

XXXII CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI SÃO PAULO - SP

DIREITO, ARTE E LITERATURA

MARIA DE FATIMA RIBEIRO

ANA CLAUDIA POMPEU TOREZAN ANDREUCCI

JAQUELINE DE PAULA LEITE ZANETONI

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte destes anais poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria - CONPEDI

Presidente - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini - FMU - São Paulo

Diretor Executivo - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC - Santa Catarina

Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa - Pará

Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG - Goiás

Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos - Rio Grande do Sul

Vice-presidente Sudeste - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio - Rio de Janeiro

Vice-presidente Nordeste - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UNICAP - Pernambuco

Representante Discente: Prof. Dr. Abner da Silva Jaques - UPM/UNIGRAN - Mato Grosso do Sul

Conselho Fiscal:

Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - UFMA - Maranhão

Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - SKEMA/ESDHC/UFMG - Minas Gerais

Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UFERSA - Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Fernando Passos - UNIARA - São Paulo

Prof. Dr. Edinilson Donisete Machado - UNIVEM/UENP - São Paulo

Secretarias

Relações Institucionais:

Prof. Dra. Claudia Maria Barbosa - PUCPR - Paraná

Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia

Profa. Dra. Daniela Marques de Moraes - UNB - Distrito Federal

Comunicação:

Prof. Dr. Robison Tramontina - UNOESC - Santa Catarina

Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe

Relações Internacionais para o Continente Americano:

Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão

Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto - UPM - São Paulo

Relações Internacionais para os demais Continentes:

Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará

Profa. Dra. Sandra Regina Martini - UNIRITTER / UFRGS - Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Claudia da Silva Antunes de Souza - UNIVALI - Santa Catarina

Educação Jurídica

Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - PR

Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - SP

Profa. Dra. Livia Gaigher Bosio Campello - UFMS - MS

Eventos:

Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - FDF - São Paulo

Profa. Dra. Norma Sueli Padilha - UFSC - Santa Catarina

Prof. Dr. Juraci Mourão Lopes Filho - UNICHRISTUS - Ceará

Comissão Especial

Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UFRJ - RJ

Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - PB

Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - MG

Prof. Dr. Rogério Borba - UNIFACVEST - SC

D597

Direito, arte e literatura[Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Maria De Fatima Ribeiro, Ana Claudia Pompeu Torezan Andreucci, Jaqueline de Paula Leite Zanetoni – Florianópolis: CONPEDI, 2025.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-5274-309-1

Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações

Tema: Os Caminhos Da Internacionalização E O Futuro Do Direito

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Nacionais. 2. Direito. 3. Arte e literatura. XXXII Congresso Nacional do CONPEDI São Paulo - SP (4: 2025: Florianópolis, Brasil).

CDU: 34

XXXII CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI SÃO PAULO - SP

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Apresentação

É com grande prazer que introduzimos a leitura desta obra coletiva, a qual é composta por artigos criteriosamente selecionados para apresentação e debates no Grupo de Trabalho intitulado “Direito, Arte e Literatura”, durante o XXXII Congresso Nacional do CONPEDI, ocorrido entre 26 a 28 de novembro de 2025, na cidade de São Paulo, sobre o tema “Os caminhos da internalização e o futuro do Direito”.

Os trabalhos apresentados evidenciam notável rigor técnico e elevada qualidade acadêmica, reunindo pesquisadores e pesquisadoras de diversas instituições do país. Com isso, reafirma-se o compromisso que o CONPEDI mantém com a seriedade da pesquisa em Direito no Brasil, aspecto fundamental para a manutenção da excelência acadêmica.

É nesse contexto que indicamos a lista completa dos trabalhos expostos, na ordem de apresentação (que foi estabelecida a partir de grupos temáticos estabelecidos):

- 1) A influência do cinema nos processos identificatórios de gênero;
- 2) As masculinidades e a formação de vieses cognitivos: uma análise do filme “12 Homens e uma Sentença” sob a perspectiva da crítica realista do Direito;
- 3) Direito e Literatura: a interseccionalidade do gênero, da raça e da classe como fomentadores de violência – interpretação da obra Torto Arado;
- 4) Direitos reprodutivos de mulheres no contexto brasileiro: um olhar a partir de o Conto da Aia de Margaret Atwood;
- 5) Trabalho de cuidado e interdição das mulheres em “Capitães da Areia”;
- 6) A representação do processo inquisitorial e a transmissão da educação em Direitos Humanos na peça O Santo Inquérito, de Dias Gomes;
- 7) Admirável Gado Novo: uma análise crítica, sob a perspectiva do Direito e da condição humana e social;

- 8) Admirável Mundo Novo: contrato social e liberdade individual diante da primazia da estabilidade social;
- 9) Ausländer: análise da social de aceitação ao migrante no Brasil e na Alemanha, e a importância de sua proteção;
- 10) Neoliberalismo, controle social e violação dos Direitos Humanos: uma análise da obra literária Jogos Vorazes;
- 11) “Metáfora” da Identidade de Gilberto Gil: a proteção jurídica da identidade pessoal como direito da personalidade;
- 12) A evolução do relativismo moral em Star Wars: uma análise jurídico-filosófica;
- 13) A prova e a verdade em “Crime e Castigo”;
- 14) Kafka e a imagem da (in)atividade da lei;
- 15) Ministério da magia ou ministério da injustiça?: a (in)observância da presunção de inocência e a violação de Direitos Fundamentais no sistema penal de Harry Potter;
- 16) Presunção, poder e prova: a crítica epistêmica de Daniel 13 ao depoimento de autoridade;
- 17) Verdade jurídica sem justiça verdadeira? Estudo sobre a verdade substancial e a verdade jurídica formal no filme O Caso dos Irmãos Naves;
- 18) Sujeitos de direito além da humanidade: Okja e o lugar dos animais não-humanos no Direito;
- 19) As sutilezas de uma noção de família contemporânea e das pedras escondidas na Ciranda de Lygia Fagundes Telles;
- 20) A mobilização do Direito nas obras The Thinker’s Burden e Lixo Extraordinário frente à crise do microplástico e a vulnerabilidade familiar;
- 21) Arte grafite no meio ambiente urbano e função solidária da empresa: diálogos e interfaces;

22) Literatura, Direito Financeiro e os royalties do petróleo: um estudo transdisciplinar através da complexidade.

Como coordenadoras, nosso trabalho foi reunir essa variedade de textos e conduzir um evento marcado pelo proveitoso diálogo acadêmico e multiplicidade de visões. Espera-se que a presente publicação possa contribuir para o aprofundamento das temáticas abordadas e seus valores agregados.

Resta um agradecimento aos autores e às autoras pelas exposições, debates e publicações de suas pesquisas.

Reiteram-se os cumprimentos ao CONPEDI pela organização do evento.

Boa leitura!

