



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

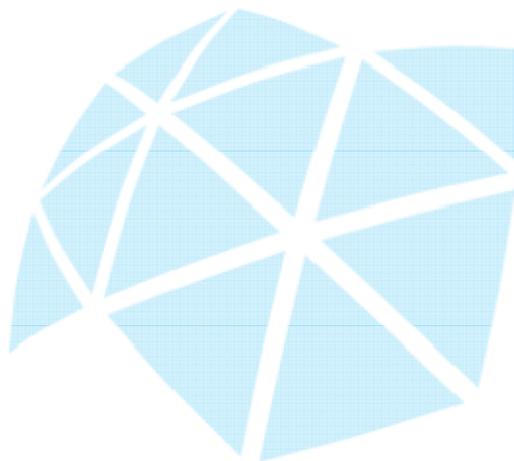
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

CAROLINA GOMES SANT’ANA

**REPRESENTAÇÃO NO CINEMA DA LUTA  
FEMINISTA POR DIREITOS:** análise bakhtiniana de  
*Revolução em Dagenham, As Sufragistas e Mulheres Divinas.*



Araraquara - SP  
2022

CAROLINA GOMES SANT'ANA

**REPRESENTAÇÃO NO CINEMA DA LUTA  
FEMINISTA POR DIREITOS: análise bakhtiniana de  
*Revolução em Dagenham, As Sufragistas e Mulheres Divinas.***

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

**Orientadora:** Luciane de Paula

**Linha de pesquisa:** Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

**Bolsa:** Processo Nº 133861/2020-1 (CNPq)

Araraquara - SP  
2022

S231r

Sant'ana, Carolina Gomes

REPRESENTAÇÃO NO CINEMA DA LUTA FEMINISTA POR DIREITOS : análise bakhtiniana de Revolução em Dagenham, As Sufragistas e Mulheres Divinas. / Carolina Gomes Sant'ana. -- Araraquara, 2022

118 p. : il., tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Luciane de Paula

1. Bakhtin. 2. feminismo. 3. cinema. 4. dialogia. 5. ideologia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CAROLINA GOMES SANT'ANA

**REPRESENTAÇÃO NO CINEMA DA LUTA FEMINISTA POR DIREITOS: análise bakhtiniana de *Revolução em Dagenham, As Sufragistas e Mulheres Divinas*.**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

**Orientadora:** Luciane de Paula

**Linha de pesquisa:** Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

**Bolsa:** Processo Nº 133861/2020-1 (CNPq)

**Data de aprovação:** 24/05/2022

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

Presidente e orientador: Profa. Dra. Luciane de Paula

---

Membro titular: Profa. Dra. Maria da Glória Corrêa Di Fanti

---

Membro suplente: Profa. Dra. Grenissa Stafuzza

Araraquara – SP  
2022

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão do CNPq.

## RESUMO

Sendo o objeto artístico uma representação dos valores do mundo apresentados a partir do lugar axiológico do autor que os vivencia, temos na obra de arte o reflexo e a refração das ideologias que constituem a sociedade e os sujeitos. No mundo contemporâneo, o cinema se tornou uma indústria bilionária, que produz enunciados artísticos que representam as mais diversas vozes sociais e ideologias: tanto a hegemonia, vinda da superestrutura, quanto a subversiva vinda da base. Esta dissertação visa analisar como enunciados fílmicos de cunho feminista (mesmo que menos populares por conta de seu caráter revolucionário) representam mulheres em uma jornada de engajamento político, se tornando participantes ativas de lutas pelos direitos das mulheres, em jornadas emancipatórias, e suas valorações dentro de seus respectivos mundos. As obras escolhidas para o *corpus* são *Revolução em Dagenham* (2010), *As Sufragistas* (2015) e *Mulheres divinas* (2017). A análise dialética-dialógica (PAULA; FIGUEIREDO, 2011) será embasada nos estudos do Círculo de Bakhtin, principalmente nos conceitos de enunciado, dialogia, signo ideológico, e forças centrípetas e centrífugas, e considerará os filmes como enunciados verbivocovisuais (PAULA, 2017), em diálogo com outros enunciados e com o mundo. Os estudos de Beauvoir (2019a e 2019b) e Saffioti (1987 e 2015) serão usados como fundamentação para aspectos sobre feminismo, sendo enriquecidos por Davis (2016) e hooks (2020). A partir das análises, obteve-se como resultado a compreensão mais aprofundada da urgência de apresentar na mídia a mulher politicamente engajada com valoração positiva, assim como reforçar a importância da participação de todos no movimento feminista, não somente mulheres, já que este sistema discriminatório oprime mulheres e ainda traz consequências negativas para todos, além de realçar que uma verdadeira mudança sistemática só é conquistada quando a maioria (se não todos) os sujeitos se envolvem na busca por justiça e igualdade social.

**Palavras chave:** Bakhtin; dialogia; ideologia; voz social; feminismo; cinema.

## ABSTRACT

As the artistic object is a representation of the values of the world presented from the axiological place of the author who experiences them, we have in the work of art the reflection and refraction of the ideologies that constitute society and subjects. In the contemporary world, cinema has become a billion dollar industry, which produces artistic statements that represent the most diverse social voices and ideologies: both the hegemony, of the superstructure, and the subversive of the base. This dissertation aims to analyze how feminist film (even if less popular due to their revolutionary character) represent women in a journey to become politically engaged, active participants in fights for women's rights, in their emancipatory journeys, and how they are valued within their worlds. The pieces chosen for the *corpus* are *Made in Dagenham* (2010), *Suffragette* (2015) and *The Divine Order* (2017). The dialectical-dialogical (PAULA; FIGUEIREDO, 2011) analysis will be based on studies by the Bakhtin Circle, mainly on the concepts of utterance, dialogy, ideological sign, and centripetal and centrifugal forces, and will consider the films as verbivocovisual (PAULA, 2017) utterances, in dialogue with other utterances and with the world. Studies by Beauvoir (2019a and 2019b) and Saffioti (1987 and 2015) will be used as a foundation for aspects of feminism, being enriched by Davis (2016) and hooks (2020). From the analyses, the result achieved was a deeper understanding of the urgency of presenting politically engaged women in the media with positive valuation, as well as reinforcing the importance of the participation of everyone in the feminist movement, not only women, since this discriminatory system oppresses women and still has negative consequences for everyone, in addition to highlighting that true systematic change is only achieved when most (if not all) subjects get involved in the search for justice and social equality.

**Key words:** Bakhtin; dialogy; ideology; social voice; feminism; cinema.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b> – Propagandas americanas e britânicas do período da segunda guerra.....	24
<b>Imagem 2</b> - Propagandas machistas da década de 1950.....	26
<b>Imagem 3</b> - Barbara Castle real e a personagem de <i>Revolução em Dagenham</i> .....	31
<b>Imagem 4</b> - Emmeline Pankhurst real e a personagem de <i>As Sufragistas</i> .....	31
<b>Imagem 5</b> - Seminário apresentando a diversidade de aparências que a vulva pode ter.....	35
<b>Imagem 6</b> - Seminário incentivando as participantes a conhecer a própria vulva, usando espelhos.....	37
<b>Imagem 7</b> - Theresa e Vroni reagindo a se verem pela primeira vez.....	39
<b>Imagem 8</b> - Frequência dos gêneros de filmes protagonizados por mulheres desde a década de 1960.....	44
<b>Imagem 9</b> - Funcionárias tirando as roupas ao chegar à fábrica e trabalhando em suas roupas íntimas para suportar o calor.....	66
<b>Imagem 10</b> - Funcionárias usando baldes e guarda-chuvas para impedir que as goteiras estraguem os produtos.....	66
<b>Imagem 11</b> - Paleta de cores da imagem 10.....	67
<b>Imagem 12</b> – Pôster de <i>Revolução em Dagenham</i> .....	74
<b>Imagem 13</b> – Sufragistas distribuindo panfletos e fazendo discursos, divulgando as causas do movimento. É por causa deste ato que a protagonista Maud descobre o feminismo.....	77
<b>Imagem 14</b> – Emmeline Pankhurst faz discurso para multidão de sufragistas, incentivando atos de desobediência civil na luta por direitos.....	78
<b>Imagem 15</b> – Pôster de <i>As Sufragistas</i> .....	82
<b>Imagem 16</b> – Guardas da prisão amarrando Maud a uma cadeira e inserindo um tubo em seu nariz, para forçá-la a ingerir leite enquanto ela resiste.....	88
<b>Imagem 17</b> - Paletas de cores das imagens 13, 14 e 16, respectivamente.....	90
<b>Imagem 18</b> – Primeiro contato de Nora com o feminismo, ao se deparar com duas ativistas distribuindo panfletos e obras feministas.....	95
<b>Imagem 19</b> - Nora e Graziella no salão de beleza. Graziella ajuda Nora a escolher um novo corte de cabelo e dá apoio moral para a amiga, que inicialmente está insegura com a mudança, mas ganha confiança e passa a se achar mais bonita com o novo corte de cabelo da moda.....	100

<b>Imagem 20</b> – Nora com suas roupas novas e modernas, se admirando no espelho.....	101
<b>Imagem 21</b> - Enquanto Graziella paga a conta do salão, Nora encontra um panfleto anunciando uma manifestação feminista que aconteceria em breve em Zurique. Nora guarda o panfleto em sua bolsa.....	104
<b>Imagem 22</b> - Paleta de cores do print de tela de [00:07:51].....	106
<b>Imagem 23</b> - Paleta de cores do print de tela de [01:30:34].....	106

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1 – Dialética.....</b>	<b>42</b>
----------------------------------	-----------

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1- Contextualização.....</b>	<b>17</b>
1.1 – Enunciado situado.....	17
1.2 – Como o feminismo chegou nos dias de hoje.....	19
1.3 – Contextualização dos enunciados.....	29
1.3.1 – Revolução em Dagenham.....	30
1.3.2 – As Sufragistas.....	31
1.3.3– Mulheres Divinas.....	32
<b>2 – Metodologia.....</b>	<b>41</b>
2.1- Processo de seleção do <i>corpus</i> .....	44
2.2 – Critérios de análise.....	47
<b>3– Fundamentação teórica.....</b>	<b>50</b>
3.1- Dialogia e ideologia.....	50
3.2 – Signo ideológico e voz social.....	53
3.3 – Embates de vozes e forças.....	56
3.4 – A obra de arte como reflexo e refração.....	58
3.5 – Autor diretor.....	61
3.6 – Que mulher é essa? .....	62
<b>4 - Análise.....</b>	<b>64</b>
4.1 – Revolucionárias Revlon? .....	64
4.2 – As Sufragistas que a história esqueceu.....	75
4.3 – A Ordem Divina da mulher empoderada.....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>111</b>
<b>ANEXO 1- .....</b>	<b>114</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem o intuito de observar enunciados filmicos que representam mulheres empoderadas, para entender como a mídia (neste caso a mídia cinematográfica) apresenta essas mulheres e suas práticas sociais. Busca-se entender, principalmente, como a questão da luta de mulheres por direito para todas as mulheres pelo decorrer do século XX é apresentada, para observar a representação de mulheres politicamente engajadas e ativas dentro do movimento feminista. Para alcançar tal objetivo, os filmes *Revolução em Dagenham* (2010), *As Sufragistas* (2015) e *Mulheres Divinas* (2017) foram escolhidos para o *corpus*, mas mais especificamente, o *corpus* se constitui das cenas destes filmes que apresentam estes embates de forças e vozes sociais, das lutas das mulheres (da base), contra o governo e as grandes empresas (superestrutura).

Nesta introdução será discutido o que é apresentado em cada capítulo deste texto, e em seguida será apresentada a justificativa para a produção desta dissertação: a relevância social.

No capítulo 1, de contextualização, apresenta-se inicialmente a necessidade de observar o enunciado como situado dentro de um contexto, considerando tanto o contexto de produção quanto o de narrativa, além do contexto do contemplador da obra. Em seguida, é apresentado um panorama rápido do movimento feminista pela história, até a atualidade, para entendermos quais são os contextos, tanto da narrativa quanto da produção. Mas para chegar ao surgimento do feminismo como movimento político organizado, o sufrágio, inicialmente é feito um percurso apresentando como, historicamente, a mulher é vista como inferior. Para isso é usado o livro *O Martelo das feiticeiras*, como documento histórico que relata como, há séculos a mulher é vista como indigna e incapaz. Busca-se entender como surge a justificativa de que a mulher não poderia ter direitos políticos (como o do voto) por seu caráter de ser inferior. Somente então, será apresentada a Primeira Onda do movimento feminista. Em seguida é mostrado o contexto das décadas de 1940 e 50, que posteriormente levam ao surgimento da Segunda Onda do feminismo, que se inicia na década de 1960. Por fim, vemos brevemente a Terceira Onda e contexto atual (que inclui o contexto de produção cinematográfica).

Em seguida, os filmes são introduzidos em seus contextos, pela ordem de lançamento dos filmes (sequência adotada por todo este texto). O primeiro sendo *Revolução em Dagenham* (na Inglaterra de 1968) que apresenta a luta social pela igualdade salarial da Segunda Onda feminista.

Em seguida, apresenta-se *As Sufragistas*, mostrando a entrada de mulheres da classe trabalhadora no movimento sufragista inglês, em 1912. Por fim, *Mulheres Divinas* (na Suíça de 1971), que narra como mulheres suíças, de comunidades pequenas e mais separadas da capital, passam a aderir ao movimento feminista, e a Suíça concede as mulheres o direito ao voto, enquanto diversos países já estão na Segunda Onda. Ao tratar de *Mulheres Divinas*, é analisada a cena do seminário “O poder feminino”, que visa o empoderamento das mulheres pelo autodescobrimento da sexualidade da mulher. Essa cena é analisada como cotejo para apresentar o aspecto da liberação sexual, ponto importante da Segunda Onda, mas que não se encaixa no *corpus*.

No capítulo 2, de metodologia, é explicado o método dialético-dialógico (PAULA; FIGUEIREDO, 2011) utilizado na análise das obras do *corpus*, introduzindo inicialmente como outros filósofos entendiam a dialética, para então apresentar o conceito bakhtiniano, da dialética-dialógica. Então são apresentados critérios de seleção do *corpus* e o processo que levou à seleção destes objetos. Este, inclui um levantamento (incluído como anexo 1) que apresenta quantos filmes são protagonizados por mulheres e atingiram as cem maiores bilheterias mundiais desde a década de 1960, até atualmente, e quais seus gêneros; isso foi feito para entender quais tipos de filmes eram protagonizados por mulheres, e se estes a retratavam de forma empoderadora. Este levantamento levou a decisão (melhor detalhada no capítulo 2), de analisar para essa dissertação, obras que não necessariamente tem grandes bilheterias e sucesso comercial, mas apresentam uma jornada de empoderamento de suas protagonistas e suas participações no movimento feminista. Em seguida, apresenta-se o conceito da verbivocovisualidade (PAULA, 2017), que justifica o uso da teoria bakhtiniana para o estudo de enunciados fílmicos, que possuem mais dimensões além da verbal.

O capítulo 3, de fundamentação teórica, introduz os conceitos do Círculo de Bakhtin que embasam a análise. Começa apresentando os conceitos de dialogia e ideologia, então passa para os conceitos de signo ideológico e voz social, depois apresenta os embates de forças e vozes sociais distintas, e finalmente concepções sobre enunciados artísticos. Ainda neste capítulo, logo em seguida, justifica-se porque entendemos o diretor como autor-criador em um filme. O capítulo 3 se encerra com a apresentação de qual vertente feminista será utilizada na pesquisa, e o que entendemos aqui como mulher (e o porquê do uso do termo mulher no singular e não no plural como sugerem vertentes do feminismo interseccional).

Por fim tem início às análises dos objetos do *corpus* no capítulo 4. Eles serão analisados/apresentados, por ordem crescente de lançamento, na seguinte sequência: primeiro *Revolução em Dagenham*, depois *As Sufragistas*, e por último *Mulheres Divinas*. Além dos estudos do Círculo, a análise é embasada por estudos de feminismo de Beauvoir, Saffioti, hooks e Davis. Simone de Beauvoir foi escolhida, pois, além de ser uma das autoras mais relevantes dos estudos feminista, produz obras que se relacionam diretamente com os enunciados analisados, já que suas obras *O segundo sexo, Volume 1: Fatos e mitos* e *O segundo sexo, Volume 2: A experiência vivida*, ambos usados frequentemente nesta dissertação, tiveram sua primeira publicação em 1949, ou seja, foram produzidos baseados nos progressos realizados após a Primeira Onda feminista (representada em *As Sufragistas*) e é muito usado como base para as ativistas da Segunda Onda (representada principalmente em *Revolução em Dagenham*). Assim, a produção de Beauvoir dialoga diretamente com os contextos e as lutas que vemos nas obras, tornando assim, sua leitura essencial para a compreensão dos enunciados artísticos observados. Entretanto, há na contemporaneidade, a crítica de que Beauvoir já seria ultrapassada, por não abordar as questões de interseccionalidade em sua análise feminista, além de ser de um momento em que o feminismo tinha menos conquistas. Mesmo que a crítica seja válida, e concordemos que Beauvoir em sua obra, por si só, não dá conta de prover material suficiente para o contexto contemporâneo e as lutas que se associam ao feminismo (como as lutas raça e classe, por exemplo), isso não implica que Beauvoir seja ultrapassada, já que muitas de suas reflexões ainda cabem no contexto atual, mesmo que necessitem de complementação de outras autoras. Na leitura de suas obras encontramos muitos conceitos que são aplicáveis não apenas para os contextos da Primeira e Segunda Onda, mas para a realidade atual e os obstáculos que ainda precisamos enfrentar. Por sua vez, Heleieth Saffioti foi escolhida por ser uma autora brasileira, ou seja, que apresenta reflexões feministas que são baseadas no contexto nacional, de produção dessa dissertação. Contudo, mesmo não sendo produzida nos países das obras do *corpus*, suas análises ainda são aplicáveis a esses contextos, já que mostram problemas que afligem não apenas as mulheres brasileiras, mas de diversos outros lugares, que se encontram em situação de opressão do patriarcado. Saffioti também foi escolhida por abordar o que chama de nó patriarcado, capitalismo e racismo, ou gênero, raça/etnia e poder (2015), trazendo assim, uma perspectiva interseccional para o estudo (que será complementada por Davis). A autora bell hooks foi escolhida principalmente por abordar questões referentes a importância da independência financeira da mulher para obtenção

de sua emancipação, assunto crucial na análise das obras que abordam essa temática em diferentes níveis. Por fim, Angela Davis é utilizada para tratar das questões do chamado nó classe-raça-patriarcado, assim, ela é trazida (junto com Saffioti) para acrescentar uma visão interseccional, que aborda diferentes aspectos de opressão sistemática, que afetam as mulheres tanto das obras do *corpus* quanto da vida real, que são refletidas e refratadas nos enunciados artísticos.

Com essa introdução dos assuntos a serem discutidos em cada capítulo, inicia-se a justificativa para a produção desta dissertação, dada por sua relevância social. Para isso, é necessário entender que a obra estética, de acordo com os estudos do Círculo de Bakhtin<sup>1</sup>, absorve as ideologias e a cultura da sociedade em que situa e as apresenta de forma alegórica, levando esses valores sociais a outro plano axiológico, permeado pela visão do seu autor.

O cinema hollywoodiano dos grandes estúdios, por ser uma indústria bilionária, é uma esfera da atividade humana que serve para reforçar o controle das classes dominantes, que possuem seu controle. A mídia entra na casa e no cotidiano da população, apresentando o discurso da superestrutura (já que é ela que o produz, com financiamentos milionários). Essas ideologias entram na consciência dos sujeitos, moldando a forma como enxergamos o mundo, validando certas ações e ideias (a questão da construção da consciência por ideologias é aprofundada no capítulo teórico). Essas valorações de mundo, materializadas pelos signos ideológicos da obra, entram na consciência individual do sujeito pela interação, que nesse caso é a interação de contemplação entre o sujeito espectador e a obra de arte. Na consciência, o signo é ressignificado, por estar em um novo contexto, constituído pelas vivências deste sujeito.

