idéia de vida social e política brasileira durante o período do regime militar, intervindo nessa realidade de variadas maneiras, e em contextos distintos. Não só fazem parte, mas ajudam a produzir esta realidade que, por sua vez, é sempre representação.³² Expressam fatos e acontecimentos ainda muito presentes, pois se referem a um passado que

²⁷ KAPLAN, E. *Ann. op. cit.*, p. 51.

²⁸ SCOTT, Joan W. *op. cit.*, p. 13.

²⁹ SCOTT, Joan. *W op. cit.*, p. 18.

³⁰ SCOTT, Joan W. *Deconstruir iguadade-versus-diferença: usos de la teoria posestruturalista para el feminismo. Feminaria*, Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.

³¹ Idem, *ibidem*.

³² Nesse sentido, concordo com a posição de Teresa de Lauretis na sua leitura de Pasolini: “a representação cinematográfica é tanto a inscrição quanto a performance da realidade social”. Cf. DE LAURETIS, Teresa. *Imagenação. Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR*, Curitiba, n. 2: Representações de Gênero no Cinema, 2003, p. 78.

permanece e incomoda. Ao estabelecer um diálogo com a vida social, os filmes polemizam, cada um a seu modo, um debate, em grande medida, sociológico.³³

Os contextos sociais (tanto o que está representado nas telas, quanto o da produção dos filmes selecionados) são importantes instrumentos no desenvolvimento de estudos cinematográficos. Contudo, acredito que devem ser abandonadas duas formas comumente utilizadas pelas ciências sociais ao relacionar filme e sociedade – a primeira, que descreve a sociedade e verifica tal descrição nos filmes; a segunda, que analisa os filmes e busca na estrutura social os elementos neles encontrados –, para tratar a análise fílmica de forma que não se limite apenas ao cinema, mas que requer uma (re)leitura da própria história social. Segundo Aumont,

Só por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre, por um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, por outro, a realidade social tal como o historiador pode reconstituir é que esse objetivo pode ser atingido.³⁴

Se os filmes são proposições sobre a sociedade, refletir sobre eles significa compreender como se constroem essas proposições, essas visões de mundo.³⁵ Nesse sentido, concordo com o pensamento de Fredric Jameson quando afirma que os filmes possuem características que não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente, utópicas: “não podem manipular a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público (...)”.³⁶

Embora mais complexo, acredito que esse método é sociologicamente apropriado ao estudo proposto, pois partilha da perspectiva de possibilidade de mudanças nas representações. Aliado a isso, uma análise na perspectiva de gênero permite compreender os paradoxos, tensões e fissuras das atualizações das convenções de feminilidade (e, por relação, de masculinidade) presentes nos filmes.

³³ Cf. ROVAI, Mauro Luiz. *Lindonéia (ou as trilhas da memória em dois curtas brasileiros)*. Texto publicado no site do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES). Disponível em: <<http://cies.iscte.pt/wp.jsp>>. Acesso em out/2007.

³⁴ AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995, p. 99.

³⁵ Cf. SORLIN, Pierre. *op. cit.*, p. 252.

³⁶ JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*, vol. 1, n. 1, São Paulo: Brasilense, pp. 1-25.

Bibliografia

- ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi Bronstrup (orgs). *Gênero Plural – coletânea*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: Nunca Mais*. São Paulo: Vozes, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Européia, 1965, 2 vols.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Cadernos de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR, n. 2: *Representações de Gênero no Cinema*. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.
- Cadernos AEL nos. 3/4: *Mulher, Histórica e Feminismo*. Campinas: IFCH, 1995/96.
- Cadernos AEL n. 5: *Tempo de Ditadura*. Campinas: IFCH, 2002.
- CARVALHO, Luiz M. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.
- CASSAL, Alex de Barros. *A solidão do herói: prisão, clandestinidade, exílio e outros isolamentos no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: mimeo, 2001.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994, p. 20.
- DE LAURETIS, Teresa. Tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 237-238.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREIRE, Alípio; ALMADA, Isaías; PONCE, J. A. de (orgs). *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.
- GARCIA, Marco Aurélio. O gênero na militância: notas sobre as possibilidades de uma outra história da ação política. *Cadernos Pagu*. Campinas, nos. 8/9, 1997, pp. 319-342.
- JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*, vol. 1, n. 1, São Paulo: Brasilisense, pp. 1-25.
- KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: dois lados da câmera*. Rio Janeiro: Rocco, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Estampa, 1975.

LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 2002.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 21, 2003. pp. 13-38.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Memória Biográfica e Terrorismo de Estado: Brasil e Chile*. Campinas: IFCH/UNICAMP, Col. Primeira Versão, vol. 96, 2001.

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

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, 2000, p. 20.

NUMERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas do matinê*. In: BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia. *Vivência*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

REIS FILHO, Daniel Aarão. et al. *Versões e Ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

RIDENTI, Marcelo. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo Social – Revista de Sociologia - USP*. São Paulo, n. 2, vol. 2, 2 sem/1990, pp. 113-128.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.

ROVAI, Mauro Luiz. *Lindonéia (ou as trilhas da memória em dois curtos brasileiros)*. Texto publicado no site do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES). Disponível em: <<http://cies.iscte.pt/wp.jsp>>. Acesso em out/2007.

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. *Projeto História*. PUC-SP, São Paulo, n. 16, fev. 1998, pp. 297-325.

_____. Deconstruir igualdad-diferencia: usos de la teoría posestructuralista para el feminismo. *Feminaria*, ano VII, n. 13, Buenos Aires, nov. 1994.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul/dez, 1990.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. A ilusão do olhar neutro e banalização. *Revista Praga*, n. 3, p.141-153, São Paulo: Hucitec, 1997.