Prof. Dra. Ana Claudia Pompeu Torezan Andreucci – Mackenzie

Prof. Dra. Jaqueline de Paula Leite Zanetoni – USP

Prof. Dra. Maria de Fatima Ribeiro – Unimar

A INFLUÊNCIA DO CINEMA NOS PROCESSOS IDENTIFICATÓRIOS DE GÊNERO

THE INFLUENCE OF THE CINEMA IN GENDERED PROCESSES

Leilane Serratine Grubba ¹

Resumo

A pesquisa tem por objeto a relação entre gênero e cinema e objetiva investigar a influência do cinema nos processos identificatórios de gênero. Parte-se da seguinte problemática: qual a influência do cinema nos(as) espectadores(as) no que se refere ao processo de assujeitamento em gênero? A hipótese apresentada sugere que o cinema opera por meio da criação de processos de identificação, inclusive processos de identificação de gênero por meio da representação de personagens. O artigo conclui que o cinema consegue seduzir as mulheres para a feminilidade e homens para a masculinidade. Ademais, a argumentação indicou que o cinema pode produzir e reproduzir identidades, incluindo identidades de gênero, e essa produção de identidades não é neutra, mas atua politicamente, sendo um campo relevante para a interconexão com o Direito, em especial, sob o viés crítico de gênero. A performance da atuação encontra a performatividade, gerando efeitos em sociedades, culturas e pessoas. A pesquisa parte de uma perspectiva interdisciplinar e aposta, metodologicamente, na proposta de Donna Haraway sobre conhecimentos localizados.

Palavras-chave: Cinema, Gênero, Identidade, Performatividade, Feminismo

Abstract/Resumen/Résumé

The research focuses on the relationship between gender and cinema and aims to investigate cinema's influence on gender identification processes. It begins with the following question: what influence does cinema have on viewers regarding the process of gender subjection? The hypothesis presented suggests that cinema operates through the creation of identification processes, including gender identification processes through the representation of characters. The article concludes that cinema can seduce women toward femininity and men toward masculinity. Furthermore, the argument indicated that cinema can produce and reproduce identities, including gender identities, and this production of identities is not neutral but acts politically, representing a relevant field for interconnection with law, especially from a critical gender perspective. Acting encounters performativity, generating effects on societies, cultures, and individuals. The research departs from an interdisciplinary perspective and methodologically relies on Donna Haraway's proposal for situated knowledge.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Cinema, Gender, Identity, Performativity, Feminism

¹ Doutor

1 INTRODUÇÃO

Paul du Gay *et al.* (1997) apresenta a noção de Circuito Cultural, para a qual existe um compartilhamento entre mídias e sociedade, mediado pelos processos culturais. Segundo essa ideia, o cinema pode ser considerado um repositório de significados compartilhados socialmente, possibilitando processos identificatórios. Ainda, valores culturais exercem influência nas obras culturais, como o cinema. A partir da concepção de Circuito Cultural, o estudo argumenta que o cinema, enquanto produto cultural e meio de comunicação social, possibilita a criação de processos identificatórios de gênero na sociedade.

Na pesquisa inicial, o problema foi: qual a influência do cinema nos/as espectadores/as no que se refere ao processo de assujeitamento em gênero? A hipótese apresentada sugere que o cinema opera por meio da criação de processos de identificação, inclusive processos de identificação de gênero por meio da representação de personagens. Nesse sentido, a redação do artigo apresenta os resultados encontrados pela pesquisa: em primeiro lugar, a ideia de projeção-identificação entre o cinema e os/as espectadores/as; as discussões sobre as possibilidades de o cinema proporcionar processos identificatórios de gênero, entendidos como processos de assujeitamento generificados; a crítica à representação de gênero no cinema.

Este estudo demandou a interdisciplinaridade, com ênfase nas áreas da Psicologia, Psicanálise, Estudos Culturais, Estudos em Gênero e Comunicação Social. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica e filosófica, que buscou não se utilizar de métodos clássicos científicos, mas de uma argumentação discursiva. Toma-se em consideração a crítica empreendida por pensadoras feministas, como Donna Haraway (1995, p. 9), aos métodos científicos racionalistas e positivistas, em especial, sobre a objetividade da ciência. Principalmente, Haraway (1995, 15-18) alerta para a necessidade de uma doutrina feminista subjetiva, com conhecimento localizado. A partir de uma perspectiva feminista, utiliza-se da premissa dos saberes localizados de Haraway para apresentar um estudo parcial sobre cinema e gênero.

2 POR QUE EXISTE UMA INFLUÊNCIA DO CINEMA SOBRE O(A) ESPECTADOR(A)?

Estudos sobre as diferentes formas como o ser humano interage com o meio, especialmente, o estudo sobre a projeção, é realizado por diferentes áreas do conhecimento. Em comum, “[...] encontra-se a perspectiva de deslocamento de algo que no traje passa por alterações que resultam em algo ‘novo’, com alguma similaridade que o remete ao objeto

original”, salientam Fonseca e Mariano (2008, p. 2). Com origem vinculada aos estudos da neurofisiologia, a projeção é considerada uma operação “pela qual um evento é deslocado do meio externo e localizado no meio interno, correspondendo as respostas do organismo às sensações e percepções neurológicas que lhe forem provocadas” (Fonseca; Mariano, 2008, 2).

Para além da importância da neurofisiologia, o interesse pela Psicanálise no que tange aos processos de identificação é latente, conforme sugere Turner:

[A] psicanálise se interessa bastante pelos sonhos, e as analogias entre o cinema e os sonhos fazem das teorias freudianas sobre o funcionamento do inconsciente uma ida de pesquisa inevitável. A natureza da fascinação do cinema – sua capacidade de dissolver as fronteiras do real – é mais um convite para a psicanálise. Se Freud sustentava que o desejo está localizado na brecha existente entre o real e o imaginário (o que vemos e o que poderíamos imaginar por nós mesmos), então o cinema ocupa essa brecha. O que a maioria das respostas a essas questões tem produzido é uma série de teorias sobre os processos pelos quais o público se identifica com aquilo que vê na tela. Esses processos são vistos como análogos às diversas maneiras como os integrantes desse público constroem suas próprias identidades na sociedade (1997, p. 113).

Stenberg (2001) sustenta que a Psicologia percebe a projeção como uma resposta relativa à relação sujeito-mundo, isso é, entre um sujeito e outros sujeitos ou objetos. Esse é o sentido que utilizarei: a ideia que se levanta é a de que o cinema, enquanto arte, consegue traduzir a “complexidade emocional” (Fiuza et al., 2015, p. 375), criando um processo de identificação¹ entre a arte e a aparência de realidade vivenciada. Com essa aparência de realidade, Rosatelli (2007) sugere que o espectador acredita conseguir visualizar a sua história de vida. Esse processo é definido por Morin (1970, p. 13) como um processo de projeção-identificação-transferência, por meio do qual o espectador se projeta como personagem do filme ou se identifica com os acontecimentos retratados:

A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projectam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. [...] A crítica histórica ou psicológica do testemunho revela-nos que as nossas percepções, por mais elementares que sejam, como a percepção da estatura de alguém, são, ao mesmo tempo, confundidas e trabalhadas pelas nossas projecções. Por mais diversas que sejam as formas e os objectos, o processo de projecção pode tomar o aspecto de automorfismo, de antropomorfismo ou de desdobramento. No estádio automórfico – o único, de resto, que até agora interessou os observadores do cinema – <<atribuímos a alguém, que entretanto vamos julgando, as tendências que nos são próprias>> (Fulchignoni) – tudo é puro para os puros e impuro para os impuros. Numa outra fase, aparece o antropomorfismo, em que fixamos nas coisas materiais e nos seres vivos <<traços de carácter ou tendências>> propriamente humanas. Numa terceira fase, esta puramente

¹ Ao analisar as teorias de Freud, com ênfase no processo de identificação, Guimarães e Celes (2007, p. 342-346) sugeriram que o mencionado processo é indispensável para a própria constituição do ser humano, afirmando, ainda, que a relação interpessoal se efetiva somente se efetiva por intermédio da identificação.

imaginária, atinge-se o desdobramento, isto é, a projecção do nosso próprio ser individual numa visão alucinatória em que o nosso espectro corporal nos aparece. (1970, p. 105-106).