Se uma obra é realmente profunda e atual, o crítico e o leitor se reconhecem a si mesmos, seus problemas, seu vir a ser ideológico pessoal (suas “buscas”), reconhecem as contradições e conflitos do seu próprio horizonte ideológico que é sempre vivo e sempre complexo. (MEDVIÉDEV, 2012, p.63)

---

<sup>1</sup> Entendemos como Círculo de Bakhtin o grupo de autores e pensadores russos que trabalhavam e estudavam em colaboração com Bakhtin. O conjunto de estudos de Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov e Pável Medviédev é comumente chamado Círculo B.M.V., contudo será utilizado nesta dissertação, o termo Círculo de Bakhtin, já que este engloba um número maior de estudiosos, que tratam de diversas áreas de produção e comunicação humana, além destes três autores mencionados. Mesmo que somente os estudos de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev sejam mencionados nesta dissertação, a escolha de referenciar o Círculo foi feita já que os estudos destes autores existe como é por conta do constante dialogo destes autores com outros estudiosos (participantes do Círculo). Assim sendo, mesmo que não abordados neste texto, outros autores do Círculo influenciaram os estudos bakhtinianos e esta influência direcionou a escolha do uso do termo “Círculo” neste texto.

Mesmo que a obra artística não trate de nós como pessoas especificamente, elas mostram personagens como nós, feitos para nos representar, e isso acaba limitando nossos papéis, por nos subjugar a modelos de personagens e não sujeitos complexos. Por servir à superestrutura, a esfera midiática, e por consequência o cinema (considerado aqui o produzido pelos grandes estúdios de Hollywood, já que é esta a forma de mídia cinematográfica que possui maior circulação na cultura ocidental contemporânea), acaba com frequência retratando modelos estereotipados de sujeitos e relações. Grande parte da corrente principal do cinema, ou seja, aquele que faz grande sucesso nas bilheterias mundiais, o cinema produzido pelos grandes estúdios de Hollywood, apresenta a mulher de acordo com o padrão hegemônico: a mulher do lar, dócil, materna, devota à família, silenciosa e obediente cuja beleza é sempre muito mais valorizada que seu intelecto. Elas sempre representam o ideal hegemônico de como a mulher de ser, e são continuamente apresentadas como acompanhantes do homem protagonista, sempre dispostas a apoiá-lo em sua jornada.

Porém, na última década, vemos uma onda de filmes de cunho feminista sendo lançados como resposta, rompendo com os padrões do cinema que até então, tende a produzir filmes que seguem os valores da superestrutura, de mulheres sem voz e submissas. No entanto, essa nova onda de filmes feministas, por conta do viés subversivo, tem divulgação muito menor, já que vem, muitas vezes, de produtoras independentes e com menos recursos financeiros, e em consequência, acaba alcançando um público pequeno. Podemos ver os efeitos dessa baixa divulgação dos filmes nos valores que arrecadaram em bilheteria mundial: *Revolução em Dagenham* faturou \$12.629.471 dólares<sup>2</sup>, ficando em na posição 166º de maiores bilheterias do ano (2010), para comparação, o primeiro colocado dessa lista é *Toy Story 3*, que conseguiu \$1.066.969.703 dólares; *As Sufragistas* ficou na posição 151 de maiores bilheterias mundiais de 2015, faturando \$31.972.096, enquanto a maior bilheteria do mesmo ano, *Star Wars: Episódio VII - O Despertar da Força*, atingiu \$268.223.624; já *Mulheres Divinas* faturou \$195.081 dólares mundialmente, enquanto a maior bilheteria do ano, *Star Wars: Episódio VIII - O Último Jedi*, atingiu \$1.332.539.889. As obras do *corpus* também não tiveram grande reconhecimento nas grandes premiações do cinema, sendo que nenhuma conseguiu sequer indicações ao Oscar. No fim desta dissertação, como Anexo I, encontra-se o levantamento que fiz, com base nos dados

---

<sup>2</sup> Os valores são apresentados em dólares americanos, já que essa é a moeda utilizada no *site IMDb*.

disponíveis no site *IMDb*<sup>3</sup>, dos filmes com protagonistas mulheres de maior bilheteria mundial desde a década de 1960. Este levantamento foi usado no processo de seleção para o *corpus* desta pesquisa, descrito no capítulo 2, de metodologia.

Esta dissertação busca observar obras cinematográficas que rompem com as expectativas de como deveria ser a mulher ideal pelos padrões da sociedade e da mídia, e busca entender como elas são apresentadas nessas obras, como são valoradas dentro de seus mundos antes, durante e depois de suas jornadas de emancipação ao encontrar o movimento feminista e assumir posicionamento que vai contra as normas sociais, em prol de mudanças não apenas nas suas estruturas familiares, ou seja, nas suas realidades cotidianas, mas também no sistema legislativo.

Os filmes do *corpus* apresentam o ponto de vista da mulher, sendo que dois deles foram escritos e dirigidos por mulheres (*As Sufragistas* é dirigido por Sarah Gavron, e seu roteiro foi feito por Abi Morgan, já *Mulheres Divinas* tem roteiro e direção por Petra Biondina Volpe). Na inclusão de mulheres na produção de filmes, podemos ver a materialização das subjetividades, dos horizontes axiológicos dessas mulheres, que assumem papel de autor-criador das obras.

[...] interpretar significa compenetrar-se do objeto, olhar para ele com os próprios olhos dele, renunciar a essencialidade da nossa própria distância em relação a ele; todas as forças se condensam de fora a vida se afiguram secundárias e fortuitas, desenvolve-se uma profunda descrença em qualquer distância. (BAKHTIN, 2011, p.187)

Desde o surgimento da retórica na Grécia antiga, vemos a importância de se ter o discurso, pois isso significa ter poder dentro da sociedade; ter voz é poder usar a linguagem para persuadir o outro, mostrar ao outro aquilo que ele, do seu lugar, não pode ver. E através da arte, o sujeito pode fazer denúncias, que por conta de seu caráter alegórico, permeia as mais diversas camadas da sociedade, levando consigo uma nova ideologia, que pode ser subversiva àquela dominante. Podemos afirmar então que a obra de arte “como produto ideológico, não é nem cópia do real, nem criação, mas um modo próprio de refração da realidade social, segundo a lógica específica da esfera artística” (GRILLO, 2018, p. 143). O autor-criador observa o mundo e observa os objetos -no caso as histórias reais das mulheres que realmente fizeram parte desses movimentos- e olha as relações de valor ali existentes. Podemos considerar o diretor de um enunciado fílmico como seu autor criador, sendo ele que toma as decisões criativas da obra, guiando o direcionamento da câmera, que age nessa mídia como o narrador da história. A partir

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/>

disso, vemos as diretoras e seus posicionamentos axiológicos em seus atos estéticos. Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2011, p.176) afirma

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores. O que se conclui não são as palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir [...].

O autor incute seus valores ideológicos em seus personagens e no mundo em que habitam e como esses personagens se relacionam dentro desse mundo, como são valorados ali. É na atividade estética que o autor, segundo Bakhtin, “[...] reúne no sentido o mundo difuso e condensa numa imagem estética acabada e autossuficiente” (2011, p.177).

Os filmes foram escolhidos para essa pesquisa por representarem mulheres que ao perceber o quanto eram desvalorizadas e oprimidas em suas sociedades, passam por uma jornada de empoderamento, que as leva a um engajamento político e à união com outras mulheres para lutar pelas causas dos direitos das mulheres. Elas descobrem os movimentos feministas de suas respectivas épocas e participam dessas batalhas contra o Estado e contra outros sujeitos que reproduzem a ideologia hegemônica de que a mulher deve ser docilizada e cuidar do lar.

## 1. CONTEXTUALIZAÇÃO

“Ao realizar-se no processo da comunicação social, todo signo ideológico, inclusive o signo verbal, é determinado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social.”  
(VOLÓCHINOV, 2018, p.110. Grifo do autor.)

Este capítulo busca apresentar os contextos sócio-histórico-político das obras do *corpus* (contextos das narrativas), assim como o contexto de suas produções. Para tal, inicialmente será discutida a importância de compreender o enunciado dentro de seu contexto. Em seguida é apresentado um panorama do movimento feminista pela história, para a compreensão dos contextos em que se passam as narrativas, indo até os dias de hoje, para apresentar o contexto de produção e de análise dos objetos.

Posteriormente as obras serão introduzidas em seus respectivos contextos. Começando com *As Sufragistas*, que mostra o movimento sufragista, mais especificamente a Londres de 1912. Em seguida os contextos de *Revolução em Dagenham* e *Mulheres Divinas*, que apresentam a Londres de 1968 e a Suíça de 1971, respectivamente (a ordem de apresentação é baseada na ordem de lançamento das obras). Ambos se passam durante Segunda Onda do movimento feminista. Enquanto certos países (como a Inglaterra, mostrada em *As Sufragistas* e *Revolução em Dagenham*, e o próprio Brasil) já haviam passado por uma Primeira Onda do feminismo e conquistado direitos básicos, como o voto para as mulheres, é necessário compreender que movimentos sociais não acontecem no mesmo ritmo ou momento em todos os lugares, e vemos como em certos países, como a Suíça, este movimento veio apenas mais tarde.

No subitem do contexto de *Mulheres Divinas*, haverá também a análise de uma cena em que a protagonista Nora, junto com Vroni e Theresa atendem um workshop chamado “O poder feminino” que visa remover o tabu da sexualidade feminina e auxiliar as participantes no processo de melhor conhecer o próprio corpo. O intuito de analisar esta cena é de relacionar com uma das pautas mais importantes da Segunda Onda feminista, a liberdade sexual.

### 1.1 Enunciado situado

Todo enunciado, cotidiano ou artístico, encontra-se situado em um contexto específico, todavia, este contexto não é o de sua leitura/contemplação, mas sim o de sua produção. Quando tratamos de enunciados artísticos que apresentam narrativas, como filmes, deve-se levar em conta também o contexto em que se passa essa história. Ou seja, tomando como exemplo o filme *As Sufragistas*: assistimos em 2020, ele foi feito em 2015, e apresenta uma narrativa que se passa em 1912; deve ser levado em consideração para uma análise principalmente o contexto da narrativa (1912) para entender o funcionamento daquele mundo e o momento sócio-histórico-político apresentado. O contexto de produção (2015) pode ser estudado para entender o que pode ter levado o autor a produzir aquele específico enunciado, o que causou essa prática social. Ele é importante principalmente quando há intenção de observar uma tendência recorrente. Nesta dissertação, por exemplo, o contexto de produção é apresentado, pois se busca entender como a prática social da produção de filmes de cunho feminista tem se tornado mais comum na última década. Segundo Bakhtin, “A literatura é parte inalienável da integridade da cultura, ela não pode ser estudada fora do contexto integral da cultura” (2011, p.375), pode-se entender o cinema, assim como a literatura, uma parte integral da cultura, um documento histórico representante e inseparável da cultura de determinado povo e contexto. Todavia, é importante ter em mente que o nosso olhar, como espectador da obra, é um olhar de 2020, e por mais que tentemos enxergar pelo contexto da narrativa, nosso lugar axiológico é atual e moldado por ideologias e valorações atuais. A obra é então analisada de um lugar atual, mas levando em consideração seu contexto histórico narrativo.

Se todo sujeito e todo enunciado se encontram situados em um contexto específico, não podendo deles ser removidos, no processo de contemplação de uma obra cabe ao observador, pelo ato exotópico, compreender a obra como foi planejada pelo autor, mas após esta compreensão, utilizando seu lugar único na existência, e seu novo contexto adicionar a ela nova interpretação, nova compreensão.

A primeira tarefa é compreender uma obra da mesma maneira como compreendeu o próprio autor sem sair dos limites da compreensão dele. A solução dessa tarefa é muito difícil e costuma exigir a mobilização de um imenso material. A segunda tarefa é utilizar a sua distância temporal e cultural. Inclusão do nosso (alheio para o autor) contexto. (BAKHTIN, 2011, p. 381)

Bakhtin aponta os conceitos de pequeno e grande tempo, e os define: “O *pequeno tempo* - a atualidade, o passado imediato e o futuro previsível [desejável] - e o *grande tempo* - o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre” (2011, p.409, grifos do autor). Entende-se o grande tempo como o contexto maior e mais profundo, um período histórico ou século, a tradição e a transcendência.

Embora este texto e os enunciados do *corpus* existam dentro do mesmo grande tempo (contemporaneidade), todos existem e se passam em diferentes momentos do pequeno tempo. Olhando pela lente estabelecida pelo nosso contexto atual (e os valores sociais e culturais que os acompanham), o pequeno tempo em que nos situamos agora, a compreensão da obra pode diferir daquela planejada pelo autor que se encontra em outro contexto, outro pequeno tempo e assim observa o mundo por outras lentes. O ato exotópico é limitado já que por mais que desejemos nos colocar no lugar do outro para ver com os olhos do outro, isto é impossível, pois nunca podemos realmente sair do nosso próprio corpo, do nosso lugar, e abandonar completamente nosso ponto de vista moldado por nossas vivências. Assim, no ato exotópico, não vemos exatamente tudo que outro vê, apenas uma porção limitada.

[...] esse mundo único do conhecimento não pode ser percebido como o único todo concreto, preenchido pela diversidade de qualidade da existência, da mesma forma como percebemos uma paisagem, uma cena dramática, um edifício, etc., pois a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe o lugar plenamente definido do contemplador, sua singularidade e possibilidade de encarnação (BAKHTIN, 2011, p.22)

## 1.2 Como o feminismo chegou nos dias de hoje

Historicamente, na sociedade ocidental, a mulher é considerada inferior, como ser secundário (BEAUVOIR, 2019b), o objetivo dessa subjugação é manter o poder nas mãos dos homens, que são por consequência, considerados os seres superiores.

[...] torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção social da superioridade. Da mesma forma como não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo, a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é a contrapartida do homem macho. Mulher frágil é a contraparte do macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do homem superior. (SAFFIOTI, 1987, p. 29)

Essa ideia da inferioridade da mulher é tratada não como construção social, mas como aspecto natural e irrevogável, algo criado pela natureza ou, em culturas cristãs, pelo próprio deus (visto como entidade perfeita que não comete erros), assim sendo, essa inferioridade se torna inquestionável. Tentar revogar uma construção considerada como natural é visto como ir contra a própria natureza, contra o próprio deus, o ser superior. É também visto como uma tentativa de mudar algo que não pode ser modificado, algo inato e imutável. Todavia, como apresentado no capítulo de fundamentação teórica, essas valorações são ideológicas e, portanto, produzidas em sociedades organizadas. Essa naturalização de ideologias é um mascaramento da realidade (SAFFIOTI, 2015) que remove a ação humana de aspectos culturais, atribuindo essa responsabilidade a forças maiores e incontroláveis; apaga o fato de que o ser humano domesticou a natureza e em grupos socialmente organizados criou tradições, culturas, ideologias e sistemas de dominação.

Em *O martelo das feiticeiras*<sup>4</sup>, podemos ver essa construção patriarcal naturalizada, sendo usada desde o período da Idade Média:

[...] houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepiona e mente. (KRAMER, 2020, p. 158)

Atrela-se à mulher (na obra de Kramer, que reflete e refrata os valores do mundo) valorações negativas, como morais falhas, pouca capacidade intelectual, manipulação de homens para conseguir o que ela deseja, perversidade, cobiça, falsidade, ingenuidade, e fraqueza. Há assim a noção que a mulher tem natureza ruim, falha, que resulta de sua criação falha, ou seja: ao fazer Eva, a primeira mulher, ser inferior e defeituosa, todas as mulheres que virão depois carregam em si estes mesmos defeitos inatos e imutáveis. Caberia então ao homem, que por ser oposto<sup>5</sup> à mulher então é por consequência virtuoso e superior, domar a mulher, moldando-a ao padrão ideal, restringindo sua natureza impura e mantendo-a dócil e submissa.

---

<sup>4</sup> Escrito originalmente em 1484, por dois inquisidores, o livro é um manual completo da inquisição, relatando o que é uma bruxa, como detectá-la, julgá-la e puni-la. Segundo as informações disponibilizadas nas edições atuais, ele foi responsável pela perseguição e execução de aproximadamente cem mil pessoas durante quatro séculos, principalmente mulheres consideradas bruxa. A obra é baseada em conceitos da religião católica.

<sup>5</sup> Beauvoir (1980a, p.104) afirma “[...] o homem só se pensa pensando o *Outro*: aprende o mundo sob o signo da dualidade; esta não tem de início um caráter sexual. Mas, naturalmente, sendo diferente do homem que se põe como Mesmo, é na categoria do *Outro* que a mulher é incluída”. Assim, ao denominar neste trecho homem e mulher como

[...] mulheres são, por natureza, mais impressionáveis e mais propensas a receberem as influências dos espíritos desencarnados; e, quando se utilizam bem dessa qualidade, tornam-se virtuosíssimas, mas quando a utilizam para o mal, tornam-se absolutamente malignas. (KRAMER, 2020, p. 157)

Durante séculos, essas ideologias e valorações são transmitidas de geração em geração, nas mais diversas esferas (familiar, escolar, religiosa, midiática, etc.), perpetuando e reforçando um sistema patriarcal, que vê a mulher como sujeito secundário e indigno.

Direitos básicos foram negados às mulheres nas mais diversas civilizações ocidentais, um deles sendo o direito ao voto. Beauvoir afirma (2019a, p.113) “o lugar da mulher na sociedade sempre é estabelecido por eles. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei.” Desde o surgimento<sup>6</sup> da democracia na Grécia Antiga, o voto era permitido apenas para grupos limitados; em Atenas tinham direito ao voto apenas aqueles considerados cidadãos (neste contexto sócio-histórico, apenas homens gregos livres recebiam esta qualificação), assim mulheres, escravos e estrangeiros eram automaticamente excluídos deste sistema, excluídos deste conceito de povo e da possibilidade de influenciar decisões políticas. O voto também era limitado a questões de idade, já que apenas cidadãos adultos tinham tal direito.

Não há possibilidade de um sufrágio que dê a todos os cidadãos de um Estado direitos políticos, sem nenhum tipo de restrições. Limitações referentes à idade, por exemplo, são inevitáveis. Todavia a limitação desses direitos por conta de questões como gênero, raça, classe socioeconômica ou origem estrangeira se enquadra como uma forma de exclusão social, que impede que sujeitos de certos grupos possam exigir e lutar por direitos, mudanças legislativas e sistemáticas.

A rigor, não há sufrágio universal, tendo em vista que, em todas as suas formas de apresentação, comportam-se restrições em maior ou menor grau. Dessa forma, o sufrágio universal pode ser definido como aquele em que a possibilidade de participação do eleitorado não fica restrita às condições econômicas, acadêmicas, profissionais ou étnicas. (PAES<sup>7</sup>)

---

opostos, entende-se: a mulher sendo aquele sujeito que não se identifica como homem, e se identifica como mulher, retomando a concepção explicitada no capítulo 3.

<sup>6</sup> Sendo instituída pela primeira vez em 510 a.C., em Atenas, seu nome vem da junção dos termos *demo*, que significa povo, e *kracia*, que significa governo; assim a intenção deste sistema, em teoria ao menos seria um governo do povo e para o povo, de todos.

<sup>7</sup> PAES, J. P. L. O Sufrágio e o voto no Brasil: direito ou obrigação? **Tribunal Superior Eleitoral**. Disponível em: <<https://www.tse.jus.br/o-tse/escola-judiciaria-eleitoral/publicacoes/revistas-da-eje/artigos/revista-eletronica-eje-n-3-ano-3/o-sufragio-e-o-voto-no-brasil-direito-ou-obrigacao>> Acesso em: 28 de jul. de 2021.

Culturas posteriores aplicam o sistema grego de democracia, tendo nele modelo de sistema ideal, e seguindo também a exclusão das mulheres das decisões políticas. Isso porque, para Saffioti (1987, p.15), “O poder está concentrado em mãos masculinas há milênios. E os homens temem perder privilégios que asseguram sua supremacia sobre as mulheres.” Tendo há tanto tempo concentrado o poder nos homens, a ideia do que é ser homem, se torna sinônimo de possuir poder (o oposto também se torna real, ou seja, ser mulher se torna sinônimo de falta de poder), por consequência, perder tais poderes, tais privilégios sobre as mulheres, é visto como uma castração (SAFFIOTI, 1987), uma perda da própria identidade de homem, para assumir papel de igual ao da mulher, aquela vista como inerentemente sem poder, inábil. Contudo, nenhum estudo científico confiável capaz de apontar algum fator biológico que confirme essas noções de inferioridade da mulher, o que comprova que essa inferioridade é apenas social (SAFFIOTI, 1987). Então, por que as mulheres deveriam acatar esse papel opressor que lhes foi imposto?

A mulher reconquista uma importância econômica que perdera desde as épocas pré-históricas, porque escapa do lar e tem, com a fábrica, nova participação na produção. É a máquina que dá azo à essa modificação violenta, porque a diferença de força física entre trabalhadores masculinos e femininos se vê, em grande número de casos, anulada. Como o súbito desenvolvimento da indústria exige uma mão de obra mais considerável do que a fornecida pelos trabalhadores masculinos, a colaboração da mulher é necessária. (BEAUVOIR, 2019a, p.165)

Com a Revolução Industrial, as fábricas passaram a precisar de mais funcionários, o que possibilitou que mulheres comessem a trabalhar. Entretanto, neste momento, apenas as mulheres pobres trabalham, as de outras classes socioeconômica (com maior poder aquisitivo) continuam presas ao lar. Mas devido a falta de leis que regulamentassem salários e condições de trabalho, as mulheres são exploradas nestes empregos, tendo que trabalhar em condições sub-humanas por salários tão baixos que não fornecem independência financeira (salários ainda mais baixos que os dos homens).

No princípio do século XIX a mulher era explorada mais vergonhosamente ainda do que os trabalhadores do outro sexo. O trabalho em domicílio constituía o que os ingleses chamam *sweating system*; apesar de um trabalho contínuo, a operária não ganhava o suficiente para atender suas necessidades. (BEAUVOIR, 2019a, p. 166)

A intervenção legislativa para diminuir a opressão sofrida por mulheres em fábricas é tardia. Mas o problema mostra a importância de dar voz às mulheres, de dar a elas direitos políticos, para que possam obter resultados em suas lutas. Associações e sindicatos, em atos de panfletagem e discursos passam a criar um movimento feminista organizado, pela conscientização e transmissão desta nova ideologia revolucionária.

Surge na Inglaterra do século XIX o movimento sufragista, considerado hoje a Primeira Onda do movimento feminista, exigindo o direito ao voto para mulheres. Em seu início tinha campanhas pacíficas, com manifestações e panfletos, até que a ativista inglesa Emmeline Pankhurst [que se envolveu com o movimento na década de 1880 (UK PARLIAMENT<sup>8</sup>)] funda, em 1903, o *Women's Social and Political Union* (WSPU), e com o lema “ações, não palavras”, passa a incentivar atos de desobediência civil como forma de protesto para causar maior impacto e impor as demandas do movimento. Algumas das ações incitadas eram: destruição de propriedade privada e greves de fome quando presas, para exigir a denominação de prisioneira política (ações e discursos incluídos em *As Sufragistas* como pode ser visto no capítulo 4, de análise). A ativista também mudou algumas das pautas do movimento: antes, lutavam para que apenas mulheres solteiras ou viúvas recebessem o direito ao voto, mas Pankhurst impulsiona a ideia que o direito deve ser para todas as mulheres, independente de seu estado civil ou situação socioeconômica. Ela também faz com que o movimento tenha maior alcance, atingindo não só mulheres da burguesia, de classe média alta, mas também mulheres pobres, que antes eram excluídas.

Grande parte dos países das Américas, Europa e Ásia Oriental concedem o direito ao voto às mulheres entre as décadas de 1910 e 1950 (alguns países o fazem em momentos anteriores ou posteriores ao mencionado, porém, considera-se aqui a maioria). Com a conquista deste direito, que era a exigência principal da Primeira Onda, o movimento como coletivo sofre um enfraquecimento.

Durante a segunda guerra mundial, quando os homens são chamados para combater, surge uma escassez de trabalhadores, o que implica menor produtividade, causando não apenas queda nos lucros e na economia, mas também gera falta de suprimentos necessários, tanto para a população civil, quanto para as tropas. Para evitar esse problema, diversos países fortemente envolvidos na guerra passam a publicar campanhas convocando mulheres para se unir à força de

---

<sup>8</sup> Start of the suffragette movement. **UK Parliament**. Disponível em: [https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/electionsvoting/womenvote/overview/startsufragette-/](https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/electionsvoting/womenvote/overview/startsufragette/) Acesso em: 30 de ago. de 2021.

trabalho, ocupando vagas de trabalhos antes considerados exclusivos para homem (em fábricas, minas, fazendas, oficinas, etc.), e associando a entrada da mulher para o mercado de trabalho com o comportamento ideal de uma boa mulher, boa esposa e boa patriota. Era esperado que essas mulheres de classe média<sup>9</sup>, que sempre foram incentivadas a não trabalhar, assumindo apenas o papel de geradora (BEAUVOIR, 2019b) e dona de casa, agora saíssem do lar e cumprissem os seus “deveres à pátria”.

**Imagem 1:** Propagandas americanas, australianas e britânicas do período da segunda guerra.



**Fonte:** *Imperial War Museums, blog Sarah Sundin, Pinterest, Library of Congress, blog Xadrez Verbal, The National Archives*

<sup>9</sup> Mulheres pobres nunca tiveram escolha, sempre tiveram que trabalhar para sobreviver, e mulheres ricas e de classe média ainda ocupavam posição socioeconômica alta demais para assumir os cargos que precisavam ser preenchidos, em fábricas, fazendas, etc.

Todavia, na década de 1950, após o retorno dos homens aos seus lares, era esperado que essas mulheres deixassem seus empregos, para devolvê-los aos homens. Isso porque a ideologia patriarcal considera papel do homem ser provedor único do lar (SAFFIOTI, 1987), assim, se a mulher trabalha é porque o homem não consegue cumprir sua função e não consegue sustentar a família. Ou seja, por essa visão o trabalho da mulher não é um ato de empoderamento e busca por independência financeira, mas uma demonstração da falha do homem. Deste modo, as campanhas que incentivavam que a mulher trabalhasse são substituídas por campanhas que retomam os ideais machistas mais conservadores, de que a única função da mulher era ser mãe, esposa e dona de casa; a mulher ideal então deixa de ser aquela que trabalha e se torna aquela que fica em casa, devotando sua vida para o marido e os filhos.

[...] estimam ser a mulher inferior às possibilidades que lhe são oferecidas, ou que só veem nessas possibilidades tentações perigosas. Na verdade, a situação é sem equilíbrio e é por essa razão que lhe é difícil adaptar-se a ela. Abrem-se as fábricas, os escritórios, as faculdades às mulheres, mas continua-se a considerar que o casamento é para elas uma carreira das mais honrosas e que as dispensa de qualquer outra participação na vida coletiva. (BEAUVOIR, 2019a, p. 194)

Quando o trabalho da mulher deixa de ser uma necessidade urgente e retomam-se os valores de que a mulher não deve trabalhar, e caso ainda precise trabalhar, seu emprego será pior do que os homens, já que como ser secundário, ela tem que se contentar com as “sobras” do mercado de trabalho. Há, porém, maior resistência nesse momento, já que algumas mulheres, agora acostumadas com a liberdade proporcionada pelo acesso a empregos e estudos, passam a não querer mais retornar ao modelo anterior, patriarcal, que as prendia ao lar, em estado de constante subserviência.

**Imagem 2:** Propagandas machistas da década de 1950.



Fonte: Insider, ND.

Concomitantemente, passa a crescer (mesmo que pouco) o número de mulheres instruídas (mesmo as que tenham tido permissão de estudar com o intuito de se tornar uma esposa melhor e mais educada), e obras feministas passam a ser publicadas e mais divulgadas, como Beauvoir, uma das principais autoras feministas, cujas obras tiveram papel de extrema importância para o ativismo da Segunda Onda, que publicou sua obra mais famosa *O segundo sexo*, em 1949.

É na década de 1960 que o movimento feminista, como coletivo organizado<sup>10</sup>, retoma forças e passa a ganhar voz novamente, iniciando a chamada Segunda Onda. Enquanto o sufrágio

<sup>10</sup> Vale destacar que, assim como qualquer outro movimento social, o feminismo é composto por diversos sujeitos, que apesar de serem guiados por um ideal em comum (no caso, obter igualdade para mulheres), existem nuances. Sujeitos, a partir de suas diferentes vivências e visões de mundo, podem interpretar de formas diferentes o que de fato é essa igualdade e como obtê-la. Pode também haver variações no sentido que, enquanto um sujeito pode concordar com o movimento em um aspecto, pode discordar em outro, por exemplo, pode concordar em questões de igualdade salarial, mas discordar em relação aos direitos reprodutivos. Então, apesar de ser composto por sujeitos que

(Primeira Onda) focava em mudanças legislativas, a Segunda Onda busca conquistar também mudanças sociais. Apesar de ter se iniciado na década de 60, é na década de 70 que ele ganha mais força. Com base na compreensão de que mulheres não desejam dedicar sua vida exclusivamente à família, o movimento traz pautas relativas a independência da mulher, tais como: igualdade salarial [somente com a igualdade salarial, a mulher é capaz de obter independência financeira, que a liberta de amarras à casamentos indesejados, por exemplo (HOOKS, 2020)] e liberdade sexual (envolve a liberação de anticoncepcionais, direitos reprodutivos, e incentivo à aceitação de maior autonomia na vida das mulheres, em questões como aparência, comportamento, decisões pessoais, etc.).

Todavia, apesar de ser um movimento internacional, ele não atinge todos os países e culturas da mesma forma. A obtenção de direitos chega em momentos diferentes nos países: enquanto a Nova Zelândia concede o direito do voto às mulheres ainda no século XIX (em 1893), a Suíça só o faz em 1972. Assim, quando se trata do movimento feminista, vale lembrar que, apesar de haver semelhanças suficientes nas lutas de diferentes países em certos momentos históricos para que haja a criação da denominação metafórica de “ondas”<sup>11</sup>, o movimento não é uma massa homogênea que age homogeneamente no mundo todo. Assim, as exigências dos movimentos variam não apenas entre grupos e indivíduos, mas também entre países, que vivem contextos diferentes.

É também neste momento que feminismo passa a se dividir em vertentes (muitas permanecem até os dias de hoje, mesmo que tenham sofrido alterações decorrentes da mudança do contexto em que ocorrem), como o feminismo liberal, o marxista, o radical, o negro, entre outros. Cada uma dessas vertentes possui diferentes prioridades, advindas das perspectivas diferentes de qual a causa do machismo.

Após as conquistas da Segunda Onda, as mulheres passam a possuir mais direitos além de maiores níveis de escolaridade e ocupar mais espaços fora do lar; concomitantemente, avanços tecnológicos possibilitam transmissão de informações de forma mais rápida e abrangente, mesmo antes do início da popularização da internet e das mídias sociais no século XXI. Há, porém, na

---

podem não necessariamente compartilhar todas as mesmas opiniões, notam-se temas recorrentes e pautas principais no movimento. Segundo Saffioti (1987, p.86), “o mesmo fenômeno da heterogeneidade encontra-se no seio da categoria social *mulheres*. Em todas as classes sociais há mulheres. Logo, aquilo que interessa a mulheres de uma classe social pode não interessar a mulheres de outra classe social.”

<sup>11</sup> O termo foi cunhado pela feminista Martha Weinman Lear, em 1968, em um artigo chamado *A segunda onda feminista*, publicado no jornal americano *New York Times*. (ZIRBEL)

década de 1980, uma força conservadora que responde a essa subversão. De acordo com Davis (2016, p.74):

As forças reacionárias que moldaram as políticas retrógradas de Ronald Reagan perpetuaram níveis perigosamente altos de desemprego e de déficit habitacional, um clima social que promove a violência racista e a crescente discriminação contra as mulheres. Ao mesmo tempo, entretanto, suas ações serviram para estimular uma grande onda anti-Reagan. No interior do movimento de mulheres, em particular, desenvolveu-se uma consciência crescente da inter-relação entre sexismo, racismo e exploração da classe trabalhadora. E, mais importante, há uma expansão do entendimento de que as questões relativas às mulheres são inseparáveis da busca pela paz.

É neste cenário que grupos se unem e passam a estudar e divulgar ideologias subversivas de feminismo, agora com novas vertentes, como a interseccional (apresentada no capítulo 3), tentando resolver os problemas que ainda restaram mesmo depois da Primeira e Segunda Onda. Esta Terceira Onda, que ocorre até hoje<sup>12</sup>, ainda discute temas como igualdade salarial, discriminações sociais e as violências sexuais e domésticas que permanecem acontecendo em grandes números.

Em 2017, o movimento *#MeToo*<sup>13</sup> ganha força na *internet*. A *hashtag* era usada nas redes sociais para que as mulheres do mundo todo pudessem denunciar violências que haviam sofrido por serem mulheres. Esses atos serviam tanto para denunciar agressores, quanto para explicitar como a violência contra a mulher continua sendo um problema comum no cotidiano das mulheres. A causa do *#MeToo* também se torna popular em Hollywood, quando mulheres que trabalham na indústria cinematográfica passam a denunciar casos de abuso (dos mais diversos níveis) sofridos dentro da indústria, principalmente nas mãos de grandes figuras, com muito poder, como Harvey Weinstein (um dos produtores mais importantes do cinema mundial), que foi acusado de abuso sexual por dezenas de mulheres, tanto anônimas quanto famosas. Weinstein é, contudo, apenas uma das várias grandes figuras hollywoodianas que tiveram seus crimes expostos para o público. Apesar de terem perdido alguns trabalhos logo após as denúncias, algumas dessas

---

<sup>12</sup> Há discordâncias se ainda estamos na Terceira Onda feminista ou se vivemos uma quarta. Como não há consenso sobre isso, consideraremos ainda estar na Terceira, já que não se sabe se existe de fato uma quarta.

<sup>13</sup> A verdadeira origem da *hashtag* 'Me Too', usada no Twitter por mulheres que sofreram violência sexual. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/a-verdadeira-origem-da-hashtag-me-too-usada-no-twitter-por-mulheres-que-sofreram-violencia-sexual.ghtml>. Acesso em: 30 de ago. 2021.

celebridades acusadas de violência sexual, como o ator Kevin Spacey<sup>14</sup> (acusado de assédio sexual a um garoto de catorze anos de idade na década de 1980) já voltaram a trabalhar em filmes em 2021. Por conta disso, pode se dizer que não houve, de fato, repercussão de longo prazo após as denúncias. Outra pauta que atrizes hollywoodianas focaram, e que reflete as reclamações de mulheres de outras indústrias, é que ainda existe uma desigualdade salarial, e que mulheres continuam recebendo menos que homens que trabalham nos mesmos cargos.

É neste contexto, da última década, que os filmes do *corpus* foram produzidos. Suas autoras têm seus pontos de vistas constituídos pelas ideologias contemporâneas, e assim, suas obras, mesmo apresentando narrativas que se passam em outras décadas, refletem problemas que se passam ainda nos dias de hoje, mesmo que em níveis diferentes. Assim, parte da luta feminista na contemporaneidade ainda se constitui da conscientização da importância do movimento, assim como da compreensão crítica dos enunciados (midiáticos e cotidianos) que permeiam a sociedade, tornando-se parte de nossa consciência, e como eles muitas vezes podem ser constituídos de ideologias patriarcais que buscam a manutenção de um sistema discriminatório. Portanto, retoma-se aqui a relevância social desta dissertação na luta feminista, como item que visa ser parte do diálogo sobre a representação (ou sua falta) emancipatória de mulheres em obras midiáticas, como reflexo e refração da sociedade e seus problemas.

### 1.3 Contextualização dos enunciados

Neste item, os enunciados do *corpus* serão inseridos nos seus respectivos contextos, em preparação para suas análises em seus devidos capítulos de análise. Tanto em *Revolução em Dagenham* quanto em *As Sufragistas* há a incorporação de sujeitos reais como personagens dentro das narrativas, portanto, estes personagens serão apresentados.

O filme *Mulheres Divinas*, porém, apresenta cenas referentes ao movimento de liberação sexual das mulheres (o único dos três filmes analisados que abordam esse tema), representante da Segunda Onda feminista. Como essa questão não se encaixa dentro do *corpus* (que visa estudar a

---

<sup>14</sup> Kevin Spacey é escalado para primeiro filme após acusação de assédio sexual. CNN **Brasil**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/kevin-spacey-e-escalado-para-primeiro-filme-apos-acusacao-de-assedio-sexual/> Acesso em: 01 de set. 2021.

representação da mulher que se torna politicamente engajada, participando ativamente do movimento feminista em busca de mudanças legislativas), mas retrata um momento marcante da liberação feminina e a Segunda Onda, essas cenas serão abordadas aqui, no subitem da obra, como cotejo.

### 1.3.1 Revolução em Dagenham

*Revolução em Dagenham* é uma dramatização de eventos que ocorreram na vida real, que utiliza personagens fictícios, ao invés de tentar representar sujeitos específicos reais. No dia sete de junho de 1968 funcionárias da fábrica Ford, em Dagenham, iniciam a primeira greve de mulheres daquela fábrica, reivindicando melhor tratamento e salário para as funcionárias que atuavam na produção dos bancos. Consideradas não qualificadas pelo seu trabalho, elas exigiam reconhecimento de suas habilidades e qualificações, que mereciam um salário mais alto, e igual ao dos homens que trabalhavam na fábrica. Com a produção de bancos interrompida pela greve, a fábrica teve que parar toda sua produção.

Este evento, que acontece logo no início da Segunda Onda do movimento feminista, chamou a atenção da mídia e do público para questões de desigualdade salarial, gerando protestos de apoio a causa. Somente em 1970, é aprovada a lei do *Equal Pay Act* que impõe que mulheres devem receber salários e condições de trabalho equivalentes às dos homens quando em cargos equivalentes (TUC<sup>15</sup>).

Barbara Castle, importante política inglesa neste momento histórico, era a Secretária do Estado para Emprego e Produtividade (UK PARLIAMENT<sup>16</sup>), e foi responsável por intermediar as negociações entre as grevistas e os representantes da *Ford*, e mais tarde criou o *Equal Pay Act*. Castle foi incorporada no filme *Revolução em Dagenham*, como personagem que aparece no fim do filme e auxilia as grevistas, devido ao importante papel que desempenhou no evento da vida real.

---

<sup>15</sup> How Ford's striking women drove the Equal Pay Act. **TUC**. Disponível em: <https://www.tuc.org.uk/workplace-guidance/case-studies/how-fords-striking-women-drove-equal-pay-act> Acesso em: 30 de nov. 2021.

<sup>16</sup> Barbara Castle. **UK Parliament**. Disponível em: <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/tradeindustry/industrycommunity/collections/equal-pay/barbara-castle/>. Acesso em: 30 de set. 2021.