Exemplo do que foi retratado por Morin é o denominado efeito *Kuleshov*, um efeito de identificação-projeção que foi visualizado na obra do cineasta russo Lev Kuleshov. Na cena que se retrata o efeito, a câmera mostra um ator olhando com uma expressão facial neutra. Em seguida, mostram-se diferentes situações que ocorrem com a mesma expressão facial. O curta-metragem foi exibido e o público espectador impressionou-se com a habilidade de o ator transmitir diferentes sentimentos.

Contudo, em cada um dos casos, utilizou-se a mesma tomada de cena do ator, motivo pelo qual não foi a expressão dele que se modificou, mas a forma como o público percebeu a sua reação, a partir do mecanismo de identificação-projeção. Nesse sentido, o efeito *Kuleshov* parece mostrar a construção de sentidos na linguagem cinematográfica, além da mencionada teoria da identificação-projeção. O efeito parece representar a análise efetuada por Musterberg, em seu ensaio *The film: a pshycological study*, segundo o qual o cinema não obedece às leis do mundo exterior, mas as leis da mente, ajustando-se às formas da consciência humana (Froemming, 2012, p. 19).

Na identificação, Morin sugere que a pessoa não se projeta no mundo, mas apresenta a tendência a absorver parte dele, incorporando parcialmente o meio ambiente na própria identidade. Aparece a relação entre a projeção e a identificação: quando um indivíduo, por exemplo, *coloca-se no lugar do outro*, surge uma identificação entre ele e o outro. Assim, o pensador afirma que não basta isolar a projeção da identificação, sendo necessário “considerar igualmente o complexo de projecção-identificação, o qual implica nas mesmas transferências”. (1970, p. 107). O complexo de projeção-identificação-transferência, no sentido que vem sendo discutido, é entendido como responsável pelos fenômenos psicológicos subjetivos, que podem criar e deformar a realidade aparente das coisas.

Assim, as projeções-identificações podem ser descritas como participações afetivas ou emocionais, que se desenvolvem na vida cotidiana das pessoas, nas amizades e demais sentimentos. Essas participações afetivas também recaem sobre coisas inanimadas, como os objetos perante os quais as pessoas depositam sentimentos. Também ocorrem nos filmes. Morin (1970, p. 110) indica que somente via identificação o espectador percebe as projeções cinematográficas como reais e delas participa, com a criação de um *duplo*. Essa impressão de realidade é ainda mais forte nos espetáculos cinematográficos em terceira dimensão, nos quais

a participação afetiva aumenta em decorrência da experiência vivida, isto é, quanto mais sentidos humanos envolvidos, maior a percepção de realidade vivenciada.

Para além dos espetáculos em terceira dimensão, também se aponta para as reproduções de longa duração, como as novelas e os seriados, que parecem criar intensa participação afetiva. Escudero realiza uma análise sobre projeções-identificações com ênfase nas narrativas. Sobre o tema, ela sugere que as telenovelas e os seriados, principalmente, por serem narrativas de maior duração, são aptas a criar uma falsa sensação de familiaridade:

[...] personagens entram diariamente na casa dessas pessoas, período que se estende em média por oito meses, e no caso de alguns seriados, por anos. Durante este período, estabelece-se uma relação de familiaridade por parte do expectador com esse personagem, pois dia-a-dia, o indivíduo o recebe em sua casa e participa de seus dramas, medos, sonhos e realizações sempre no mesmo local e horário. No final da telenovela, por exemplo, o espectador está inserido naquele contexto imaginário desenvolvido pela narrativa, criando vínculos que, ainda que efêmeros, são muito fortes com o protagonista ou outros personagens que lhe são simpáticos na trama (2014, p. 126-127).

Assim, ainda que falte a força probatória da realidade no cinema, ele detém poder afetivo. “A sua realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afectiva eventualmente acrescida, realidade essa a que chamamos o encanto da imagem” (Morin, 1970, 115). O encanto da imagem faz com que, ainda que o espectador não participe (como ator)², existe uma intensa participação afetiva, operando-se “verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo do écran” (Morin, 1970, p. 117). Inclusive, esse encanto ocorre mesmo com um espectador consciente da ausência da realidade prática do que é representado, sugere Morin (1970, p. 120), pois a projeção converte-se, para tal espectador, em subjetividade e sentimentos: em participação afetiva.

Nesse sentido, parece que o cinema é pensado a partir da projeção-identificação, incluindo-se o ritmo da ação, a mobilidade da câmera, a música, elementos que se conjugam e se sobrepõem e buscam comunicar, bem como criar uma identificação. O argumento mencionado também parece se sustentar a partir dos estudos psicanalíticos. Froemming (2012, p. 16) sugere que o *close*, com a ampliação da imagem no espaço; a câmera lenta, com a ampliação da

² Importante mencionar que Morin (1970, p. 127-130) atenta para a identificação entre espectador e personagem do filme. Para ele, é perceptível que a incorporação ocorra em virtude de semelhanças físicas ou morais que o espectador encontre no personagem, mas, também em razão de dessemelhanças. “Esta participação polimórfica que o cinema incomparavelmente nos proporciona abarca e une não apenas *uma* personagem, mas *as* personagens, o universo do filme no seu conjunto. Participamos, para lá das paixões e aventuras dos heróis, numa totalidade de seres, de coisas, de acções que o filme transporta no seu fluxo”.

imagem no tempo; e o tempo-sequencia, com o fluxo contínuo dos acontecimentos, podem ser percebidos como exemplos da forma como a técnica do cinema exerce efeitos no espectador.

Escudero (2014, p. 120) desenvolve essa mesma perspectiva da identificação, salientando o papel da sonoridade na reprodução cinematográfica para a criação da participação afetiva, em razão dos estímulos que o cérebro humano capta e que levam a crer que as imagens e sons ambiente fazem parte de um contexto de realidade na qual a pessoa está inserida.

Outro importante efeito direcionado à participação afetiva é a câmera, que assume, em grande parte dos momentos, o ponto de vista do espectador – os seus olhos. Ainda que existam tomadas de perspectiva, nas quais a câmera assume o ponto de vista de um personagem do filme, na maioria dos momentos, ela assume a posição da autoridade narrativa (princípio organizador), que é o público espectador. A identificação encontra-se na importância do olhar, que conforme sugere a Psicanálise, identifica o público do cinema como espectador e transforma-o em *voyeur* – aquele que extrai seu primeiro prazer da contemplação (Turner, 1997, p. 114-115).

Dessa forma, parece que os filmes são pensados para criar a participação afetiva do espectador, que consegue sentir a narrativa contada a partir de uma vivência que lhe é própria, interagindo com essa narrativa sentimentalmente.

3 FILMES E GÊNERO: PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE

Woodward (2000, p. 7) sugere que a identidade se fundamenta tanto em perspectivas essencialistas, como a base biológica, quanto em perspectivas não essencialistas, como a base discursiva. Em ambos os casos, as identidades parecem adquirir “sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”, sendo relacionais. Para a autora, a identidade é marcada pela diferença, que é a outridade. De acordo com esse argumento, aquilo que uma pessoa “é” depende daquilo que ela “não é”; ou, a consciência de uma aparente coerência interna da pessoa depende da marcação da diferença, na maior parte dos casos dentro de uma perspectiva dual. Woodward (2000, p. 18) também afirma que o estabelecimento da identidade é caracterizado por processos simbólicos, inclusive pelos objetos que uma pessoa utiliza, como as vestimentas.