**Imagem 3:** Barbara Castle real e a personagem de *Revolução em Dagenham*.



**Fonte:** BBC e Pinterest

### 1.3.2 As Sufragistas

Pankhurst, mulher e ativista do mundo real, foi incluída como personagem no enunciado fílmico *As Sufragistas*, já que era a figura mais importante do movimento sufragista naquele momento sócio-histórico, em que a narrativa se passa.

**Imagem 4:** Emmeline Pankhurst real e a personagem de *As Sufragistas*



**Fonte:** Site Pinterest

A professora e ativista Emily Davison é outro sujeito da vida real que foi incluída no filme, devido ao impacto que teve no movimento. Em 1913, para atrair atenção da mídia para a causa, durante uma corrida com grande público e cobertura midiática, Davison se joga na frente

do cavalo do rei George V, sofrendo ferimentos fatais<sup>17</sup>. É dada a ela a condição de mártir do sufragismo, e sua morte causa tanto impacto e controvérsia (relativa às suas intenções e se o movimento havia se tornado radical ao ponto da irracionalidade) que causa impacto internacional, levando a notícia, e por consequência as pautas do movimento feminista, para outros países.

É neste cenário de embate entre vozes feministas subversivas e conservadoras, de desordem e descontentamento social (principalmente vindo de mulheres) e de opressão violenta às tentativas de protestos feministas que a narrativa de *As Sufragistas* toma forma, mantendo o foco na entrada de mulheres pobres no movimento, no sofrimento que mulheres (como um todo) viviam em um sistema patriarcal que as oprimia e silenciava em um momento pré-primeira guerra de tensão política, em um momento crucial para a história das mulheres de todo o mundo<sup>18</sup>, da democracia e da história contemporânea.

### 1.3.3 Mulheres Divinas

Em uma visita à capital (saindo do contexto do vilarejo pequeno e conservador que habitam e passando para uma cidade grande e mais liberal) Nora, Theresa e Vroni participam de uma manifestação feminista, onde presenciam pela primeira vez o ativismo se manifestando pública e organizadamente. Elas ouvem uma que ativista grita em um megafone “O feminismo é a maior revolução social deste século! Ele defende o direito ao aborto e salário iguais. Defende os direitos conjugais. Trata-se de total igualdade social, política e econômica para as mulheres” [00:43:06- 00:43:33 (tradução da autora<sup>19</sup>)]. Essa fala apresenta os valores e pautas da Segunda Onda, e transmite, pelo discurso, como o movimento busca revolucionar as ideologias

<sup>17</sup> Até hoje sua morte é controversa, já que não se sabe ao certo se ela atira na frente do cavalo com intenção de cometer suicídio para chamar mais atenção ou se foi, de fato, um acidente. Recentemente, porém, o site *The Guardian*, publicou um artigo em que, após análise de vídeo do momento (que tiveram a qualidade melhorada com a tecnologia atual), pode-se concluir que a intenção de Davison não era se atirar na frente do cavalo, mas prender nele uma faixa.

<sup>18</sup> Apesar de a Nova Zelândia ter sido o primeiro país a dar o direito ao voto às mulheres, em 1893, o movimento sufragista é altamente relacionado à Inglaterra, já que foi lá que o movimento surgiu e mais repercutiu, e onde algumas de suas ativistas mais importantes agiram.

<sup>19</sup> Transcrição da fala original: “Der Feminismus ist die größte soziale Revolution dieses Jahrhunderts! Es geht um das Abtreibungsrecht, und gleichen Lohn. Es geht ums Eherecht. Es geht um die soziale, politische und wirtschaftliche Gleichstellung von Frauen!” [00:43:06- 00:43:33]

conservadoras e patriarcais impostas naquele momento, substituindo-as por ideologias libertadoras de empoderamento da mulher, em diferentes esferas.

Após o protesto, elas participam de um seminário chamado “O poder feminino”, apresentado por uma sueca chamada Indra. O fato de terem utilizado uma mulher estrangeira para apresentar o seminário retrata o fato de que é pouco provável que um sujeito, criado dentro daquele contexto sócio-histórico conservador e machista, acabe assumindo as valorações ideológicas necessárias para apresentar este conteúdo feminista de liberação e autoconhecimento sexual. Não que seja impossível a existência de um sujeito extremamente subversivo existir num contexto de opressão, mas a repressão de ideologias e materiais de estudo revolucionários e a censura de divulgação de tais valores dificulta tal surgimento, tornando essa existência mais incomum. Portanto, a presença de uma personagem sueca para transmitir tais conteúdos, remete à ideia de que as mulheres suíças estão alcançando algo já presente em outros países.

O foco do seminário é o autoconhecimento do próprio corpo e sua sexualidade, e Indra inicia um processo de fazer com que as participantes, aos poucos, se tornem confortáveis com uma questão tão tabu, primeiro pedindo para que repitam a palavra “clitóris” em voz alta. Esse ato incentiva uma ressignificação deste signo para essas mulheres, removendo (pelo menos em parte) o valor de tabu incutido nele pela sociedade, de algo que não deve ser mencionado, algo proibido e que deve ser esquecido, e dando a ele valor positivos, de algo que deve ser celebrado, explorado e normalizado, sem causar vergonha. O tabu imposto ao conhecimento do corpo da mulher vem do tabu à sexualidade da mulher. Para o patriarcado, a mulher não deve gostar do sexo, não deve sentir prazer em qualquer tipo de ato sexual, isso seria uma imoralidade e somente para aquelas consideradas vadias. Segundo Beauvoir, “Desde as civilizações antigas até os nossos dias sempre se admitiu que a cama era para a mulher um ‘serviço’ ao qual o homem agradece com presentes ou assegurando-lhe a manutenção: mas servir é ter um senhor; não há nessa relação nenhuma reciprocidade” (2019b, p. 126). A mulher, segundo a ideologia conservadora, tem a obrigação de se entregar ao homem (mas apenas ao seu marido, já que no conservadorismo, apenas o sexo dentro do casamento é permitido para a mulher), como objeto, sem recusa ou expectativas de sentir prazer, para que o homem possa utilizá-la para sua própria satisfação, e para procriação. Assim, a vulva e a vagina da mulher não existiriam para si mesma, não lhe serviriam para lhe trazer prazer, existiriam apenas para o homem e a satisfação alheia. O

autoconhecimento é então uma busca de reapropriação da própria vulva, da própria sexualidade e do próprio prazer.

Como pode ser visto na imagem 5, Indra apresenta uma imagem com diversas representações de vulvas, com diferentes aparências.

**Imagem 5:** Seminário apresentando a diversidade de aparências que a vulva pode ter.



**Fonte:** Sequência de prints de tela<sup>20</sup> elaborada pela autora.

A surpresa presente nas expressões das personagens, principalmente Vroni<sup>21</sup> é representativa do choque cultural pela qual elas passam durante o processo de descobrimento do próprio corpo. Esse desconforto é visível nos prints de tela 1, 3, 4, 6 e 7 da imagem 5, que são acompanhados da fala: “[Vroni, sussurrando]: Não... [Theresa]: Não vamos fazer isso. [Vroni, com cara de repulsa]: Não farei isso. [Theresa afirma com cara de repulsa]: Deveríamos ir embora agora.” [00:46:10 - 00:46:17 (tradução da autora<sup>22</sup>)]. Somente quando percebem que as outras mulheres participando do seminário aceitam participar (ou seja, quando se deparam com a aceitação social do resto do grupo de que fazem parte), e recebendo o incentivo da palestrante, é que elas se abrem para a ideia e aceitam participar. O conhecimento do próprio corpo, da própria sexualidade é visto no contexto do filme como tabu, então é na remoção do valor negativo vindo da proibição social que a participação do autoconhecimento da sexualidade se torna possível e aceitável. A palestra cria um ambiente em que as participantes, orientadas por Indra, se tornam livres, mesmo que temporariamente, das limitações de aceitabilidade e decência estabelecidas por uma sociedade conservadora e patriarcal. Neste ambiente, cercadas por outros sujeitos em busca de novas descobertas e aceitação de si mesmas como mulheres, elas se deparam com novas ideologias, valorações e construções sociais. Agora, com signos e valores ressignificados em suas consciências, ao retornarem para seus lares, elas vão compreender o mundo e suas relações cotidianas de uma maneira nova. Então, com essa nova compreensão de mundo, caberá a elas, como sujeitos responsáveis por seus atos, agir de forma ética, para busca de mudança social para entrar em embate com o patriarcado que as oprime.

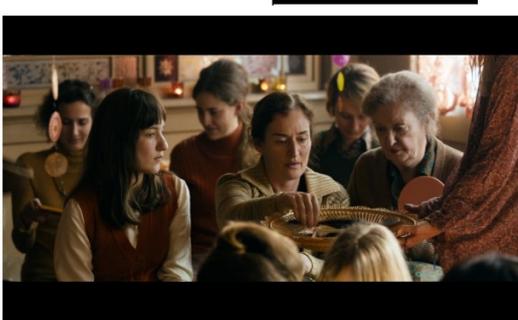
**Imagem 6<sup>23</sup>:** Seminário incentivando as participantes a conhecer a própria vulva, usando espelhos.

<sup>20</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:45:26], [00:45:28], [00:45:29], [00:45:32], [00:45:33], [00:45:35], [00:45:36], [00:45:40], [00:45:50].

<sup>21</sup> Durante a obra é a mais expressiva no uso de emoções transmitidas por expressões faciais.

<sup>22</sup> Transcrição da fala original: “[Vroni]: Also nein! [Theresa]: Das werden wir sicher nicht machen. [Vroni]: Also ich mach nicht mit. [Theresa]: Wir sollten sofort gehen.” [00:46:10 - 00:46:17]

<sup>23</sup> Como será mencionado em nota de rodapé no capítulo de metodologia, os prints de tela, quando utilizados para mostrar apenas a expressão facial de uma personagem, serão cortados para manter o destaque nesta expressão. Principalmente, pois o resto do print de tela, que inclui cenário e outros personagens, já aparece em outros fotogramas da mesma imagem. Isto será mais proeminente nas imagens 7, 8, 11 e 12.



**Fonte:** Sequência de prints de tela<sup>24</sup> elaborada pela autora.

Na imagem 6, nos prints de tela 6 e 7, pode-se observar o momento em que Vroni concorda em participar do processo de olhar a própria vulva no espelho, quando ela diz “[Vroni, resignada, afirma]: Tudo bem. Se não fizer bem, mal também não faz.” [00:46:29 - 00:46:35 (tradução da autora<sup>25</sup>)]

A cena também representa o quanto, dentro de sistemas patriarcais, as mulheres não conhecem a si mesmas, suas próprias anatomias. Elas não apenas não recebem incentivo, quanto também são desestimuladas a tentarem ver suas próprias vulvas, conhecer seu próprio corpo e entendê-lo completamente. Theresa, ao aceitar o espelho oferecido por Indra, diz: “tenho 45 anos e nunca me olhei lá embaixo. Por que não?” [00:46:36 - 00:46:42 (tradução da autora<sup>26</sup>)]. Neste momento ela apresenta estar passando a compreender como absurdo e negativo a construção de desincentivo do conhecimento do corpo da mulher. Assim, ela resolve contrariar essa norma social (neste ambiente subversivo onde tal ato é permitido) e aceitar compreender a si mesma, no início de um processo de empoderamento.

**Imagem 7:** Nora, Theresa e Vroni reagindo a se verem pela primeira vez.

---

<sup>24</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:46:06], [00:46:09], [00:46:14], [00:46:20], [00:46:22], [00:46:24], [00:46:25], [00:46:32], [00:46:37], [00:46:40], [00:46:44].

<sup>25</sup> Transcrição da fala original: “Nützt's nichts, schadet's nichts.” [00:46:29 - 00:46:35]

<sup>26</sup> Transcrição da fala original: “Ich bin 45 und hab mich da unten noch nie angesehen. Ja, dann mach. Warum nicht?” [00:46:36 - 00:46:42]



Fonte: Sequência de prints de tela<sup>27</sup> elaborada pela autora.

O movimento lento de descida do espelho (imagem 7, prints de tela 2, 3 e 4) e a expressão facial inicial de Nora (prints de tela 5 e 6) demonstram o nervosismo da personagem por enfrentar este momento de rebeldia pelo autoconhecimento. Em seguida, a câmera apresenta Theresa, primeiro com expressão demonstrando estar feliz com a surpresa de ver sua vulva pela primeira

<sup>27</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:47:03], [00:47:12], [00:47:14], [00:47:16], [00:47:20], [00:47:22], [00:47:24], [00:47:27], [00:47:28], [00:47:30], [00:47:32], [00:47:34], [00:47:35].

vez (print de tela 7), e então curiosidade, ao se observar e conhecer melhor (print de tela 8). Vroni olha para si mesma com carinho, contente por, mesmo mais velha, estar passando por esse momento de descobrimento. Os prints de tela 11 e 12 mostram suas reações finais: sorrisos de felicidade por sua subversão, por suas descobertas e estar em sua jornada de empoderamento.

## 2. METODOLOGIA

*“[...] toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê).”*  
(BAKHTIN, 2011, p. 272)

Esta dissertação utiliza o método dialético-dialógico (PAULA; FIGUEIREDO, 2011) de análise, o que implica o estudo dos objetos como enunciados responsivos entre si, e entre outros enunciados, partes de uma cadeia discursiva sem fim. O método foi escolhido por ser o abordado nas obras de Bakhtin (2011), Volóchinov (2013) e Medviédev (2012).

O conceito da dialética é construído e revisado por diversos filósofos pelo decorrer do tempo (como Platão, Sócrates e Aristóteles), contudo, para chegar ao entendimento do conceito que o Círculo utiliza que é apropriado de Marx e então repensado, devemos levar em conta as concepções<sup>28</sup> de dialética propostas por Hegel e Kant.

Para Kant (2015), há um mundo ideal e perfeito, e um outro mundo que seria como sua cópia imperfeita. É nesse mundo mimético que nós, seres humanos, viveríamos, e somente na superação de nossos vícios mundanos atingiriam a sublimação que levaria ao mundo ideal. Este pensamento apresenta uma visão dicotômica do mundo, abordando questões morais e éticas e implicando a existência de valores universais de bem e mal, certo e errado, etc., desconsiderando que tais valores seriam socialmente construídos.

Hegel também considera a existência destes dois mundos, porém, de forma menos dicotômica, apresentando-os não de forma absolutamente contrastante (um mundo perfeito contra um imperfeito), mas como reflexos um do outro. Ou seja, eles se influenciam mutuamente, não de forma passiva e receptiva (em que um seria apenas influenciado e o outro apenas influenciador), mas de forma responsiva reciprocamente, em que ambos exercem influência sobre o outro, ambos respondem entre si de forma dialética. Ele propõe ainda que o início dessa cadeia responsiva surge na superestrutura, e parte para a infraestrutura, num movimento “de cima para baixo”.

Marx discorda do pensamento hegeliano ao afirmar que ele seria algo distante da realidade, algo que vem de fora e olha para dentro, que está fora da realidade concreta. Podemos

---

<sup>28</sup> A intenção aqui não é um grande aprofundamento na teoria destes autores, apenas a apresentação panorâmica de suas concepções de dialética para melhor compreender a evolução dessa ideia durante a história, como vista por outros filósofos, para vermos como esta chegou para o Círculo.

ver em *Manuscritos Econômico-Filosóficos* que o pensamento marxista é de que o início da cadeia responsiva é na infraestrutura, é nessa realidade material e do cotidiano que surgem as ideologias, que seriam então apropriadas pela superestrutura. Segundo esta corrente de pensamento, devemos olhar para o mundo de dentro do mundo, em sua concretude. Apesar da discordância de Marx sobre o ponto de vista de que Hegel parte, ele se apropria de sua concepção de dialética de tese, antítese e síntese. Essa ideia propõe que há uma afirmação inicial, A1, também chamada de *tese*, que incita uma negação, N1, chamada *antítese* (ao ser negação da tese, ao se opor a tese, a antítese se une a ela, tornando-se assim contradição-contraditória), que por sua vez incita uma negação da negação, NN1, chamada *síntese*. A síntese, porém, não é vista como superação da discussão, encerramento do diálogo, ela é na verdade uma nova afirmação, A2, que incute continuação do diálogo, sendo uma nova tese (A2) que suscita uma nova antítese (N2) e uma nova síntese (NN2 que também é A3). Este movimento dialético é, portanto, inacabado e interminável, está em constante movimento de embate.

**Quadro 1:** Dialética

<b>Tese</b>	<b>Antítese</b>	<b>Síntese</b>
A1	N1	NN1 / A2
A2	N2	NN2 / A3

Entretanto Marx considera essa realidade e as relações a partir de uma concepção apenas econômica, ou seja, a partir da pirâmide social, onde a base (infraestrutura) é composta por sujeitos detentores da mão de obra, mas que não possuem condições de produção, que precisam vender sua força de trabalho para os sujeitos do topo da pirâmide (superestrutura), detentores dos meios de produção mas não da força de trabalho. Isso cria uma relação de dependência, mas que é hierárquica, pois os sujeitos da superestrutura que possuem poder político, econômico, midiático, etc., possuindo, assim, controle sobre o sistema social, em que os sujeitos da infraestrutura são colocados como meras engrenagens, peões, sem poder de mudança estrutural.

O Círculo de Bakhtin se apropria da concepção marxista de dialética mas de um ponto de vista linguístico. Ou seja, adota a ideia de infraestrutura<sup>29</sup> e superestrutura como oponentes num embate constante, mas para o Círculo, esse embate se dá pelo diálogo, pelos enunciados dos sujeitos. Isso porque o enunciado é concretização da consciência (esses conceitos serão descritos com mais detalhes no capítulo teórico), não é algo exterior ao sujeito e isolado da sociedade, mas é formativo da consciência. O sujeito é constituído pelo diálogo, que é a materialidade das ideologias existentes na sociedade. Pois o sujeito está sempre situado em um cronotopo, constituído nele, pelas contradições dele.

[...] o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir. (BAKHTIN, 2011, p. 274)

Assim sendo, o Círculo propõe que o embate dialético entre a base e a superestrutura acontece nas relações discursivas, de enunciados ideológicos em embate. Por consequência, ele também propõe que o jogo de forças não é somente dialético, mas também dialógico, pois não acontece isolado no mundo, ele parte dos sujeitos em suas relações com outros sujeitos. Então tese, antítese e síntese são enunciados participantes da cadeia discursivas sem fim, elos dessa corrente inacabada, onde não podemos encontrar um enunciado inicial e primário, que existiu antes de todos os outros, assim como não podemos encontrar um final, que encerra todos os diálogos.

De acordo com Bakhtin, “não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe que o antecede e o sucede. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado.” (2011, p.371) O enunciado, por ser sempre resposta a outros enunciados (anteriores ou posteriores) não pode, portanto, ser analisado isoladamente, separado do mundo, do contexto. Ele deve ser visto sempre dentro de seu contexto e em diálogo com outros enunciados.

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc; [...] Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva

---

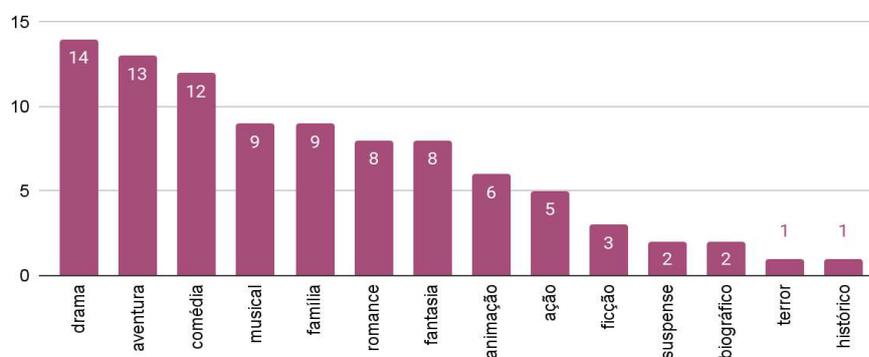
<sup>29</sup> Em traduções mais recentes das obras do Círculo, o termo *infraestrutura* é substituído por *base*, entretanto a significação do conceito não é alterada, por isso ambos os termos serão utilizados como intercambiáveis.

(embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é preche de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, 2011, p.271)

## 2.1. Processo de seleção do *corpus*

O processo de seleção do *corpus* desta análise teve início com a seleção das concepções teóricas que seriam abordadas na pesquisa. Ao decidir que o estudo seria sobre a representação de mulheres na mídia cinematográfica e como essa representação muda (ou continua a mesma) com o decorrer do tempo, surge a questão da escolha dos filmes trabalhados. No princípio a intenção era analisar filmes de grande circulação, portanto, foi feito um levantamento (disponível no anexo 1), a partir de dados disponíveis no *site* IMDB, de quais filmes, desde a década de 1960 (década escolhida como inicial para o levantamento tanto por apresentar mais dados com relação às anteriores, quanto por ser a data em que se inicia a segunda onda do movimento feminista, tema que será mais discutido no capítulo de contextualização) até o ano de 2020 (último ano da década de 2010) obtiveram as maiores bilheterias no mundo (foi considerado analisar os filmes com base nas bilheterias nacionais, contudo, não tem dados suficientes para fazer um levantamento suficientemente amplo), dentre eles, quantos e quais eram protagonizados por mulheres, e quais eram os gêneros dos filmes. Ao observar os gêneros dessas obras, nota-se uma frequência de determinados gêneros, como apresentado na tabela 2, abaixo.

**Imagem 8:** Frequência dos gêneros de filmes protagonizados por mulheres desde a década de 1960.



Enquanto nas primeiras décadas observadas há uma predominância de gêneros como drama e romance; nas décadas finais, há o aumento de filmes de gêneros como aventura e fantasia. Os gêneros comédia e família, porém, aparecem mais igualmente distribuídos pelas décadas.

Entretanto, mesmo nos filmes das últimas décadas pode ser observado um tom não emancipatório, vindo de protagonistas que permanecem presas pelas correntes daquilo que lhes é esperado pela sociedade. Mesmo quando essas demandas sociais são diferentes e fogem do típico de mãe e dona de casa, ainda é inculcado que, como mulheres, essas protagonistas têm obrigações que lhe foram impostas, nunca escolhidas livremente, e que devem ser cumpridas por um bem maior. A ideia de que a mulher deve se sacrificar (seja o sacrifício do corpo ou da mente) por outros, continua como item central. O sacrifício dessas protagonistas passa de um referente ao espaço doméstico [envolvendo um par romântico (que é sempre cis, hétero e branco para não subverter a ideologia dominante do machismo) ou questões relativas à maternidade, remetendo a ideia da santidade da mãe (BEAUVOIR, 2019b)] para espaços exteriores e tendo narrativas com dilemas mais “abrangentes” - como uma heroína incumbida com a salvação da humanidade ou uma população específica.

Chamamos a atenção que, embora o embate das forças se dê no uso concreto e real da língua, ou seja, no signo/ discurso, e que a ação das forças tem relação constitutiva com os aspectos sócio-históricos, isso não significa que uma ação externa, mas artificial, possa agir com eficácia nessas forças. (MELO,2010, p. 252)

Essa mudança nas temáticas das narrativas pode ser resultado da mudança dos gêneros populares em décadas específicas (filmes de drama ou romance costumam apresentar conflitos relacionados a amor, separação, família, etc., enquanto filmes de ação e aventura apresentam conflitos mais “intensos”, com riscos maiores como perigos para uma sociedade em algum tipo de risco, por exemplo), sendo que ação, aventura, ficção científica, são exemplos de gêneros mais populares nas bilheterias mais recentes. Mas também pode ser resultado da demanda social por mais obras que representassem mulheres. A indústria cultural cinematográfica responde lançando estes filmes que, em um olhar inicial e superficial, teriam um teor mais feminista por apresentar mulheres não só como protagonistas, mas também em contextos e dilemas exteriores ao lar. Contudo, ao representar mulheres que ainda seguem todas as expectativas impostas pela

sociedade (ao cumprir seu dever, qualquer que seja, enquanto ainda permanece dentro do padrão de beleza estabelecido, sendo magra, branca, maquiada e com roupas dentro da moda, com salto alto e cabelo arrumado), nota-se que não há realmente um caráter subversivo nessas obras, elas continuam refletindo a ideologia dominante de controle sobre a mulher e seu corpo (FOUCAULT, 1999). Assim sendo, os filmes não possuem uma ideologia feminista de emancipação, apenas utilizam uma máscara, vendendo o filme como se fosse feminista por apresentar mulheres não donas de casa.

Chegando a essa conclusão, foi decidido mudar o rumo da pesquisa. Ao invés de filmes de alta bilheteria, que apresentam, de diferentes formas, mulheres subservientes que se sacrificam por expectativas sociais, buscamos obras que fogem dessa norma, mesmo que tivessem menor circulação, e representassem mulheres lutando por causas feministas e realmente subversivas. A partir daí selecionamos diversos filmes de teor feminista (ainda protagonizados por mulheres), então selecionamos alguns critérios para decidir quais filmes seriam escolhidos para a análise.

O primeiro critério é temporal. Para observar como a indústria cinematográfica responde a demandas mais recentes da sociedade, de mulheres mais empoderadas no cinema, optamos por filmes mais contemporâneos, que foram lançados na última década, ou seja, de 2010 a 2020. O segundo critério é genérico. Optamos por filmes históricos, que mostram eventos reais que aconteceram durante o século 20, mesmo que utilizando personagens fictícias para contar a história. Assim, é mantida uma certa semelhança estrutural entre as obras analisadas. O terceiro critério é temático. Escolhemos para o *corpus* filmes que apresentassem, como ponto central da narrativa, mulheres que, em união com outras mulheres, tomam parte de movimentos que lutam pela obtenção de direitos para mulheres. Ou seja, ativamente e coletivamente buscando mudanças sistemáticas que beneficiarão não só as mulheres participando desses movimentos, mas todas as mulheres daquele determinado país, sob aquela determinada legislação. Assim, será observado como esses sujeitos, representantes de diferentes vozes sociais e ideologias, entram em embate. Como essas mulheres, representando a infraestrutura entram num jogo de força com a superestrutura que busca manter a permanência desse sistema de subjugação e dominação das mulheres, para benefício da classe dominante. Observamos então como essas forças centrífugas e centrípetas (esses conceitos serão descritos com mais detalhes no capítulo teórico) lutam entre si, e quanto mais as forças centrífugas tem, maior é a repressão das centrípetas, numa tentativa de dominação e apagamento dos movimentos subversivos.

Com esses critérios determinados, os filmes escolhidos foram: *Revolução em Dagenham* (2010), classificado com os gêneros comédia, drama e histórico, que apresenta uma dramatização da história de funcionárias de uma fábrica da *Ford* em Dagenham, que em 1968 iniciam uma greve exigindo igualdade salarial para mulheres, mais tarde levando a aprovação de tal lei; *As Sufragistas* (2015), classificado como drama e histórico, que apresenta ativistas da primeira onda do movimento feminista, conhecida como sufrágio, lutando e se manifestando, por atos de desobediência civil, pelo direito de votos pelas mulheres na Londres de 1912; e *Mulheres Divinas* (2016), classificado como drama e histórico, que apresenta mulheres de um pequeno vilarejo no interior da Suíça, em 1971, saindo do lar, em greve dos seus deveres como donas de casa, protestando para obter o direito do voto para mulheres. Cada um dos enunciados apresenta uma forma diferente de ativismo, o que leva a questão de como escolher o critério de análise, ou seja, quais itens, ou cenas, ou dinâmicas serão analisados.

## 2.2. Critérios de análise

Como critério de análise, para escolher o que exatamente iremos analisar de cada filme, há de se retomar o critério temático apresentado para seleção do *corpus*. Como um dos objetivos da pesquisa é observar a representação de movimentos de mulheres lutando pela obtenção de direitos na lei, e esse fator é, por consequência, o elo que une as três narrativas, que faz com que elas se assemelhem, ele será o determinante do que especificamente será analisado. Para essa pesquisa então, optamos selecionar as cenas desses filmes que mostram: essas mulheres descobrindo o movimento feminista e sua importância para suas melhorias de vida (atingida através de uma maior igualdade); cenas que mostram os atos de manifestação; e cenas que mostram as repercussões desse ativismo, seja ela vinda de organizações diretamente comandadas pela superestrutura (a polícia no caso de *As Sufragistas*, e o sindicato no caso de *Revolução em Dagenham*) ou por outros sujeitos que, mesmo pertencendo à mesma classe econômica que as ativistas, assumem a voz social da superestrutura e sua ideologia (representada nos três filmes tanto pelos maridos das protagonistas quanto por outros membros da sociedade que participam de alguma forma do convívio cotidiano dessas mulheres).

Os filmes serão analisados como enunciados verbivocovisuais [denominado a partir dos estudos do Círculo, por Paula (2017), e estudado por Paula e Serni (2017) e Paula e Luciano (2020a, 2020b)]. Isso implica levar em conta todas as dimensões constituintes de um enunciado, que no caso de um enunciado fílmico, são as dimensões verbais (diálogos entre os personagens), visuais (incluindo diversos itens como as cores, movimentos, figurinos, expressões faciais, cenários, etc.) e sonoras (entonação das vozes, músicas, efeitos sonoros, etc.). Para esse tipo de análise, então, serão utilizadas transcrições das falas<sup>30</sup>, prints de tela<sup>31</sup> retirados dos filmes como tentativa de captar as ações e movimentos dos personagens, assim como a construção da cena com itens de figurino, cenário e cores<sup>32</sup>, além de descrições verbais. Tais ferramentas (prints de tela e descrições) não apresentam uma representação tão precisa quanto desejado ou necessário para a análise de um enunciado, pois não dão conta de captar a os movimentos e sons em sua completude, todavia, devido às limitações estabelecidas pelo próprio formato da dissertação (em texto), tais recursos são as melhores possibilidades disponíveis para a apresentação dos itens estudados.

Considerando que todos os elementos que compõem a materialidade do enunciado são carregados de ideologia, eles devem ser observados em sua unidade, e somente assim pode se ter uma compreensão completa do enunciado. Enquanto nos diálogos ou textos verbais o material semiotizante é o signo como palavra, em obras fílmicas, as palavras são apenas uma parte dos materiais usados pelo autor (no enunciado fílmico, considera-se o diretor como autor da obra, tal concepção é justificada no capítulo 3) para transmitir as mensagens e ideologias que ele planeja comunicar ao espectador. Por consequência todos esses elementos são trabalhados e estilizados pelo autor, carregados de significância e ideologia, e todos se complementam para cumprir a intenção do autor.

Com isso em mente, pode-se então definir qual é o objetivo geral desta pesquisa: analisar a representação da mulher politicamente engajada e do movimento feminista na mídia, mais especificamente, a mídia cinematográfica. Esta é questão central da dissertação, que guia todo o

---

<sup>30</sup> As falas serão apresentadas integradas ao texto, traduzidas pela autora e incluindo descrições das ações, expressões e tons de voz dos personagens na cena. Contudo, as transcrições das falas nas línguas originais dos filmes serão incluídas como nota de rodapé, porém sem descrições de aspectos sonoros e visuais.

<sup>31</sup> Alguns dos prints de tela serão cortados para ocuparem menos espaço e focarem apenas naquilo que se deseja analisar, ou seja, se a intenção é analisar a expressão facial de um personagem, por exemplo, o fotograma será cortado para mostrar apenas a face do personagem.

<sup>32</sup> As paletas de cores serão feitas com o uso do *software Adobe Colors*, ferramenta que será usada apenas para selecionar as cinco cores predominantes de determinadas cenas (por prints de tela) e colocar essas cores uma ao lado da outra, para que seja observada a paleta escolhida para a cena.

texto, e impulsiona os objetivos específicos: entender as constituições verbivocovisuais destas mulheres engajadas e do feminismo nas obras do *corpus*; investigar as valorações atribuídas à essas ativistas e ao movimento feminista, tanto dentro da narrativa (atribuída por outros sujeitos da história) quanto pelo autor criador, que manifesta seu posicionamento pelo narrador, entendido como a câmera (conceito mais desenvolvido no capítulo teórico); e interpretar as vozes sociais dessas mulheres subversivas que compõe o feminismo, e quais são as repercussões que enfrentam por conta de seus posicionamentos políticos ativos.

Para atingir tais objetivos, no capítulo teórico, serão apresentados os conceitos necessários para a compreensão das discussões do capítulo de análise. Assim, o capítulo teórico expõe os conceitos do Círculo de Bakhtin de dialogia e ideologia (subitem 3.1); signo ideológico e voz social (subitem 3.2), embates de vozes e forças (subitem 3.3) e a obra de arte como reflexo e refração (subitem 3.4). Estes conceitos são essenciais para análise aqui proposta e permeiam todo o texto, tendo como fio condutor a ideologia, retomada diversas vezes no capítulo com intuito de relacioná-la a diferentes noções, e incorporar novas valorações. A sequência de apresentação foi escolhida para obter maior coesão textual. Em seguida, o subitem 3.5 apresenta a justificativa da compreensão aqui presente do diretor de um filme ser o seu autor criador. Por fim, apresenta-se a compreensão de mulher que o texto assume, assim como qual vertente feminista foi seguida na constituição da dissertação.

### 3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

*“[...] o ideológico em si não pode ser explicado a partir de raízes animais, sejam elas pré ou supra-humanas. Seu verdadeiro lugar na existência está em um material signico específico, que é social, isto é, criado pelo homem.”*  
*(VOLÓCHINOV, 2018, p. 96. Grifos do autor)*

Este capítulo aborda os conceitos teóricos relacionados à pesquisa e utilizados na análise do *corpus*. Na primeira parte será apresentado como o Círculo de Bakhtin compreende o enunciado artístico e como este conceito é usado, ou adaptado, na interpretação de filmes, enunciados verbivocovisuais, mesmo que Bakhtin tenha tratado do romance literário. É mostrado também porque o diretor do filme é entendido como autor-criador da obra. Outros conceitos necessários que embasam este estudo são: enunciados, dialogia, ideologia, signo ideológico, vozes sociais, base e superestrutura, forças centrífugas e centrípetas. Também é discutida a compreensão aqui utilizada de mulher e feminismo.

O conceito de ideologia é o fio condutor deste capítulo, que conecta os conceitos aqui abordados, além de ser crucial para análise das obras no capítulo 4. Assim sendo, ele aparecerá diversas vezes neste capítulo, em vários subitens, já que é essencial que seja retomado durante a apresentação dos outros conceitos apresentados, contudo, em cada retomada, novas ideias e significações são adicionadas ao signo, o que torna seu uso constante não uma redundância, mas uma expansão do conceito.

#### 3.1. Dialogia e ideologia

A concepção de ideologia bakhtiniana se difere da marxista, pois, se em Marx a ideologia aparece com tom negativo, como ilusão que distorce o entendimento do mundo, como falsa consciência que leva a alienação do sujeito e estranhamento do mundo, para Bakhtin ela assume caráter menos politizado, pois é vista como conjunto de reflexos e/ou formas de interpretar a realidade, que é internalizada na consciência dos sujeitos e encarnada pela linguagem, pelo signo

ideológico no diálogo. Assim, a ideologia não é um fenômeno da natureza, que surgiu espontaneamente, mas sim produto de uma coletividade de sujeitos socialmente organizados.

A consciência se forma e se realiza no material sócio criado no processo da comunicação social de uma coletividade organizada. A consciência individual se nutre dos signos, cresce a partir deles, reflete em si a sua lógica e as suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 97)

Considerando o sujeito como sua consciência, podemos entender a constituição do sujeito como a constituição de sua consciência. Para o Círculo, este processo se dá a partir das interações sociais que ele estabelece com outros sujeitos com a realidade ao seu redor pelo decorrer de sua vida. Segundo Volóchinov (2018), a consciência só passa a existir quando é preenchida, formada, por ideologias (entendidas por meio de signos). Ou seja, para que exista uma consciência, é necessário que o sujeito esteja situado em sociedade organizada e que possua capacidade de comunicação e transmissão de ideologias. Estas interações, por sua vez, se dão pelo diálogo, pelos enunciados produzidos pelos sujeitos. É no ato da enunciação que a consciência se materializa e é comunicada; o enunciado é, então, a consciência em sua concretude, semiotizada pela linguagem em uso.

O enunciado reflete e refrata as ideologias que constituem o sujeito, que existe no solo social e se constrói a partir dele e das interações que o constituem. Reflete, pois o *eu* reproduz uma determinada ideologia, porém, a partir de um determinado ponto de vista (determinado pelo contexto sócio-histórico, pelo lugar axiológico que ele ocupa), uma determinada vivência. Refrata, pois essa reprodução nunca será idêntica, sempre mostra a voz do sujeito a partir de um determinado lugar, por isso é um desvio da original. A consciência (e, portanto, a concepção de sujeito racional) só pode existir quando é formada por signos que substituem o objeto material a que se referem (sendo ferramenta para comunicação), e que ao receber valoração ideológica, também moldam o ponto de vista do sujeito. O signo, produto do mundo exterior, precisa então se tornar parte do interior, da consciência do sujeito. Por isso, a consciência é social e ideológica (VOLÓCHINOV, 2018).

Em sua essência, a palavra é um ato bilateral. Ela é determinada tanto por aquele de quem ela procede quanto por aquele para quem se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o produto das inter-relações do falante com o ouvinte. Toda palavra serve de expressão ao "um" em relação ao "outro". (VOLÓCHINOV, 2018, p. 205)

O diálogo aqui também não é apenas o que se entenderia simplesmente como uma conversa presencial, uma interação verbal entre duas pessoas em voz alta, mas também a relação responsiva entre dois (ou mais) enunciados, mesmo que de diferentes épocas. É, para Bakhtin (2012, p.117), “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. Todo discurso ou enunciado, carrega em si outros enunciados nas mais diversas formas e quantidades, sendo, portanto, responsivo e vivo, já que até o monólogo solitário é resposta a outros enunciados anteriores ou futuros. Todo enunciado carrega em si outros textos. Ainda para Bakhtin,

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente nos outros. Esses reflexos mútuos determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva, cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* precedentes de um determinado campo [...]. (BAKHTIN, 2011, p.297)

A concepção de ouvinte como sujeito passivo na interação verbal, é fictícia para Bakhtin, que afirma que o processo de recepção passiva de uma mensagem, um enunciado, é somente uma etapa do processo de compreensão, que chegará a uma compreensão completa e ativa, pois:

O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; [...] toda compreensão é prenhe de resposta [...] (BAKHTIN, 2011, p.271)

Por consequência, a comunicação é um processo complexo e ativo. Essa compreensão, porém, só pode ser realizada pelo material sígnico ao relacionar interiormente o novo enunciado externo a outros signos. Eu vivencio e interiorizo o enunciado do *outro*, e assim, ele participa da minha constituição, e vice versa. No ato da enunciação, o sujeito coloca valorização nos signos (que por si só, fora do movimento do diálogo, são apenas potencialidades) essa valorização transforma o signo em signo ideológico (o conceito de signo ideológico será discutido mais aprofundadamente no capítulo 2) e remete às ideologias formadoras do sujeito que as enunciou. Quando este mesmo signo é reconhecido e internalizado pelo ouvinte, ele entra em um novo contexto, uma nova consciência, e assim, recebe nova valorização.