Logo, parece importante investigar os sistemas de representações culturais e o deslocamento desses sistemas, com suas práticas significantes, para a compreensão das identidades constituídas no seu interior. Se na esteira do pensamento de Woodward (2000), não for possível afirmar que existam identidades essenciais, então as identidades seriam construídas

por sistemas de representação simbólica, cultural e social, por meio dos quais as pessoas dão sentido àquilo que são – ou às identidades performáticas. De fato, Woodward (2000) refuta a existência de uma identidade “natural”, “essencialista” ou “biológica”, segundo a qual o indivíduo nasce e se mantém estável em sua coerência interna do nascimento à morte. Pelo contrário, a autora adverte que as identidades são formadas a partir de sistemas representacionais culturais – sistemas discursivos –, embora possam ser percebidas pelas pessoas como inerentes a sua coerência interna.

Também apresentando uma crítica à naturalidade da identidade, especialmente com relação ao gênero, Annamarie Jagose (1996) sugere que a desmistificação da mimeticidade natural do sexo, gênero e sexualidade permite perceber a identidade a partir de uma figura pós-estruturalista, “como uma constelação de posições múltiplas e instáveis” (1996, p. 3).

A noção de sistemas representais culturais (e/ou discursivos) e os processos formativos da identidade, presentes no pensamento de Woodward (2000), também aparece nos escritos de Cláudia Lima Costa (2002). No que se refere à identidade de gênero voltada para as mulheres como sujeito político, Costa (2002, p. 63) distancia-se uma abordagem exclusivamente linguística. Para ela, torna-se importante “os investimentos particulares do sujeito [...] em posições discursivas a partir das quais se experiencia o mundo” (2002, p. 66). De maneira melhor explicada:

[...] o movimento para dentro e para fora das representações/discursos não gera negatividade, mas, ao contrário, uma positividade que também fala dos investimentos particulares do sujeito (materiais, emocionais, libidinosos) em posições discursivas a partir das quais se experiencia o mundo. Resumindo meu argumento, a vitalidade atribuída à teoria feminista hoje vem da sua posição dentro dos discursos tanto autorizados quanto exteriores ou mesmo excessivos a eles próprios, ou seja, da posição da “mulher” como essencial e também como radicalmente “outra”. O reconhecimento desse fato – um insight obtido através de práticas pessoais e da micropolítica da vida cotidiana das mulheres – concede ao sujeito uma perspectiva “ex/cêntrica”, menos pura, menos unificada e a qual percebe a identidade como um lugar de posições múltiplas e variáveis dentro do campo social, ao mesmo tempo que entende a experiência como o “resultado de um conjunto complexo de determinações e lutas, um processo de renegociações contínuas das pressões externas e resistências internas”. Como sugiro em seguida, fundamentando sua análise nas práticas cotidianas das mulheres e nas resistências dessas em relação às especificidades históricas, o feminismo foi capaz de recorrer à categoria “mulher” sem retornar a uma posição nominalista. A fabricação de uma identidade de gênero fixa (“o essencialismo estratégico” ou uma “idealização mínima”, segundo Gayatri Spivak) continua sendo um momento crucial – embora insuficiente, problemático e contestado – de um projeto feminista mais amplo. Tão logo o sujeito é cristalizado em uma posição, ele/a é questionado/a pelas próprias exigências do campo social dentro do qual está situado/a. A insistência quanto a uma especificidade feminina, de acordo com Naomi Schor, continua sendo uma tática contra a dissipação da mulher dentro de uma (in)diferença efetuada por alguns teóricos pós-estruturalistas (COSTA, 2002, p. 66-67).

Costa (2002) sugere que desafiar a coerência interna da identidade ou da unidade da mulher, assim como o poder explanatório da mulher enquanto categoria, não impõe necessariamente desconsiderar que a “mulher é uma categoria histórica e heterogeneamente construída dentro de uma ampla gama de práticas e discursos, e sobre as quais o movimento das mulheres se fundamenta” (2002, p. 71).

Nesse sentido, questionar a coerência interna da identidade ou a formação discursiva ou representacional da identidade, tal como Woodward (2000) sugeriu, para Costa (2002), não deveria implicar em desconsiderar a força política de certas categorias identitárias – como mulheres, tampouco desconsiderar as práticas históricas, políticas e contingentes de articulação entre as várias posições que o sujeito ocupa.

Dessa forma, ao deixar de lado bandeiras essencialistas já mencionadas por Woodward (2000), igualmente antiessencialistas, Costa (2002, p. 76) sugere que a “construção de pontos nodais e as fixações parciais permitem o estabelecimento de formas de identificação em torno da categoria “mulher”.”

A argumentação levantada parece indicar que, enquanto Woodward (2000) se preocupou em desnudar a formação das identidades, Costa (2002) teve como principal estratégia a importância da identidade – especialmente de gênero e da mulher –, apesar das diferenças entre mulheres, para a força política de reivindicações feministas³. Por isso, ela entende que se deveria “repensar a identidade como aquilo do qual se parte (para chegar a outro lugar), isto é, como uma estratégia política pessoal e/ou coletiva de sobrevivência, independentemente de quão múltipla, fluída e contraditória a estratégia possa ser” (2002, p. 78).

Sem apresentar estratégias políticas para a identidade, como fez Costa (2002), mas apresentando um interesse de temática e uma conclusão argumentativa bastante similar à Woodward, Roberto Mezan (1995, p. 52) parte de uma perspectiva psicanalítica para indicar que a identidade não é inerente ao nascimento, mas adquirida durante a vida, sendo em parte da *psiqué* do indivíduo e em parte da sua relação com a realidade material. Assim, a coerência interna do “eu” seria parte de um trabalho psíquico. Para o autor,

A sociedade precisa criar não somente obstáculos à realização dos desejos, mas também canais através dos quais o sujeito possa dispor de um *espaço psíquico interno*; e uma das partes deste espaço interno é a identidade. O poder não é apenas uma instância que reprime e proíbe; ele faz surgir, incita, produz comportamento, como mostram os estudos de Michel Foucault. Entre estes comportamentos, está a relação

³ A autora utiliza a palavra feministas no plural, uma vez que “já foi amplamente discutido na literatura que o feminismo nos dias atuais passou a incorporar uma extensa gama de discursos diversificados, resultando em uma grande variedade de feminismos” (COSTA, 2002, p. 61).

do indivíduo consigo próprio, que é a função de certas maneiras de sentir, de agir e de pensar que lhe são inculcadas através dos mecanismos identificatórios. Cada sociedade precisa se estruturar de forma tal que seus membros possam se *identificar* com certos modelos, adotá-los como seus, representá-los como ideais a serem atingidos etc. É necessário que haja também uma margem de manobra interna para cada sujeito, um espaço dentro do qual ele possa acomodar estes modelos gerais que a sociedade lhe oferece às suas próprias fantasias e às suas próprias fontes de prazer; é neste espaço que cada um de nós é Pedro ou João, goza de um direito à subjetividade que nos permite ser assim ou assado. Caso contrário, se houvesse apenas o processo de identificação no sentido sociedade -> psique, todos os membros de uma dada sociedade seriam psiquicamente iguais, o que, obviamente, não é verdade (MEZAN, 1995, p. 57-58. Grifo do autor).