O falante termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos do discurso, a qual

termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o “dixi” percebido pelos ouvintes [como sinal] de que o falante terminou (BAKHTIN, 2011, p. 275)

A resposta do ouvinte, que obrigatoriamente virá já que todo enunciado exige e provoca resposta, pode ser retardada e/ou não verbal. Perante um enunciado que incita uma ação por exemplo, o ouvinte pode responder através da realização de um ato, ou por uma expressão facial, um gesto, etc. Bakhtin não considera, portanto, diálogo apenas como a interação verbal, face-a-face, em que os sujeitos estão em constante troca de enunciados oralizados. Assim, quando uma figura de autoridade produz um enunciado em que incita discriminações e/ou violência, e é direcionado ao público, ou seja, tem ouvintes em todo o país, as réplicas que este enunciado provoca, podem ser de discordância ou de concordância, sendo que a última pode resultar em atos violentos e discriminatórios.

Nenhuma afirmação é a primeira a ser feita na história, portanto todo enunciado carrega em si enunciados anteriores (respondendo à eles, em menor ou maior grau), assim sendo, cada enunciado e réplica representam o posicionamento ativo do sujeito. Então, cada enunciado é uma parte da interação discursiva, um elo numa grande corrente discursiva dialógica, de diferentes vozes sociais que se engendram.

### **3.2. Signo ideológico e voz social**

O signo ideológico é um objeto material, um fenômeno do mundo externo (VOLÓCHINOV, 2018) que recebe valoração ideológica, passando então a refletir e refratar algo fora de si,

[...] ele [o signo] irá adquirir uma significação que ultrapassa os limites da sua existência particular. O signo não é somente uma parte da realidade. Mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 93)

Como exemplo deste evento observemos o pão e o vinho, que, fora de contexto são apenas itens alimentícios produzidos por humanos para o consumo. Entretanto, dentro de um contexto religioso, mais especificamente cristão, passam a ter outra significação: representam o corpo e o sangue de Jesus Cristo. Ou seja, quando inseridos dentro de um novo contexto

específico, estes objetos materiais ganham significação ideológica, representando algo fora de si mesmos.

Na palavra se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social. É bastante óbvio que a palavra será o indicador mais sensível das mudanças sociais, sendo que isso ocorre lá onde essas mudanças ainda estão se formando, onde elas ainda não se constituíram em sistemas ideológicos organizados. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 106)

Desta forma, entendemos a palavra como mais propício para comunicação, para assumir função de signo ideológico. A palavra por si só, isolada, é potencialidade, e é no seu uso, no diálogo, na linguagem viva, que o sujeito incute na palavra a carga ideológica, transformando-a em signo ideológico.

O sujeito compreende a realidade através dos signos ideológicos. Sua consciência é formada por signos, que ganham valoração ideológica, entretanto, na enunciação, o signo é materializado na linguagem e, quando chega na consciência do ouvinte, entra em sua consciência, em um novo contexto. Neste novo contexto ele recebe nova valoração, vinda das ideologias que constituem este outro sujeito.

De acordo com Volóchinov, "As categorias de avaliação ideológica (falso verdadeiro, correto, justo, bom, etc.) podem ser aplicadas a qualquer signo. [...] Tudo que é ideológico possui significação sígnica." (2018, p. 93)

Essa multiacentuação do signo ideológico é um aspecto muito importante. Na verdade, apenas esse cruzamento de acentos proporciona ao signo a capacidade de viver, de movimentar-se e desenvolver-se. Ao ser retirado da disputa social acirrada, o signo ficará fora da disputa de classes, inevitavelmente enfraquecendo, degenerando em alegoria e transformando-se em um objeto de análise filológica e não da interpretação social viva. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 113)

Como a carga ideológica do signo depende do sujeito que a utiliza, ela também é, conseqüentemente, socialmente construída, advinda da valoração atribuída àquele signo naquele determinado contexto sócio-histórico-político. O pensador russo ainda afirma: "Ao realizar-se no processo da comunicação social, todo signo ideológico, inclusive o signo verbal, é determinado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social" (2018, p. 110). À vista disso, a mesma palavra, o mesmo signo pode receber cargas ideológicas completamente diferentes dependendo do contexto em que se encontra e do sujeito que o usa.

Tomando como exemplo um dos filmes do *corpus*, *As Sufragistas*, podemos observar como os personagens diferentes valoram o signo “sufragistas” de formas completamente opostas. Para as militantes, favoráveis à causa feminista, “sufragista” possui conotação positiva, representando a mulher empoderada e engajada, que luta e defende seus direitos, que busca melhoras para as mulheres dentro de uma sociedade patriarcal. Concomitantemente, observamos outros sujeitos (tanto membros da sociedade como Sonny e Sr. Taylor, como membros da polícia), contrários ao feminismo atribuindo a “sufragista” uma conotação negativa, como representação de mulheres arruaceiras, vadias, rebeldes sem causa que precisam ser controladas por um homem e punidas, para que parem de causar problemas. A obra *Mulheres Divinas* apresenta evento semelhante, pelo signo “feminista”. Para as personagens que (como vemos no filme) aderem ao movimento, como Nora, Vroni e Theresa “feminista” é usado com valoração positiva (similar a forma como Maud e as outras sufragistas usam o signo “sufragista”) para caracterizar a mulher empoderada e contemporânea, que luta por direitos. Enquanto os outros membros do vilarejo, que rejeitam o movimento feminista [como Hans e seu pai, seus filhos, Charlotte, e os outros sujeitos do vilarejo (principalmente homens)] e valoram “feminista” com carga negativa, relacionando com a expressão “mulher que quer ser homem” [00:40:34 (tradução da autora<sup>33</sup>)] além de insinuar com características como estupidez e imoralidade. Há similaridade também com *Revolução em Dagenham*, que apresenta “grevista” como signo ideológico caracterizante dos posicionamentos axiológicos dos personagens, já que as mulheres que aderem a greve por igualdade salarial, e por consequência, valoram a greve das mulheres como algo positivo pelo bem maior da igualdade entre os sexos, impõem carga positiva a “grevistas”, enquanto os homens e executivos que se opõem ao movimento, por não valorizarem a mão de obra dessas mulheres ou seus direitos de igualdade, valoram “grevistas” negativamente, colocando-as como sujeitos que atrapalham e impedem os homens de obter a fonte de renda para sustentar suas famílias.

Segundo Bakhtin, “no acontecimento singular e único da existência, é impossível ser neutro” (2011, p. 118). Ou seja, cada sujeito ocupa um lugar único dentro do contexto sócio-histórico-político em que vive, que lhe fornece um ponto de vista exclusivamente seu, e que nenhum outro sujeito pode ver, pois nenhum outro sujeito é capaz de ocupar o seu lugar.

---

<sup>33</sup> No original: “eine Frau, die ein Mann sein will.” [00:40:34]

Pelo ato empático, eu posso tentar ver pelo ponto de vista do outro, contudo, o sujeito nunca conseguirá, de fato, deixar seu próprio lugar axiológico, assim, mesmo em minhas melhores tentativas de me colocar no lugar do outro, minha visão de mundo sempre será enformada e direcionada pelo meu olhar, minha constituição de sujeito.

Do seu lugar único na existência, a partir de suas ideologias constituintes, o sujeito inevitavelmente assume posicionamentos perante a realidade e os outros sujeitos. Não é possível não assumir posicionamento, pois até o silêncio, a não-ação, é em si um posicionamento ativo.

Ninguém pode ocupar uma posição neutra em relação a mim e ao outro; o ponto de vista abstrato-cognitivo carece de um enfoque axiológico, a diretriz axiológica necessita de que ocupemos uma posição singular no acontecimento único da existência, de que nos encarnemos. Todo juízo de valor é sempre uma tomada de posição individual na existência; até Deus precisou encarnar-se para amar, sofrer e perdoar, teve, por assim dizer, de abandonar o ponto de vista abstrato sobre a justiça. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 117)

Este posicionamento ideológico do sujeito é a voz social que ele assume. O conceito de voz de Bakhtin não é literal, mas metafórico, pois revela as ideologias e posicionamentos que ele assume ativamente. O sujeito pode também assumir uma voz social que contradiz com aquilo que seria melhor para si mesmo, tal como uma mulher que assume uma voz machista ou um pobre que assume a voz social da elite. A voz social não é algo inato, mas um ato, uma postura perante o mundo, moldada pelas vivências e ideologias do sujeito.

Mesmo sendo o posicionamento do indivíduo, construído com o seu estilo e arquitetura, este não é individual, mas social, pois é formado pelas múltiplas interações e relações sociais heterogêneas vividas pelo sujeito durante sua vida. Não sendo nunca neutras, a língua e as vozes sociais são sempre submetidas a um jogo de poder, um embate entre ideologias. A heteroglossia, ou seja, multiplicidade de vozes sociais, destaca a realidade heterogênea da linguagem. Nessas constantes interações há o embate de ideias que nem sempre é harmônico, tornando o diálogo uma arena de confronto entre ideologias.

### **3.3. Embates de vozes e forças**

Podemos observar a existência de duas ideologias “principais”: a ideologia oficial, aquela da superestrutura, que permanece relativamente estável e é reforçada em esferas como a mídia [as

mídias de alta divulgação, como o cinema hollywoodiano, permanecem sob o controle da elite (que possui os meios de produção, mas não a mão de obra), portanto servem aos seus interesses], escolas, igrejas e etc.; e a ideologia do cotidiano, produzida na base (que possui a mão de obra, mas não os meios de produção), pelas interações sociais dos sujeitos, esta é acontecimento e relativamente instável.

O diálogo é uma arena de embate entre as vozes sociais que representam ideologias distintas. Elas estão em constante confronto num jogo de forças e poder, para obter o domínio: a maior transmissão da ideologia “vencedora”. Todavia neste embate não há real vencedor, já que (como já foi discutido previamente) o diálogo, a troca de enunciados, é constante e não tem fim. As forças que vem da superestrutura, para reprimir tentativas de subversão da base, são as forças centrípetas (MELO 2010), pois elas vêm do centro para a margem. As que vem da base, daqueles sujeitos marginalizados pelo sistema e pela elite, como tentativa de revolucionar este sistema e torná-lo menos opressor, são as chamadas forças centrífugas (MELO, 2010). Vemos como essas forças estão em incessante busca para igualar e superar as forças adversárias, então quanto maiores as forças centrífugas, maiores as centrípetas, e vice-versa.

Todo sistema de normas sociais encontra-se em posição análoga. Ele existe apenas em relação à consciência subjetiva dos indivíduos que pertencem a uma dada coletividade, direcionada por certas normas. O mesmo pode ser dito sobre o sistema de normas morais, jurídicas, do gosto estético [...], etc. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 175)

Uma sociedade hegemonicamente patriarcal trará nos enunciados (que como apresentado anteriormente, é a materialização das ideologias pela linguagem), tanto nos do cotidiano, de sujeitos da base quanto nos enunciados oficiais das elites, do governo, da mídia, etc., ideologias machistas, que são encarnadas nos signos ideológicos. Mesmo quando não tenho plena consciência do meu ato, ele ainda revela meu posicionamento axiológico, ele ainda é carregado pelas ideologias que me constituem como sujeito. Cabe então ao sujeito, tomar consciência dessas ideologias, como mascaramentos da realidade, e da sua própria alienação, para agir de forma ética.

Saffioti afirma que o poder esteve nas mãos dos homens há milênios, sendo assim a classe dominante, propagadora de uma ideologia que favorece sua dominação sistêmica: o patriarcado. Podemos considerar então o patriarcado como a ideologia oficial, da superestrutura e a ideologia que surge como resposta subversiva, em busca de revolução é o feminismo. Desta forma, as mídias (que permanecem nas mãos da elite) propagam essa ideologia oficial machista. O

levantamento feito dos filmes de maior sucesso (incluído como anexo I, e apresentado no capítulo 2, de contexto) mostra como o cinema hollywoodiano das grandes produtoras continua essa divulgação do machismo em suas obras artísticas, das forças centrípetas agindo, apresentando mulheres dependentes, que existem somente para servir ou se sacrificar à família, ao marido, ou à uma causa. O movimento responsivo (vindo principalmente de produtoras independentes e não-hollywoodianas) que passa a produzir filmes de cunho feminista é uma representação das forças centrífugas em ação, apresentando enunciados de resistência, com mulheres empoderadas e politicamente engajadas.

### **3.4. A obra de arte como reflexo e refração**

Se pudermos entender o signo ideológico como reflexo e refração da realidade, o enunciado, constituído de signos, que carrega em si nova carga e significação valorativa também é por si só, reflexo e refração. Reflexo, pois é “sombra da realidade” (VOLÓCHINOV, 2018), como signo que representa o objeto da materialidade (sem deixar de ser, ele mesmo, parte dessa materialidade), sem ser o objeto em si; e refração, pois essa sombra não é cópia idêntica, vem carregado de novas valorações, novas significações. Assim, todos os enunciados, incluindo os estéticos são inevitavelmente reflexos e refrações da realidade material e social, são sombras distorcidas do mundo real.

Entendemos a qualidade de refletir e refratar a realidade como sendo um todo indivisível, uma moeda com duas faces. Se metaforicamente imaginarmos o espelho, ele reflete um ser, mas, bem sabemos, que a imagem refletida não é o ser. Assim, a imagem refletida torna-se uma refração – uma alteração, uma distorção, uma resistência, uma quebra do reflexo. (MELO, 2010, p. 254)

Nos enunciados cinematográficos, assim como os literários, ocorre a chamada dupla refração, pois se entende que o texto literário não é reflexo e refração direto da realidade, já que as ideologias passam primeiro pelo autor, e o autor, por sua vez, as transmite às semiotiza em sua obra. Assim, as ideologias de enunciados artísticos são reflexos e refrações dos reflexos e refrações da realidade vivida e constituinte do autor. Há no ato da produção artística a passagem dessas ideologias para um novo plano axiológico.

A literatura insere-se na realidade ideológica circundante como sua parte independente e ocupa nela um lugar especial sob a forma de obras verbais organizadas de determinado modo e com uma estrutura específica própria apenas a ela. Ela, como qualquer estrutura ideológica refrata à sua maneira a existência socioeconômica em formação. Porém, ao mesmo tempo, a literatura, em seu “conteúdo”, reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião, e assim por diante), ou seja, a literatura reflete, em seu “conteúdo”, a totalidade desse horizonte ideológico, do qual ela é uma parte. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 59. Grifo nosso)

Assim, a literatura reflete, em seu conteúdo, um horizonte ideológico, isto é, as outras formações ideológicas não artísticas (éticas, cognitivas, etc.). Mas, ao refletir esses outros signos, a própria literatura cria novas formas e novos signos de comunicação ideológica. E esses signos, que são as obras literárias, *tornam-se elementos efetivos da realidade social do homem*. Ao refletir algo que se encontra fora delas, as obras literárias aparecem, ao mesmo tempo, como valores em si mesmas, e como fenômenos singulares do meio ideológico. Sua realidade não se reduz à um único papel técnico e auxiliar para refletir outros ideologemas. *Elas tem seu próprio papel ideológico autônomo e seu tipo de refração da existência socioeconômica*. (MEDVIÉDEV, 2012, p.61. Grifo nosso)

Mas como podemos reconhecer o enunciado estético? A obra artística é descrita por Bakhtin (2011) como a elaboração do conteúdo auxiliada pelo material, que é subordinado pelo artista para seu desígnio artístico. O autor utiliza a linguagem como material para construir seu mundo, porém, o trabalho que elabora somente o material seria um exercício técnico. Quando ele supera o material utilizado, a linguagem deixa de ser apenas uma estrutura puramente linguística que o enunciado se torna expressão artística, carregada de significação e podemos ver a voz do autor ressoando dialogicamente dentro da obra. Segundo Bakhtin (2011, p. 180), “pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo”. No ato criador ele organiza o conteúdo dando-lhe a forma, e são destes procedimentos de “enformar” o conteúdo e de dar acabamento, que aparece o estilo, como conjunto de procedimentos de elaboração da obra e das valorações nela presentes. Podemos compreender o estilo como a marca individual do autor na obra (moldada pela sua visão de mundo, seu posicionamento axiológico), na forma como ele, especificamente, trabalha o seu material para criar um enunciado artístico.

O grande estilo abarca todos os campos da arte ou não existe, pois ele é, acima de tudo, *o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração do material*. É claro que isso exclui a novidade na criação do conteúdo por apoiar-se na unidade sólida do contexto axiológico ético-cognitivo da vida. (BAKHTIN, 2011, p.187, grifo nosso)

Já que a enunciação pode acontecer também de forma extralinguística, como vemos pelo *corpus* selecionado aqui, que além de enunciados verbais, apresenta imagens que carregam em si

uma ideologia, materializando a voz social de seu autor. No caso de enunciados fílmicos o material utilizado não é apenas a linguagem verbal, mas inclui também as dimensões visuais e sonoras. O enunciado fílmico é verbirocovisual, e para compreendermos sua totalidade devemos considerar a união de todas as suas dimensões. É na relação do verbal e do não-verbal (vocal, musical e visual) que vemos a linguagem em ato, e neste ato que os signos e enunciados recebem suas valorações ideológicas.

O autor dá acabamento à obra, fazendo-a ser compatível com seu projeto de dizer, mas quando a obra é lançada ela chega ao público, que ao contemplá-la, lhe adiciona novas interpretações e por consequência novas significações (já que um enunciado é sempre elo na cadeia). Assim, segundo Bakhtin, “a contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (2011, p. 22). De acordo com o filósofo, “O indivíduo deve-se tornar inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só devem estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns os outros na unidade da culpa e da responsabilidade. (BAKHTIN, 2011, XXXIV)”. O ato criador deve ser responsável, pois o sujeito (autor) deve ser responsável, devendo então tornar o ato criador em um ato ético. As obras do *corpus* têm como um dos itens que a unem, a sua responsabilidade social como prática, inerente à produção dos enunciados. O autor tem o dever ético de tomar consciência de si e do mundo ao seu redor, dos valores e ideologias nele presentes, e incluir em sua obra (de forma esteticamente elaborada) tais valores e ideologias, como reflexo e refração daqueles do mundo externo. No ato criador ele deve se posicionar eticamente e inculcar práticas responsáveis em seu trabalho. Cabe também ao contemplador da obra observá-la com cuidado, buscando entender os significados presentes nela, já que a obra de arte nunca é acabada. Para Medviédev, (2012, p.53) “a obra de arte, como qualquer produto ideológico, é objeto da comunicação. Nela, são importantes não aqueles estados individuais do psiquismo individual, tomados por si só, que ela desperta, mas as relações sociais, a interpretação de muitas pessoas que ela proporciona.” Assim, mesmo que a obra literária seja de consumo individual, o próprio ato de ler certa obra indica o pertencimento à um grupo social (que compartilha, por exemplo, uma mesma linguagem ou cultura), assim, esse ato aparentemente individual, é “internamente social” (MEDVIÉDEV, 2012).

### 3.5. Autor diretor

Uma obra cinematográfica é produzida por várias equipes diferentes, cada uma composta por diversas pessoas (existem equipes responsáveis pela edição, pela iluminação, pelo figurino, pelos cenários, etc.). Sendo assim, como entender um autor-criador dentro de um enunciado criado, em diferentes graus, por tantas pessoas? Sendo que cada sujeito carrega consigo seu próprio estilo autoral, e deixa sua “marca” no enunciado final? Para resolver tal dilema, consideremos como autor-criador aquele que deixa sua “marca”, seu estilo, de forma mais predominante no produto final; aquele que é responsável por selecionar as diferentes equipes que participarão da produção e construção do enunciado e aprovar todos os itens que o constituem (mesmo quando criados por uma destas equipes); aquele cuja voz aparece mais presente na obra e cujas decisões mais alteram a obra. Este sujeito será, por tanto, o responsável pela arquitetura da obra e é o seu projeto de dizer que chegará ao espectador.