Mezan (1995) reitera que através da identificação as pessoas se organizam de acordo com modelos sociais (modelos identificatórios). Em uma perspectiva psicanalítica, a partir das inclinações psíquicas (disposições), ele sugere que a pessoa se identifica com um ou outro modelo social – “o que é ser um homem ou uma mulher, um guerreiro, um operário ou um intelectual, uma pessoa honesta, sábia, etc.: em suma, padrões socialmente aceitos e valorizados no plano dos costumes, das crenças, dos valores, das leis, do autocontrole” (1997, p. 15-16).

Embora não partindo da Psicanálise, Woodward igualmente sugere que a subjetividade é vivida “em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade” (2000, p. 56). Ainda, que os “conjuntos de significados construídos pelos discursos [...] só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios” (2000, p. 56).

A partir de bases epistemológicas diversas, a interpretação que Mezan (1995) e Woodward (2000) conferem ao sujeito vai ao encontro da concepção formulada por Foucault (2014, p. 9), segundo a qual o sujeito moderno é concebido a partir de processos de objetivação e subjetivação, que organizam o indivíduo a partir de processos disciplinares que atribuem a ele uma identidade como sua. Logo, além de o indivíduo ser sujeitado ao discurso, ele é resultado das relações de poder. O sujeito foucaultiano, afirma Butler (2017), nunca é “totalmente constituído na sujeição, mas nela se constitui repetidamente; e é na possibilidade de uma repetição que se repete contra sua origem que a sujeição adquire seu poder involuntariamente habilitador” (2017, p. 101). Além disso, Butler (2017) aponta a dissociação presente no sujeito foucaultiano de *Vigiar e Punir* e no sujeito da *História da Sexualidade I*,

em razão da possibilidade de resistência à sujeição ao poder, possibilitada pelo próprio poder, presente na segunda obra mencionada⁴, embora ausente na primeira.

As identidades, portanto, parecem decorrer de processos disciplinares. Inclusive, para o que importa para esta pesquisa, a análise sobre gênero impõe questionar a noção de identidade do gênero: como as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade (coerência interna) do sujeito? Para Butler (2003), a coerência da pessoa decorre de normas de inteligibilidade social, como efeito de práticas discursivas, sendo a identidade assegurada pelo sexo, gênero e sexualidade.

O atributo substantivo do gênero seria performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. Dessa forma, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída⁵, pelas próprias expressões tidas como seus resultados” (2003, p. 48). O gênero, nesse sentido, não possuiria uma identidade estável, mas consistiria numa série de atos repetidos, sendo performativo. Por isso, Butler (2003, p. 200; 2004, p. 20) considera que os corpos não são sexuados antes de sua determinação no discurso, só ganhando significado “no contexto das relações de poder, do discurso, dos corpos, da afetividade”.

Além da questão da performatividade, em Butler, as materialidades nas subjetividades não abordadas, como nos textos de Beatriz Preciado (2014) ou Paul B. Preciado (2018). Crishna Corrêa (2017) aponta que para Preciado, “a noção de performance não dá conta de explicar a incorporação do sexo e gênero pelos sujeitos [...] especialmente às tecnologias de transincorporação de gênero e sexo, como as próteses sexuais, por exemplo, que são tecnologias estéticas e de prazer que Butler não discute” (2017, p. 277).

⁴ Para melhor explicar, Butler questiona: “por que Foucault define a resistência em relação ao poder disciplinar da sexualidade em *História da sexualidade*, enquanto em *Vigiar e punir* o poder disciplinar parece determinar corpos dóceis incapazes de resistência?” (2017, p. 108). A autora responde que “no *História da Sexualidade*, a função repressiva da lei é enfraquecida precisamente por ela se tornar o objeto de excitação e de investimento erótico. O aparelho disciplinar não reprime a sexualidade precisamente por ser ele mesmo erotizado, tornando-se a ocasião para a *incitação da sexualidade* e, portanto, anulando seus próprios objetivos repressivos” (2017, p. 109).

⁵ Corrêa sugere que Butler “está preocupada em desvendar como é possível pensar os corpos através de uma ideia de ‘construções’, que tenha como princípio a materialidade desses corpos, e ao mesmo tempo, escapar da ideia imediata de materialidades como dado da natureza. Não se trata de uma questão simples para as feministas que estão imersas em questões epistemológicas” (2017, p. 185). Para Corrêa, no diálogo entre Butler, Haraway e Preciado – que será melhor trabalhado no último capítulo – Haraway e Preciado esclarecem melhor o dilema do gênero, visto que “as epistemologias feministas não devem se afastar da dimensão concreta dos corpos sob pena de se tornarem teorias tão abstratas quanto as do sujeito universal moderno. O modo como apreendemos a vida do outro sempre resulta em uma ética da responsabilidade que somente começa a existir na medida em que compreendemos esse outro também como portador de uma materialidade precária” (2017, p. 185).

Para Preciado (2014, p. 29), “a identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito de reinscrição das praticas de gênero no corpo”. O gênero, em seus escritos, não aparece apenas como performativo, mas principalmente como “prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre corpo e alma, a forma e a matéria” (2014, p. 29). Em última instância, diz Preciado, “o gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais” (2014, p. 29).

Apesar das diferenças entre Preciado e Butler, ou entre ambas e os demais autores levantados, como Mezan, Woodward, Foucault e Costa, todos posicionam-se contrariamente à naturalidade essencialista das identidades, apontando, por meio de fundamentos epistemológicos diversos e enquadramentos teóricos também diversos, a importância discursiva e material-social-cultural para a formação contínua do sujeito em “identidades” não coerentes e, por certo, mutáveis.

Logo, a partir das argumentações levantadas, as identificações que os sujeitos realizam constituem suas identidades, inclusive sexuais e de gênero, as quais são mediadas pelos “significados culturais⁶ sobre a sexualidade que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação” (Woodward, 2000, p. 56), como o sistema cultural-midiático e cinematográfico. As mídias, como o cinema, constroem identidades sexuais e de gênero por meio de processos de identificação, quando fornecem para os espectadores “imagens com as quais eles possam se identificar” (2000, p. 18), a partir das suas inclinações psíquicas (Mezan, 1995).

Por isso, Félix Guattari (1980, p. 108) sugere que o cinema é uma “máquina de modelar a libido social” que busca a “produção de um certo tipo de comportamento”. Assim, o cinema pode produzir “representações de gênero, ao mesmo tempo em que essas representações [são] interpretadas e reconstruídas subjetivamente pelo espectador” (Alves; Coelho, 2015, p. 161). Ou seja, seguindo as argumentações de Woodward (2000), Mezan (1995) e Guattari (1980), Alves e Coelho reiteram que as performatividades de gênero cinematográficas são usualmente reproduzidas na vida social, principalmente porque “os discursos de gênero que o cinema elabora são resultado de um investimento imagético nos corpos que, conseqüentemente, originam concepções sobre o desejo e a sexualidade” (2015, p. 161).

⁶ Sobre a questão da mediação do gênero por significados culturais, parece bastante relevante a sugestão de Corrêa (2017, p. 206): “Pensar o gênero passa a ser, então, uma questão que precisa liberar-se das amarras epistemológicas ocidentais e assumir uma forma própria da identidade cultural e subjetiva, a partir do lugar de onde o sujeito está posicionado.”

Também apresentando uma análise psicanalítica e retomando aos estudos sobre sexualidade de Foucault, Tereza de Lauretis (1994, p. 207-208) percebe o cinema como uma tecnologia de gênero. Para ela, o gênero não é uma propriedade dos corpos, mas um efeito produzido nos corpos. Nesse sentido, Lauretis argumenta que o cinema, enquanto tecnologia de gênero, é parte dessa construção de gênero nas pessoas a que se dirige, por meio de uma assimilação subjetiva de cada um, dada as representações de gênero que promove.

Nesse sentido, estudar e pesquisar as representações de gênero ou, nas palavras de Kamita (2017, p. 1393), da mulher no cinema, assim como o masculino como referencial para o discurso do cinema, é de extrema importância. Inclusive, em razão da influência “das diferentes linguagens, em especial a do cinema, como meio de expressão poderoso sobre a sociedade”. Dessa forma, pensar “criticamente o cinema implica reconhecer o impacto social desse meio de comunicação e procurar conhecer as nuances da linguagem cinematográfica e sua capacidade de evidenciar ou mesmo criar padrões de conduta que marcam limites sociais ou estimulam transgressões ao *status quo*”. Para ela, se sobressaem questões como “as que se referem aos protagonistas dos filmes, à identificação do espectador, às imagens [...] à linguagem audiovisual, entre os quais planos, cenário, luz, figurino, som” (2017, p. 1393-1394).

Mais do que isso, conforme os estudos de Hortensia Esparza e César Cruz (2019), parece possível pensar criticamente as representações de gênero no cinema a partir da noção de performatividade de gênero, ou seja, desde um “mecanismo de formação de identidade a partir do qual se demonstra a condição artificial e construída do corpo, do gênero e da sexualidade, em oposição às posturas naturalistas e essencialistas, que postulam uma continuidade entre a natureza biológica, a identidade e a orientação do desejo” (2019, p. 17).

Para abordar o impacto social e processo de identificação cinematográfico deve-se levar em consideração, antes, a diferença entre identificação primária e secundária, terciária, etc. Metz levanta a suposição de o cinema exercer uma função de jogos de espelho, pois “a tela do cinematógrafo [é], sob este ponto de vista verdadeiro simulacro psíquico, prótese de nossos membros originalmente disjuntos” (1980, p. 18). Ele alerta que, psicanaliticamente, o cinema é diferente do espelho primordial, visto que ele não reflete o corpo do espectador. Metz explica da seguinte forma:

A criança, no espelho, percebe os objetos familiares [...]. Mas sobretudo, ela percebe sua própria imagem. É daí que a identificação primária (a formação do Ego) toma alguns de seus caracteres maiores: a criança se vê como um outro lado de um outro. Este outro outrem lhe garante que o primeiro é ela própria: por sua autoridade, sua caução no registro do simbólico, e a seguir pela semelhança de sua imagem especular àquela da criança (ambas têm a forma humana). O Ego da criança se forma, portanto por identificação com seu semelhante, e isto em dois sentidos ao mesmo tempo,

metonímico e metafórico: o outro ser humano que está no espelho, o reflexo próprio que é o corpo e que não o é, que lhe é semelhante. A criança se identifica a si mesma como objeto. (1980, p. 59).

No cinema, ao contrário da identificação primária do espelho⁷, o objeto existe na tela, porém não há o reflexo do corpo do espectador. Tendo já passado pela fase da identificação pelo espelho, afirma Metz (1980, p. 59-63), o espectador consegue compreender o filme dentro do campo simbólico. No cinema, o espectador identifica-se possivelmente com um personagem ou com o próprio ator do filme; em ambos os casos, com a forma humana. Ele se identifica também consigo mesmo enquanto constituinte significante do cinema – ato de percepção ou desejo de ver; por isso, principalmente identifica-se com a câmera. Nesse sentido, “a constituição do significante no cinema repousa sobre uma série de efeitos-espelhos organizados em cadeia” (1980, p. 65).

Na obra *A significação no cinema*, Metz (1972, p. 16) retoma a noção de “impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme”, segundo a qual o filme “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de *participação*”. Principalmente, esse sentimento decorre do movimento, que parece acarretar um “índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos” (1972, p. 20).

Em sentido bastante próximo à Metz, Laura Mulvey (1999, p. 835-836) sugere que o cinema transforma o espectador em *voyeur*, visto que as condições de observar o filme, assim como as convenções narrativas cinematográficas, fornecem ao espectador a ilusão de observar um mundo privado. O cinema, ao associar fantasia a imagens significantes, afeta subjetivamente o espectador e orienta o seu desejo. Produz, nesse sentido, formas de subjetividade. Retornando à Metz, Lauretis (1992, p. 19-22) sugere que o cinema, por meio de processos subjetivos, consegue seduzir as mulheres espectadoras para a feminilidade. Ou seja, “como seres sociais, as mulheres se constituem a partir dos efeitos da linguagem e da representação” (1992, p. 29). A autora argumenta que a espectadora mulher do cinema é interpelada, em sentido altusseriano, pela representação da mulher no cinema, que igualmente

⁷ Metz afirma que não existe uma continuidade entre o “jogo da criança no espelho e, por outro lado, certas figuras localizadas dos códigos cinematográficos. O espelho é o lugar da identificação primária. A identificação com o próprio olhar é secundária com respeito ao espelho, vale dizer, para uma teoria geral das atividades adultas, mas ela é fundadora do cinema e portanto primária quando falamos dele: ela é principalmente a identificação cinematográfica primária. (“Identificação primária” seria inexato do ponto de vista psicanalítico; “identificação secundária”, mais exato sob este ponto de vista, se tornaria ambíguo para uma psicanálise cinematográfica). Quando às identificações terciárias, etc. Se as tomarmos em bloco para opô-las simplesmente à identificação do espectador com seu olhar, seu conjunto constitui, no singular, a identificação cinematográfica secundária” (1980, p. 70).

promove o seu desejo e sua identificação, fazendo-a cúmplice da produção de sua feminilidade (1992, p. 30). Retomando a Foucault, Lauretis (1992, p. 60) sugere que o aparato cinematográfico funciona como tecnologia ou dispositivo social de constituição do sujeito.

Por outro lado, Lauretis (1992, p. 66-67, 82) afirma que a argumentação acima mencionada não implica em visualizar um espectador que seja inocente e absorva diretamente as imagens em um processo de identificação. Por isso, a autora se questiona como se articulam os significados e desejos do espectador: como o espectador percebe as imagens e como atribui significado a elas? Trata-se de pensar, segundo ela, a partir das noções de identificação, recepção e percepção. Trata-se de pensar, ademais, que as mesmas imagens podem ser interpretadas de maneira diferente por homens e mulheres, por exemplo. Para ela, deve-se cogitar a receptora historicamente e socialmente situada no mundo, já sujeita ao contexto de ideologia patriarcal e já vivenciando na prática a mesma ideologia representada cinematograficamente.

Ainda, Lauretis considera que o cinema tem êxito quando consegue ativar o desejo no espectador – o desejo de saber e o desejo de ver – implicando a sua subjetividade e a possibilidade de sua identificação. Em resumo, a identificação é um processo subjetivo, ao menos das espectadoras. “Em termos psicanalíticos se define sucintamente como o processo psicológico pelo qual o sujeito assimila um aspecto, propriedade ou atributo de outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo que o outro oferece” (Lauretis, 1992, p. 223-224).

De fato, no âmbito da indústria cinematográfica, a ideia de identificação é retomada na Teoria do Cinema, especialmente pelos Estudos Culturais⁸, para “explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela” (Woodward, 2000, p. 19). Nesse sentido, a mídia, inclusive a mídia cinematográfica, constrói e produz identidades⁹. Inclusive, parece que nessa produção de identidades reside uma das importâncias do estudo dos discursos

⁸ O termo Estudos Culturais, para Graeme Turner (1990, p. 11-12. Tradução minha), significa um “campo interdisciplinar no qual certos conceitos e métodos convergem; essa convergência nos permite entender fenômenos e relações que não são acessíveis por outras disciplinas existentes. Não é, contudo, um campo unificado [...]. Dito isso, estudos culturais contêm elementos comuns: princípios, motivações, preocupações e categorias teóricas”.