Segundo Bakhtin (2011, p.191, grifo nosso), “o autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como *orientador* autorizado do leitor”. É o trabalho do diretor que guia, que orienta, nosso olhar e nossa experiência ao assistir um filme. É o diretor que, dentro de um filme, toma todas as decisões mencionadas acima, que coordena todos os itens constituintes e organiza em um enunciado coerente e que corresponde ao seu projeto de dizer. São a voz e o estilo do diretor, portanto, que aparecem mais presentes dentro de uma obra cinematográfica, colocando-o no papel que Bakhtin chama de autor-criador do enunciado estético.

Se na obra cinematográfica entendemos o diretor como autor criador, qual instância pode ser considerada o narrador desta forma narrativa? Considera-se a câmera como o narrador de um filme, já que é pela câmera e seu olhar que entramos no mundo da história, e toda visão que o espectador tem é pela lente da câmera, pelo olhar da câmera. Tudo passa por ela, e é vista do olhar dela, assim como numa obra literária, tudo se passa pela voz do narrador.

Pode ser entendido também que no filme, a câmera apresenta o posicionamento do autor (o diretor), já que ela denota valoração nos itens e sujeitos que apresenta pela forma que os apresenta, ou seja, pelo uso de certos ângulos ou efeitos de coloração das imagens ou mesmo pelos cortes do que opta por mostrar e omitir, e como o faz. Pela lente da câmera o diretor mostra

ao espectador a história que deseja contar, sempre moldada por sua interpretação de mundo, por seu estilo e seu projeto de dizer.

### 3.6. Que mulher é essa?

O movimento feminista, em seus mais de cem anos de existência, se ramificou em diversas vertentes, por conta disso, há a necessidade de justificar aqui qual será a utilizada nesta pesquisa, e o porquê desta seleção. Utilizaremos aqui o conceito que Saffioti chama de nó patriarcado, capitalismo e racismo, ou gênero, raça/etnia e poder (2015). Segundo ela: “na ordem patriarcal do gênero, o branco encontra sua segunda vantagem. Caso seja rico, encontra sua terceira vantagem, o que mostra que o poder é macho, branco e, de preferência, heterossexual” (SAFFIOTI, 2015, p. 33).

Vemos a mesma concepção nas obras de Davis, pelo nome de nó gênero, raça e classe. Esta vertente do feminismo defende que as lutas contra ideologias machistas não devem ser isoladas das lutas contra o racismo e a desigualdade social. Isso porque todos estes fatores de opressão sistema agem simultaneamente sobre os indivíduos, seja a seu favor ou seu demérito. De acordo com a autora:

[...] presumiram erroneamente que as causas das mulheres podem ser articuladas de modo isolado das questões associadas aos movimentos negro e trabalhador. Suas teorias e práticas frequentemente insinuaram que a contestação mais pura e direta ao sexismo é aquela desprovida de elementos ligados à opressão racial e econômica – como se existisse um fenômeno como a feminilidade abstrata que sofre o sexismo de maneira abstrata e que luta contra ele em um contexto histórico abstrato. (DAVIS, 2016, p.27)

Uma mulher branca, apesar de sofrer com um sistema machista, não sofre as consequências do racismo, assim sendo, recebe vantagem sobre uma mulher negra. Tal como uma mulher rica não sofre com as desigualdades de classe, e tem vantagem sobre uma mulher pobre. Estas ideologias afetam todos os sujeitos dentro da sociedade, pois, para Saffioti (2015, p. 37, grifo nosso), “[...] o sexismo não é somente uma ideologia, *reflete* também, uma *estrutura de poder*, cuja distribuição é muito desigual, em detrimento das mulheres.” Estas ideologias de opressão, que são reflexo de um sistema opressor, são engendradas e devem ser tratadas como tal, enfrentadas como tal.

É importante frisar a heterogeneidade das categorias sociais que recebem tratamento de minoria, como negros, mulheres. As próprias classes dominantes incentivam a manutenção desta heterogeneidade. Mais ainda, estimulam o surgimento de maior grau de diferenciação interna destas categorias sociais. Graças a esta heterogeneidade, as classes dominantes podem, facilmente, dividir movimentos reivindicatórios destas categorias sociais, de modo a enfraquecerlos. (SAFFIOTI, 1987, p. 87)

As obras selecionadas para o *corpus* não abordam a questão da discriminação racial<sup>34</sup>, por consequência, o tema não será abordado no capítulo 4, de análise. Todavia, as questões de classe e gênero são interligadas nas três obras, que tratam de mulheres pobres. Nesta pesquisa o foco é analisar a voz social de mulheres pobres, que ao descobrir o movimento feminista, passaram a se dedicar a, em união com outras ativistas, conquistar direito para todas as mulheres, buscando assim, melhorias sistemáticas legislativas.

Cabe aqui explicitar o que é entendido como mulher nesta pesquisa. Entendemos como tal aqueles sujeitos que assim se definem. Ou seja, entendemos como mulher os sujeitos que se declaram mulher.

Vertentes mais recentes do feminismo interseccional preferem utilizar o termo “mulheres”, para implicar que a mulher não é um símbolo monolítico, que não são todas iguais, mas sim, sujeitos diversos e plurais. Todavia, neste texto, por questões de clareza, será utilizado o signo “mulher”, no singular. Não entendemos a mulher como sujeito homogêneo ou sujeito que deve se encaixar em um padrão único, a escolha é feita exclusivamente para manter coesão textual, já que em determinados momentos, principalmente no momento da análise, é importante que haja a distinção entre um sujeito determinado (uma única personagem) e uma coletividade (diversas personagens).

---

<sup>34</sup> A falta de representação de diferentes grupos raciais não significa a inexistência de discriminações raciais nos países, mas implica uma falta de representatividade desses grupos em seus enunciados midiáticos, o que é um problema por si só, mas que não será aprofundado aqui, por não entrar no escopo da pesquisa.

## 4. ANÁLISE

*“É impossível uma compreensão sem avaliação. Não se pode separar compreensão e avaliação: elas são simultâneas e constituem um ato único e integral.”*  
(BAKHTIN, 2011, p. 378)

Este capítulo é o de análise dos objetos do *corpus*, apresentando os filmes em ordem crescente de seus lançamentos. O intuito é analisar as cenas dos filmes referentes às lutas por direitos legislativos das mulheres que são apresentadas nas obras. Para atingir tal objetivo, será observada a jornada das protagonistas nos momentos em que elas passam a perceber a injustiça do sistema patriarcal em que vivem, o momento em que descobrem o movimento feminista, os manifestos das protagonistas, em união com outras mulheres, na luta pela conquista de direitos e a repercussão que recebem do sistema conservador em resposta à sua subversão.

As análises são estruturadas de forma a manter a sequência de eventos do filme. Ou seja, as cenas apresentadas estão na ordem em que acontecem na narrativa, em uma tentativa de manter o texto coerente e compreensível mesmo caso o leitor não tenha assistido os filmes. Assim, as cenas analisadas serão descritas visual e verbalmente, mostrando não apenas as falas dos personagens, mas também suas ações, expressões e entonações. Prints de tela dos filmes serão incluídos quando houver a necessidade de observar algo específico da cena.

Dados como os títulos originais, datas de estreia, direção e produção e gênero das obras estão inclusos em notas de rodapé, no primeiro parágrafo da análise de cada filme.

### 4.1 Revolucionárias Revlon?

O filme *Revolução em Dagenham*<sup>35</sup> (2010), retrata o cotidiano de mulheres que trabalham costurando bancos de carros na fábrica da Ford em Londres, em 1968. A história se passa durante o início da segunda onda do movimento feminista, que focava em mudanças sociais, assim como

---

<sup>35</sup> Título original: *Made in Dagenham*; estreia mundial: 11 de setembro de 2010; direção: Nigel Cole; produtores: Stephen Woolley e Elizabeth Karlsen; gênero: histórico, comédia, drama; companhias produtoras: BBC Films; Audley Films e BMS Finance. (IMDb)

igualdade de direitos na legislação e no trabalho. Logo em seu início, nas cenas de abertura, surge na tela o seguinte texto: “Em 1968 haviam 55.000 homens empregados na fábrica da Ford em Dagenham... e 187 mulheres” [00:02:04 - 00:02:06 (tradução da autora<sup>36</sup>)]. Este simples texto já deixa explícito para o espectador que as mulheres eram minoria neste ambiente, o que demonstra como certos tipos de trabalho e locais são completamente dominados por homens, mas também já anuncia a importância do apoio de outros funcionários em caso de greve. Já que, se somente as mulheres declarassem a greve, sem apoio de funcionários homens, elas se tornam uma parte pequena de todos os empregados ali. Todavia, como vemos posteriormente, mesmo representando uma porcentagem aparentemente insignificante, ao parar o trabalho, elas acabam parando a produção da fábrica toda.

O filme é baseado em fatos reais, porém, sua protagonista, Rita O'Grady, não foi baseada em uma única mulher, mas sim em diversas, foi composta como uma representação das dificuldades encontradas pelas grevistas durante o movimento. As 187 mulheres percebem que recebiam um salário por hora menor do que o que um homem receberia pelo mesmo tipo de trabalho, que exige habilidades e treinamento específico. Elas são obrigadas a trabalhar em condições deploráveis, num galpão quente e com grandes goteiras que o inundam e danificam os produtos (imagem 10); para suportar o calor, elas trabalham em suas roupas íntimas (imagem 9).

**Imagem 9:** Funcionárias tirando as roupas ao chegar à fábrica e trabalhando em suas roupas íntimas para suportar o calor.

---

<sup>36</sup> Transcrição do texto original: “In 1968 there were 55,000 men employed at Ford’s Dagenham factory...and 187 women.” [00:02:04 - 00:02:06]



Fonte: Sequência de prints de tela<sup>37</sup> elaborada pela autora.

**Imagem 10:** Funcionárias usando baldes e guarda-chuvas para impedir que as goteiras estraguem os produtos.



Fonte: Sequência de prints de tela<sup>38</sup> elaborada pela autora.

<sup>37</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:02:44], [00:02:46], [00:02:52].

<sup>38</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:13:48], [00:13:50], [00:13:52], [00:14:00].

**Imagem 11:** Paleta de cores da imagem 10.



**Fonte:** *Adobe Color*<sup>39</sup>, 2022.

A paleta de cores usada nestas cenas (vista na imagem 11) é escura e apagada, incluindo preto, e tons de marrom. Mesmo o roxo, a cor mais vibrante da imagem, também é um roxo mais acinzentado e apagado, menos saturado e vibrante. Essa escolha do autor na produção do cenário apresenta um local de trabalho frio e não estimulante, apático e possivelmente sujo, sem muita iluminação e feito sem objetivo de criar um ambiente agradável ou aconchegante.

Ao ver que os funcionários do setor de maquinário ameaçam greve conseguem melhoras, elas então se unem para iniciar sua própria greve, que acaba fazendo com que toda a produção da fábrica seja interrompida. O movimento por muito tempo não é levado à sério, nem pelos outros funcionários da fábrica (todos homens), nem pelos membros de suas famílias, nem pelos membros do sindicato e nem pelos chefes executivos da Ford. A luta dessas mulheres, era vista como uma birra, que passaria logo se elas “entendessem seus lugares”. É na união dessas mulheres operárias, que elas conseguem força suficiente para alterar o sistema não só para si mesmas, mas para todas as outras trabalhadoras da Inglaterra. A ação das heroínas de tomar posicionamento vem de perceber, através de suas interações sociais, que estavam sendo vítimas de injustiças, elas percebem que recai sobre elas a responsabilidade de agir, de ser a resistência que está em combate com o sistema da superestrutura. A história acaba com as personagens conquistando aumento imediato do salário, para que chegasse a 92% do que os homens recebiam,

<sup>39</sup> O *software Adobe Color* foi utilizado como ferramenta para a obtenção da paleta de cores de certas cenas observadas. Ele foi utilizado para selecionar as cores principais, mais recorrentes em determinadas sequências de prints de tela para determinar as cores e tons predominantes nas cenas escolhidas. Em seguida, ele foi usado para colocar amostras destas cores predominantes uma ao lado da outra, como pode ser visto na imagem 11, para determinar a paleta de cores para ser analisada.

e a garantia de que haveria uma legislação de igualdade salarial (que foi instituída dois anos depois).

[Voz de um narrador representando a voz de um jornalista da BBC sobre uma montagem em branco e preto da manifestação] Em sua campanha por igualdade salarial, as funcionárias grevistas da fábrica da Ford de Dagenham levaram seu protesto à Westminster hoje. [cenas de uma das manifestantes mais jovens, Sandra, de short curto, posando para fotos de jornalistas, enquanto a câmera dá zoom e sobe pelas pernas dela] E algumas não precisaram de muita persuasão para demonstrar seus charmes femininos para os fotógrafos. [Sandra responde aos jornalistas]: É interessante, toda essa política, quando você começa a fazer. Ah, desculpa [Um jornalista pergunta]: Por quanto tempo as garotas estão preparadas para ficarem fora? [Segundo jornalista completa]: Deve estar começando a ficar difícil agora. [Rita responde]: O tempo que for necessário. [Segundo jornalista pergunta]: Seu marido te apoia nisso? [Uma das manifestantes responde]: Eles têm que apoiar! [Rita completa]: Sim, claro que apoia. Todas nós apoiamos os homens quando eles entraram em greve. [Terceiro jornalista pergunta]: Te incomoda que vocês foram descritas como as Revolucionárias Revlon? Eles entraram em contato sobre modelar para eles? [Em meio a risos, Rita responde desconfortável]: Não, acho que não. Acho que está falando com a garota errada. Na verdade eu prefiro focar nos problemas da greve, se estiver tudo bem. [00:51:39 - 00:52:35 (tradução da autora<sup>40</sup>)]

Durante passeatas a mídia cobria o caso chamando-as de “revolucionárias Revlon”, fazendo referência à uma marca de cosméticos, perguntando se seriam modelos para a e ou dizendo coisas como “algumas não precisavam de muita persuasão para mostrar seus charmes femininos”, enquanto fotografavam Sandra (personagem que sonha em se tornar modelo). Até nos momentos de rebelião e engajamento político, as mulheres têm seus corpos objetificados, como uma forma de tirar o foco de seu ativismo, de desvalorizar sua capacidade intelectual, como se a mulher se resumisse somente ao seu corpo. Mesmo nas reuniões com os executivos da Ford, antes do início da greve das mulheres, Rita e Connie (uma outra funcionária) são levadas mas instruídas a ficarem em silêncio, elas deveriam participar não como sujeitos, mas como objetos. Elas são silenciadas, numa sociedade onde ter discurso significa ter poder, o apagamento de suas vozes é o apagamento de suas existências como sujeitos. Mas Rita, frustrada, se rebela e impõe as condições combinadas pelas funcionárias, e enquanto suas condições não fossem atendidas, elas não sairiam da greve. Ela representa ali a voz social de todo aquele grupo social, voz que entra

---

<sup>40</sup> Transcrição da fala original: “[Jornalista]: In their campaign for equal pay women workers of Ford Dagenham brought their protest to Westminster today. Some didn't need much persuasion to demonstrate their feminine charms. [Sandra]: It's interesting, all this politics, when you get down to it. Oh, sorry. [Jornalista]: How long will they stay out? [Outro jornalista]: How long will they stay out? [Rita]: As long as it takes. [Jornalista]: Does your husband support you? [Grevista]: He has to! [Rita]: Yes, of course he does. And we all supported the men when they went out on strike. Yeah. [Jornalista]: Does it bother you that you've been described as the Revlon revolutionary? Have they been in touch about doing some modeling? [Rita]: I don't think so. I think you're talking to the wrong girl. Actually, I prefer to focus on the issues of the strike, if that's all right.” [00:51:39 - 00:52:35]

em embate com a dos executivos, da superestrutura. A aliada que as grevistas encontram para o sucesso de seu movimento é a secretária de emprego do Estado, Barbara Castle, do Partido dos Trabalhadores, que concede o aumento salarial e posteriormente implanta o ato de igualdade salarial em 1970. Ela demonstra a importância da participação de mulheres na política, pois é com a representação das vozes sociais das mulheres no governo.

Esses atos de resistência também adentram o cotidiano e a vida familiar dessas mulheres, que encontram nos maridos sujeitos que reproduzem a hegemonia, a voz social da superestrutura, de que a mulher deveria ser submissa. A narrativa mostra como a revolução deve acontecer também nos atos cotidianos, na vida íntima do sujeito para obter uma verdadeira mudança no sistema. Vemos a protagonista do filme, Rita, em embate com o marido Eddy que descontente com a desobediência da mulher, quer que ela pare com a greve para que suas vidas voltassem a ser como eram. No início de suas participações em reuniões e greves, Rita precisa justificar ao marido que ainda conseguiria preparar o café da manhã dele e das crianças.

O salário da mulher é visto como renda extra, não como essencial. De acordo com o padrão conservador tradicional da família, quem deve manter a casa financeiramente é só o homem. Mesmo quando a mulher assume novas funções fora do lar, ela não pode deixar de cumprir suas funções de cuidar da família e da casa, de acordo com a sociedade, sua obrigação principal deve sempre ser a de dona de casa, qualquer outra coisa que queira fazer é secundário, e só pode ser feito, caso não atrapalhe a vida familiar. A mulher é sobrecarregada, sendo obrigada a cuidar da casa, dos filhos, do marido (que apesar de adulto ainda depende que a esposa cuide de sua alimentação, suas roupas, seus pertences, etc.) antes de poder trabalhar ou estudar fora. Parte da falta de apoio ao movimento delas vem também do fato de que muitos consideram que elas não precisam trabalhar, afinal acreditam que quem tem que receber o salário para sustentar o lar é o marido. Essa concepção é explicitada na seguinte cena:

[Rita anda na rua distraída, quando vê um dos funcionários da fábrica sentado num banco e diz]: Oi Gordon, tudo bem? [Ele, fazendo cara de incômodo, se levanta e responde]: Sim, tudo bem. E com você? [Rita]: É, estou bem. [Gordon, em tom inicialmente passivo agressivo, mas que se torna gradualmente mais agressivo]: É, claro que você está. Você não tem que trabalhar, né? Você pode se dar ao luxo de ter princípios. Quero dizer, você não é a ganha pão. É legal, ter um pouco a mais, mas você não precisa. Eu tenho que trabalhar. Pagar a eletricidade, a comida e o carvão. A porra do básico. Só que agora eu não posso. Idiota. [A cena muda para uma entrevista, com diversos homens da classe trabalhadora. O jornalista pergunta]: Você acredita nessa greve das mulheres? [Um dos homens responde]: Não, elas não deveriam receber o mesmo que os homens. [Jornalista]: Você não acredita em igualdade salarial? [Entrevistado]: Não, não, não. Não para mulheres. [Outro homem]: Os homens são os

ganha pão. As mulheres não deviam entrar em greve porque muitos de seus maridos trabalham aqui. [01:07:33 – 01:08:21(tradução da autora<sup>41</sup>)]

Quando Rita está ocupada demais para cumprir as funções de dona de casa, o marido fica bravo e tenta exigir que ela pare. Somente quando ele ouve o discurso dela, no final do filme, ele se coloca no lugar dela, vendo o ponto de vista dela- ato que Bakhtin chama de empatia, de se colocar no lugar outro- Eddy entende o posicionamento de Rita e passa a realmente apoiá-la.