⁹ Em estudo qualitativo sobre Contos de Fadas e a formação identitária na primeira infância, Eliziane Gorete Kielb e Ivone Maria Mendes Silva (2020) afirmaram que houve identificação entre as crianças e os personagens. Para as mencionadas autoras, “nos relatos das crianças foi possível observar que elas se apropriam da linguagem dessas histórias quando vão falar delas ou criar suas próprias narrativas. Ao passo que desenvolve a linguagem, o contato com o ouvir histórias gera uma aproximação com diferentes narrativas. No contexto das histórias, nos diálogos, a criança enxerga algumas possibilidades e formas de posicionar-se, de dialogar.” (2020, p. 18).

cinematográficos. Fábio Feltrin de Souza (2015) argumenta que as artes são “instrumentos de consolidação de significados. E na medida em que fabricam verdades, que carregam uma intrínseca historicidade de suas formas, conteúdos, suportes e relação de produção, merecem ser objetos de estudo” (2015, p. 9). Para o mencionado autor, os artefatos culturais, em geral, e aí se poderia considerar o cinema, são vistos como produtores de sentido e instrumentos de intervenção na sociedade; por isso, são importantes para análises:

É preciso, pois, avaliar os modos como esses artefatos operam na produção dos corpos, das verdades, dos desejos, dos gêneros, das crenças. São importantes instâncias produtoras de subjetividades e identidades de toda ordem. Dessa forma, pode-se supor que na modernidade, através do grande volume de informações que se disseminam por meio de seus artefatos culturais, tem se produzido efeitos na modelação dos indivíduos. [...] Pode-se dizer que os sistemas de representação produzidos são veiculados por meio das linguagens, classificando e posicionando os sujeitos, governando seus corpos. Da mesma forma que podem oferecer possibilidades de escapar da captura dos dispositivos de controle [...] (Souza, 2015, p. 26).

Dessa forma, as criações cinematográficas parecem criar processos de identificação com o espectador. Esses processos de identificação cinematográficos podem ser visualizados a partir da noção de Circuito Cultural, proposta por Paul du Gay e outros pesquisadores, que envolve a representação, a identidade, a produção, o consumo e a regulação, sem privilegiar quaisquer desses eixos em detrimento dos demais (Du Gay et al., 1997, p. 3). Em suma, o Circuito Cultural refere-se às representações, que são os sistemas simbólicos envolvidos na produção cultural, como imagens e textos, bem como os processos de identificação que elas podem gerar com os consumidores (espectadores) – as identidades que lhes são associadas. Refere-se também à ideia que tais representações regulam a vida cultural nas sociedades modernas.

Trabalhando com a noção de Circuito Cultural, Stuart Hall (2016, p. 18) explica que a linguagem constrói significados culturais compartilhados porque opera como um sistema representacional; com o uso de signos e símbolos, incluindo-se os escritos, sonoros, notas musicais, imagens, dentre outros, que buscam representar (ou significar) ideias, sentimentos, pessoas, etc. A cultura, nesse sentido, atua “para a produção e ao intercâmbio de sentidos – o “compartilhamento de significados” – entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante” (Hall, 2016, p. 20). Para o autor, a partir do Circuito Cultural, o sentido “é o que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade, de quem somos e a quem “pertencemos” – e, assim, ele se relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre grupos” (2016, p.

21-22). O sentido produzido por variadas mídias, como o cinema, também é criado pela participação das pessoas como consumidoras dos objetos culturais.

Em resumo, para Hall, “a questão do sentido relaciona-se a todos os diferentes momentos ou práticas em nosso “circuito cultural” – na construção da identidade e na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social” (2016, p. 22). E como o sentido é passado? Por meio da linguagem, que opera por sistemas de representação simbólicos, como os sons, a escrita, as palavras, a música, os gestos físicos, os itens de vestuário, as cores, etc¹⁰. Portanto, no âmbito do Circuito Cultural, o cinema atua por meio da linguagem operando processos de identificação, com a criação de identidades para os consumidores e/ou espectadores. São identidades¹¹ fragmentadas¹² e provisórias, no sentido proposto por Hall (1989, p. 71; 2015, p. 11).

Apresentando uma conclusão similar sobre o cinema, Giselle Gubernikoff (2009, p. 68) argumenta que a linguagem cinematográfica – iluminação, composição de imagens, enquadramento cinematográfico, etc. – é elaborado para produzir significados. A narrativa clássica “é construída através da utilização de uma série de códigos de linguagens (sonoros e visuais), que pode ser sintetizada em um verdadeiro manual do discurso narrativo. Essa manipulação intencional da linguagem audiovisual é aceita plenamente pelo público em geral, e seu objetivo principal é o de criar uma verossimilhança” (2009, p. 69).

Uma vez que ainda existe um certo monopólio do cinema americano no mercado ocidental, principalmente do cinema americano clássico hollywoodiano, estreitamente vinculado às ideologias dos grandes estúdios, os significados por ele produzidos “encontram-se presentes na formação social do indivíduo exposto a esse tipo de comunicação”

¹⁰ Em abordagem advinda da comunicação, Santana (2007, p. 10) sugere que as formas de mídias, como o cinema, “não mais refletem “um mundo” e sim o produzem através de suas estratégias de ocupação ou, mais especificamente, da transformação que fazer dos elementos simbólicos da cultura em categorias midiáticas. Neste ponto o jogo entre a conformação ao sociocultural feita pelas mídias e a deformação do sociocultural nas mídias adquire contornos mercadológicos. A prova disso é o constante movimento de transcrição de realidades modelando a conjunção e a disjunção que as demandas entre o espaço midiático e o sociocultural foram acomodando até tornarem-se indissociáveis”.

¹¹ A identidade, para Hall, é sempre temporária, sendo percebida como um efeito instável de relações marcadas pela diferença, explica Lawrence Grossberg (1996, p. 89). Por isso Hall concede ênfase na multiplicidade de identidades, ao invés de uma única identidade do sujeito.

¹² Em sua Tese de Doutorado, Crishna Corrêa (2017, p. 98-99) apresenta uma crítica à concepção de identidade presente na “Identidade Cultural na Pós-Modernidade” de Stuart Hall. Corrêa sugere que a noção de um sujeito pós-moderno com identidade fragmentada parece equivocado em comparativo com o sujeito pós-moderno marcado pelo individualismo (Luis Dumont). Não obstante a importância da crítica levantada, também parece de extrema relevância a noção de fragmentação da identidade levantada por Hall (2015) quando ele considera que o sujeito negocia sua identidade, fazendo com que ela seja bastante provisória. Nesse aparato, a mídia cinematográfica pode ser um importante meio para fazer com que os sujeitos (espectadores) negociem suas “identidades” (não fixas) em variados momentos da vida.

(Gubernikoff, 2009, p. 69). Atuando de maneira política, o cinema clássico hollywoodiano “não só disseminou uma forma de produção de filmes, mas também e, principalmente, valores e ideologias enraizados socialmente e enraizados em nível de sujeito, num processo contínuo desde a sua instalação. É fundamental considerar-se a sua importância à formação ideológica do sujeito” (2009, p. 69), inclusive para questões de gênero e sexualidade. Dessa forma, parece que o cinema é apto para produzir e reproduzir identidades, inclusive identidades generificadas; e essa produção de identidades não é neutra, mas age politicamente.

4 CONCLUSÃO

O estudo é argumentativo e partiu do seguinte problema: qual a influência do cinema nos/as espectadores/as no que se refere ao processo de assujeitamento em gênero? A hipótese apresentada sugere que o cinema opera por meio da criação de processos de identificação, inclusive processos de identificação de gênero por meio da representação de personagens.

A argumentação levantada indicou que o cinema pode produzir e reproduzir identidades, incluindo identidades de gênero, e essa produção de identidades não é neutra, mas atua politicamente. O cinema é uma tecnologia que produz gênero (Lauretis), desejo, especialmente quando produz identidades por meio da identificação.

Nesse sentido, a performance da atuação encontra a performatividade, gerando efeitos em sociedades, culturas e pessoas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **Aceno**, v. 2, n. 3, p. 159-176, 2015.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Edições Europeias, 1970.

BESSA, Karla Adriana Martins. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, v. 28, p. 257-283, 2007.

BESSA, Karla Adriana Martins. “Como cheguei a ser o que sou”? Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70”. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 291-315, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUEST, Andreana Alba Nery de Mello; CARVALHO, Marília Gomes de. Figurino de cinema e imagem feminina. **Encontro Internacional Fazendo Gênero VI**. 39-55, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

COSTA, Cláudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os saberes. **Cadernos Pagu**, v. 19, p. 59-90, 2002.

DU GAY, Paul, et al. **Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman**. London: Sage Publications, 1997.

ESCUDERO, Andréia Perroni. Espelhos midiáticos: uma reflexão sobre projeções e identificações através de técnicas e narrativas. **Revista Lumen et Virtus**, v. 5, n. 10, p. 118-129, 2014.

ESPARZA, Hortensia Manuela Moreno; CRUZ, César Torres. La noción de performatividad de género para el análisis del discurso fílmico. **Cadernos Pagu**, v. 6, p. 1-36, 2019.

FIUZA, Jaqueline; D'OLIVEIRA, Mariane Camargo; BRUTTI, Tiago Anderon; CAMARGO, Maria Aparecida Santana. 2015. A influência do cinema para os jovens. **Revista Eletrônica Unicruz**, v. 3, n. 1, p. 374-385, 2015.

FONSECA, Ana Lúcia Barreto da; MARIANO, Maria do Socorro Sales. Desvendando o mecanismo da projeção. **Psicologia em foco**, v. 1, n. 1, p. 1-8, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FUNNELL, Lisa. **The warrior women of transnational cinema: gender and race in Hollywood and Hong Kong action movies**. Theses and Dissertations (Comprehensive). Canada: Wilfrid Laurier University, 2010.

FROEMMING, Liliane Seide. **A montagem no cinema e a associação-livre na psicanálise**. P.h.d. Dissertation (Psychology). Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento.

GÓIS, João Bosco Hora. Nos bastidores de Hollywood. **Cadernos Pagu**, v. 21, p. 335-342, 2003.

GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In **Psicanálise e cinema**, edited by Christian Metz, 105-118. São Paulo: Global, 1980.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, p. 65-77, 2009.

GUIMARÃES, Veridiana Canezin; CELES, Luiz Augusto M. O psíquico e o social numa perspectiva metapsicológica: o conceito de identificação em Freud. **Psicologia: teoria e prática**, v. 23, n. 3, p. 342-346, 2007.

HALL, Stuart. Cultural identity and cinematic representation. **Framework**, v. 36, p. 68-82, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed PUC-RIO, 2016.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v. 5, p. 7-41, 1995.

HAYWARD, Susan. **Cinema studies: key concepts**. London; New York: Routledge, 2000.

hooks, Bell. **Ain't I a woman: black woman and feminism**. Cambridge, MA: South End, 1981.

hooks, Bell. **Race and representation**. Boston: South end Press, 1982.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: an introduction**. New York: New York University Press, 1996.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Estudos Feministas**, v. 25, n. 3, p. 1393-1404, 2017.

KIELB, Eliziane Gorete; Silva, Ivone Maria Mendes. Acesso à leitura e narração de contos de fadas na primeira infância: implicações para a formação identitária e a constituição das crianças como sujeitos sociais e de conhecimento. **Pensares em revista**, v. 18, p. 9-30, 2020.

LAURETIS, Teresa de. **Alicia ya no**. Feminismo, semiótica, cine. Madrid, Cátedra, 1992.

LAURETIS, Teresa de. 1994. A tecnologia de gênero. In **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**, edited by Heloisa Buarque de Holanda, 206-242. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LÖWY, Ilana. Universalidade da ciência e conhecimentos situados. **Cadernos Pagu**, v. 15, p. 15-38, 2000.

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

METZ, Christian. O significante imaginário. In **Psicanálise e cinema**, edited by Christian Metz, p. 15-92. São Paulo: Global, 1980.

METZ, Christian. O filme de ficção e seu espectador. In **Psicanálise e cinema**, edited by Christian Metz, p. 127-167. São Paulo: Global, 1980.

MEZAN, Roberto. **Psicanálise, judaísmo: ressonâncias**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MEZAN, Roberto. Subjetividades contemporâneas? **Revista Subjetividades Contemporâneas**, v. 1, n. 1, p. 12-17, 1997.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Moraes, 1970.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In **Film Theory and Criticis: Introductory Readings**, edited by Leo Braudy and Cohen Marshall, p. 833-844. New York: Oxford UP, 1999.

MURPHY, Jocelyn Nichole. **The role of women in film: supporting the men – an analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in films.** Undergraduate Thesis (Journalism). United States: University of Arkansas, 2015.

PRECIADO, Paul. **Manifiesto contra-sexual.** Barcelona: São Paulo: N-1, 2014

PRECIADO, Paul. **Texto Junkie.** Sexo, drogas e biopolítica na era farmacológica. São Paulo: N-1, 2018.

ROSATELLI, Luiz André Carrieli. **Atêlie de vídeo e cultura juvenil:** Um estudo de caso sobre aprendizagem e socialização de jovens urbanos de segmentos populares através das tecnologias de vídeo digital. Masters Dissertation (Education). São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2007.

SANTANA, Gelson (Org.). **Cinema – comunicação e audiovisual.** São Paulo: Alameda, 2007.

SMITH, Stacy; CHOUEITI, Marc; PIEPER, Katherine. **Gender bias without borders:** an investigation of female characters in popular films across 11 countries. California: Geena Davis Institute on Gender in Media, 2015.

SOUZA, Fábio Feltrin de. Os conceitos de cultura e linguagens na historiografia: um debate interdisciplinar. **Interthesis**, v. 12, n. 2, p. 18-33, 2015.

STEMBERG, Robert. **Psicologia cognitiva.** Porto Alegre: ARTMED, 2001.

TURNER, Graeme. **British cultural studies** – an introduction. London: Unwin Hyman Ltd, 1990.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

VEIGA, Ana Maria. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. **Revista de Estudos Feministas**, v. 25, n. 3, p. 1355-1357, 2017.

YOUNG, Lola. **Fear of the Dark:** “race”, gender and sexuality in the cinema. London; New York: Routledge, 1996.

WIERSMA, Beth A. **The gendered world of Disney:** a content analysis of gender themes in full-length animates Disney feature films. Dissertation (Major in Sociology and Doctor of Philosophy). United States: South Dakota State University, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais, edited by Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.