Mesmo o sindicato, que deveria auxiliar os trabalhadores, ignora as demandas das mulheres, ignora os problemas que elas enfrentam, pois enxergam as mulheres como inferiores ou menos merecedoras. Somente o delegado sindical Albert, que trabalhava com elas, apoia o movimento, e em uma conversa com Rita, após o primeiro dia da greve diz:

Essa disputa não tem nada a ver com que nível de habilidade vocês tem, a Ford decidiu lhes dar menos dinheiro porque eles podem. Eles são permitidos pagar às mulheres um salário inferior ao dos homens. Em todo o país, Rita, as mulheres estão recebendo menos, porque são mulheres. Vocês sempre virão em segundo lugar. Vocês sempre ficarão bem com as sobras da mesa principal, até que recebamos igualdade salarial. [00:33:28 - 00:33:57 (tradução da autora<sup>42</sup>)]

Albert enxerga a injustiça, pois foi criado, assim como seus irmãos, por uma mãe solteira, que como ele diz, trabalhava incessantemente e recebia menos da metade que os homens que faziam o mesmo trabalho recebiam; por falta de uma legislação que a protegesse. Ele é capaz de sair de seu lugar social de homem, e tentar se colocar no lugar dessas mulheres, e simpatizar e empatizar com sua revolta. O sujeito nunca consegue sair completamente do seu lugar axiológico (como foi discutido no capítulo 3), abandonar completamente seu ponto de vista, mas Albert, no ato exotópico, tenta enxergar o mundo como essas mulheres enxergam, tenta ver e entender as dificuldades que elas enfrentam e assim, busca agir de forma ética, as auxiliando na jornada de busca por mudanças sociais.

---

<sup>41</sup> Transcrição da fala original: “[Rita]: Hello, Gordon. You all right? [Gordon]: Yeah, I'm all right. You all right? [Rita]: Yeah, I'm all right. [Gordon]: Yeah? Course you are. Well, you don't have to work, do you? You can afford to have principles. I mean, you ain't the breadwinner. It's nice. It's a bit extra, but you don't have to. I have to fucking work. Pay the electric and the food and the coal, the fucking basics. Only now I can't. Fucking idiot. [Jornalista]: Do you believe in this women's strike? [Homem]: No, I don't. They shouldn't get the same as lads. [Jornalista]: You don't believe in equal pay? [Homem]: No, no, no. Not for women. The men are the breadwinners. The women shouldn't strike because a lot of them husbands work here.” [01:07:33 – 01:08:21]

<sup>42</sup> Transcrição da fala original: “This dispute's got nothing to do with what skill level you are. Ford decided to give you less money because they can. They're allowed to pay women a lower wage than men. All over the country, Rita, women are getting less because they're women. You'll always come second. You'll always be fighting over the scraps. Until you get equal pay.” [00:33:28 - 00:33:57]

Ele incentiva o tanto o início da greve, quanto a liderança de Rita no movimento. Por conta disso é chamado dentro do sindicato de causador de problemas, acusado de “deixar as mulheres todas militantes” [00:44:22 - 00:44:26 (tradução da autora<sup>43</sup>)], o que tiraria a atenção do que realmente importa: os trabalhadores homens. Eles se justificam afirmando “como sindicato nós temos que lembrar quem vem primeiro, o partido comunista e o próprio Marx disseram que o homem escreve a própria história. Homens, Albert!” [00:45:35 - 00:45:44(tradução da autora<sup>44</sup>)]. O sindicato não valorizava as mulheres com justificativa de que Marx falava apenas de homens, como se mulheres também não trabalhassem e merecessem direitos iguais. Albert retoma a frase de Marx de que o sucesso de uma sociedade pode ser medido pelos lugares que as mulheres ocupam, pois o uso que o sindicato fazia da teoria marxista era errado e excludente, mas eles mantêm uma visão que despreza as mulheres, pois eles não lutam pelos direitos dos trabalhadores, lutam pelos direitos dos homens. Em seu discurso para os outros membros do sindicato, Rita afirma:

Vocês têm que se levantar conosco. Nós somos a classe trabalhadora. Os homens e as mulheres. Nós não somos separados por sexo, mas somente por aqueles que estão dispostos a aceitar injustiças e aqueles, como nosso amigo George, que estão prontos para ir à batalha pelo que é certo. E igualdade salarial é certo. [01:28:20 - 01:29:10 (tradução da autora<sup>45</sup>)]

Este discurso é o que faz com que os membros do sindicato votem a favor de que os homens entrem em greve também em apoio à causa da igualdade salarial. Este chamado para a luta de Rita verbaliza na narrativa a importância de entender o feminismo não só como uma luta das mulheres, não só de um país específico e não só de uma forma de mídia específica (aqui neste caso, o cinema). É necessário entender o feminismo, assim como qualquer outro movimento social que busca romper um sistema opressor, como uma luta humana, que precisa da participação de todos, e não apenas o grupo que sofre essa discriminação sistemática, para obter sucesso. Os três filmes do *corpus* abordam a importância da participação de homens no movimento: em *Revolução em Dagenham* as grevistas precisam que os funcionários apoiem sua greve e se manifestem com elas; em *As Sufragistas*, vemos como há uma diferença entre as

<sup>43</sup> Transcrição da fala original: “you encouraging these women to get all militant” [00:44:22 - 00:44:26]

<sup>44</sup> Transcrição da fala original: “as a union, we have to remember who comes first., the Communist Party and Marx himself said: ‘Men write their own history.’ That’s men, Albert!” [00:45:35 - 00:45:44]

<sup>45</sup> Transcrição da fala original: “You’ve gotta stand up with us. We are the working classes. The men and the women. We’re not separated by sex, but only by those who are willing to accept injustice and those, like our friend George who are prepared to go into battle for what is right. And equal pay for women is right.” [01:28:20 - 01:29:10]

situações vividas por Maud (que não tem apoio do marido, e em um contexto em que mulheres não tem direito à posse ou guarda dos filhos, ela perde sua casa e seu filho) e Edith (que trabalha como médica com o nome e apoio do marido, já que não podia fazê-lo legalmente sozinha por ser mulher); e em *Mulheres Divinas*, onde os cabe aos homens votar à favor do voto para as mulheres para que elas recebam esse direito.

Portanto, vemos como é essencial que eu me coloque no lugar do outro, e tente enxergar a partir de seu ponto de vista, mesmo que não consiga fazê-lo completamente, tente entender sua dor, e então, ao retornar ao meu lugar, como eu, racionalize essa experiência, essa compreensão da dor do outro, para saber como posso agir de forma ética, para ajudar como for possível esse outro. Esse ato ético pode ser às vezes não apenas aquele de empatizar e ajudar o outro como indivíduo, mas pode significar meu auxílio e participação ativa em movimentos sociais que lutam pelo fim de alguma opressão, por exemplo.

Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia; faltará nesse horizonte, toda uma série de elementos que me são acessíveis a partir de meu lugar; assim, aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só a vivencia parcialmente e ainda por cima na sua linguagem de autossensações internas [...]. E mesmo que ele pudesse ver todos esses elementos por exemplo, diante de um espelho, não disporia de um enfoque volitivo-emocional apropriado a esses elementos, eles não lhe ocupariam na consciência o lugar que ocupam na consciência do contemplador. [...] *A situação vital do sofredor, efetivamente vivenciada de dentro, pode me motivar para um ato ético*: para a ajuda, a consolação, uma reflexão cognitiva. Mas de qualquer modo a compenetração deve ser seguida de um retorno a mim mesmo, ao meu lugar fora do sofredor, e só desse lugar o material da compenetração pode ser assimilado em termos éticos, cognitivos ou estéticos; se não houvesse esse retorno, ocorreria o fenômeno patológico do vivenciamento do sofrimento alheio, e só. (BAKHTIN, 2011, p.24, grifo nosso)

O filme torna visível também a distinção entre classes sociais, e o preconceito existente com as classes mais baixas. Retomando o chamado nó gênero-raça-classe (apresentado no capítulo 3), mesmo dentre grupos que sofrem uma forma de opressão sistemática, alguns destes sujeitos podem ainda sofrer outras formas de opressão, em adição. Por exemplo, Rita e Lisa, como mulheres, sofrem discriminações dentro de um sistema patriarcal. Contudo, Rita, por ser parte da classe trabalhadora, sofre ainda as opressões do capitalismo, enquanto Lisa, membro de uma classe economicamente privilegiada, não sofre essa carga adicional.

Mesmo dentro das classes mais altas a mulher ainda é rebaixada ao posto de dona de casa, o filme apresenta Lisa, esposa de um dos executivos da Ford, que apesar de ter formação em Cambridge, é tratada pelo marido como empregada, quando ela dá voz à sua opinião, que ia

contra as ações dele, ela logo é silenciada, tratada como uma idiota, sendo mandada buscar mais comida. Seu intelecto e seu ponto de vista são postos de lado, pois nessa sociedade a opinião de uma mulher não é vista como válida ou útil, mesmo que seja formada numa das melhores universidades do mundo como Lisa. Vemos essa construção social da inferioridade da mulher, que desvaloriza seu intelecto na afirmação de Saffioti,

[...]torna-se bem claro o processo de *construção social da inferioridade*. O processo correlato é o da *construção social da superioridade*. Da mesma forma como não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo, a *construção social da supremacia masculina* exige a *construção social da subordinação feminina*. Mulher dócil é a contrapartida do homem macho. Mulher frágil é a contraparte do macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do homem superior. (1987, p. 29)

A Ford justifica o pagamento menor para as mulheres afirmando que igualdade salarial seria insustentável financeiramente, pois se fossem obrigados a pagar um salário maior as mulheres a empresa iria à falência, levando a demissão de todos os funcionários. Dessa forma, com explicações infundadas a empresa continua pagando salários que não seriam suficientes sequer para a sobrevivência de seus funcionários, mas para que não reclamem sobre a injustiça, justificam com uma ideia de que essa seria a única forma possível de existir, alienando os funcionários da possibilidade de melhoria de condições de vida. Essa retórica cria a ilusão de que exigir igualdade salarial seria um ato de egoísmo, que faria com que todos perdessem sua fonte de renda; tenta colocar a opinião popular contra essas mulheres.

**Imagem 12:** Pôster de *Revolução em Dagenham*.



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/d/dd/Made\\_in\\_Dagenham.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/d/dd/Made_in_Dagenham.jpg)

A mudança nas heroínas é refletida em seu exterior, representada nas roupas, que no começo do filme, são de cores claras e discretas, que refletem a quietude e o apagamento dessas mulheres. Já no final, vestem cores fortes e vibrantes. O vestido usado por Rita durante a reunião com a secretária de Estado, e que aparece no pôster do filme (imagem 12) é vermelho, cor que segundo Chevalier incita à ação, tendo a dualidade em que ao mesmo tempo em que é a cor do amor, é também cor do sangue, da guerra e do perigo; o vermelho seria a representação de uma força irreduzível que cai sobre as coisas. O uso do figurino como produto da criação ideológica (MEDVIEDÉV, 2012), como ferramenta narrativa da construção da personagem, representante da mudança de seus posicionamentos axiológicos é neste filme apresentada de forma sutil, mas ainda importante.

Todos os produtos da criação ideológica – obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc. – são objetos materiais e partes da realidade que circundam o homem. É verdade que se trata de objetos de tipo especial, aos quais são inerentes significado, sentido e valor interno. Mas todos esses significados e valores são somente dados em objetos e ações materiais. Eles não podem ser realizados fora de algum material elaborado (MEDVIEDEV, 2012, p. 48).

Vemos uso semelhante do figurino em *Mulheres Divinas* (as cenas serão analisadas em detalhes no subitem específico de análise da obra), que dedica uma cena apenas para a mudança

do penteado da protagonista, em seguida, a personagem se observa e admira no espelho, além de contar com diálogos em que os personagens abordam a mudança na aparência de Nora, e reconhecem que essa mudança física é representante de sua mudança interna e ideológica. Assim, há confirmação dentro das próprias narrativas de que o uso dos figurinos e da caracterização dos personagens são escolhas deliberadas dos autores, usadas como ferramentas narrativas de construção e apresentação dos personagens, além de mostrar visualmente sua mudança interior de posicionamento axiológico.

Mesmo no *pôster* do filme (imagem 12) vemos como os figurinos são usados para que as personagens, principalmente Rita, sejam o foco da imagem. O fundo do *pôster*, assim como o carro (produto feito na fábrica onde as grevistas trabalham), são brancos, ou seja, eles se misturam na imagem, sem contraste ou destaque. Contudo, as mulheres vestem roupas de cores fortes e chamativas, tornando-se o foco da imagem. Rita, além de ter destaque no vermelho de sua roupa, destaca-se por ser o maior item da imagem, estando em primeiro plano junto com o texto (que inclui o nome do filme, também em vermelho). Assim, somente por essa imagem promocional sabemos que a história contada na obra será sobre essas mulheres, protagonizada por Rita, e que girará em torno de uma luta de um movimento social, já que as mulheres no fundo levantam uma placa<sup>46</sup> tipicamente usada em manifestações. A imagem do *poster* representa as mulher no fim do filme, já partes ativas de manifestações feministas, em pontos mais avançados de suas jornadas de empoderamento e engajamento, então o uso das cores vibrantes, que sinalizam poder e força, contrasta com a paleta de cores que vemos nas cenas do começo do filme (imagem 11), antes dos protestos, quando a obra era composta por cores mais apagadas e sóbrias.

## 4.2. As Sufragistas que a história esqueceu

---

<sup>46</sup> Contudo o texto da placa (“*we want se*”, em português “nós queremos se”, tradução da autora) não está completo, em referência a uma das cenas do filme que mostra, na primeira manifestação das ativistas, algumas personagens levantando apenas metade da placa, exibindo somente “*we want sex*” (“nós queremos sexo” tradução da autora), ao invés de mostrar o texto completo “*we want sex equality*” (“nós queremos igualdade de gênero”, tradução da autora).

O filme *As Sufragistas*<sup>47</sup>, lançado em 2015, conta a história de mulheres da classe trabalhadora de Londres em 1912 descobrindo o movimento sufragista, primeira onda do movimento feminista que defendia igualdade de direito para as mulheres, e incluía pautas como o direito do voto. A obra relata a história de militantes anônimas, que apesar de seus sacrifícios pela causa, não são lembradas por suas ações.

Como vemos no início do filme, após anos de campanhas pacíficas, as sufragistas iniciam campanhas (encorajadas por Emmeline Pankhurst, que, como é apresentado no capítulo 1, foi uma pessoa real e de grande importância no movimento) de desobediência civil, para que suas demandas sejam ouvidas e atendidas.

[Pankhurst diz sorrindo para a multidão que a aplaude] Minhas amigas, apesar do governo de Vossa Majestade, estou aqui esta noite. [Seu tom de voz se torna sério] Eu sei os sacrifícios que vocês fizeram para estarem aqui. Muitas de vocês, eu sei, se afastaram da vida que tinham. No entanto eu sinto seus espíritos essa noite. Durante cinquenta anos lutamos pacificamente para garantir o voto das mulheres. Fomos ridicularizadas, agredidas e ignoradas. Agora percebemos que ações e sacrifícios devem ser a ordem do dia. [O discurso pausa e a câmera muda e mostra policiais indo prender Pankhurst. Então a cena retorna para o discurso] Lutamos pelo momento em que toda garotinha que nascer no mundo tenha uma oportunidade igual a de seus irmãos. [a câmera mostra Maud com expressão maravilhada no rosto ouvindo o discurso] Nunca subestimem o poder que nós mulheres temos de definir nossos próprios destinos. Nós não queremos infringir a lei, queremos fazer as leis. [A câmera torna a mostrar os policiais se aproximando do local do discurso] Sejam militantes. Cada uma de sua própria forma. As que podem quebrar vidraças, quebrem-as. As que podem atacar o ídolo sagrado da propriedade ainda mais, façam. Não nos restou outra alternativa além de desafiar este governo. [Em meio a aplausos, ouve-se o apito anunciando a chegada da polícia] Se devem ser presas para obter o voto, que sejam as vidraças do governo, não os corpos das mulheres a serem quebrados. [As mulheres da multidão começam a tentar escapar para não serem pegadas pela polícia] Eu incito essa reunião e todas as mulheres da Grã-Bretanha a se rebelarem. Eu prefiro ser uma rebelde à ser uma escrava.” [00:44:16 - 00:46:20 (Tradução da autora<sup>48</sup>)]

<sup>47</sup> Título original: *Suffragette*; estreia: 4 September 2015; direção: Sarah Gavron; roteiro: Abi Morgan; gêneros: drama, histórico; companhias de produção: Ruby Films, Pathé e Film4 (IMDb)

<sup>48</sup> Transcrição da fala original: “My friends, in spite of His Majesty's government, I am here tonight. I know the sacrifice you have made to be here. Many of you, I know, are estranged from the lives you once had, yet I feel your spirit tonight! For 50 years, we have labored peacefully to secure the vote for women. We have been ridiculed, battered and ignored. Now we have realized that deeds and sacrifice must be the order of the day. We are fighting for a time in which every little girl born into the world will have an equal chance with her brothers. Never underestimate the power we women have to define our own destinies. We do not want to be law breakers. We want to be law makers. Be militant, each of you in your own way. Those of you who can break windows, break them. Those of you who can further attack the sacred idol of property, do so. We have been left with no alternative, but to defy this government. If we must go to prison to obtain the vote, let it be the windows of government, not the bodies of women, which shall be broken. I incite this meeting, and all the women in Britain to rebellion. I would rather be a rebel than a slave.” [00:44:16 - 00:46:20]

Essas campanhas são respostas dialéticas aos enunciados e políticas hegemônicas patriarcais da época, são as respostas das mulheres que se cansaram de aturar passivamente as opressões de uma sociedade que as tratava como seres inferiores, que não mereciam direitos e dignidade. Nesses enunciados, das sufragistas e daqueles contrários à elas, vemos o diálogo como arena de embate entre vozes e grupos sociais, compostos pelas mais diversas ideologias, e pelo contexto histórico dos sujeitos. Podemos ver na obra a propagação da ideologia feminista acontecendo pelo discurso, pela linguagem em ato: nos panfletos distribuídos (imagem 13), nos gritos das manifestações, nos relatos no tribunal, nos diálogos nas reuniões, nos discursos das sufragistas nos espaços públicos (imagens 13 e 14) e entre as relações e interações que acontecem e são essencialmente dialógicas. Para Bakhtin (2011) o sujeito existe por meio dos seus atos, e esses são tomadas de posicionamento valorativo que se dá pela linguagem em movimento, em uso. O discurso é sempre produzido por um sujeito sócio-histórico, com um lugar de fala único à ele. É no discurso, pelo uso da linguagem, que o sujeito está materializando sua realidade, sua consciência (e as ideologias que a constituem), e tomando posicionamento axiológico, acrescentando aos signos sua valoração. É no uso que o signo deixa de ser potencialidade e ganha vida, como foi apresentado no capítulo 3.

**Imagem 13:** Sufragistas distribuindo panfletos e fazendo discursos, divulgando as causas do movimento. É por causa deste ato que a protagonista Maud descobre o feminismo.



Fonte: Sequência de prints de tela<sup>49</sup> elaborada pela autora.

**Imagem 14:** Emmeline Pankhurst faz discurso para multidão de sufragistas, incentivando atos de desobediência civil na luta por direitos.



<sup>49</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:08:45], [00:08:47], [00:08:56].

**Fonte:** Sequência de prints de tela<sup>50</sup> elaborada pela autora.

Por lutarem contra as imposições da ideologia dominante, da superestrutura, as sufragistas são perseguidas pela polícia, aparelho de dominação e controle social do Estado (ALTHUSSER, 1980). Os policiais fotografam as mulheres entrando na farmácia de Edith, onde se passavam as reuniões das sufragistas, e de onde Maud, a protagonista do filme, acabava de sair com seu filho doente. Apesar de ter interesse no movimento, Maud não fazia parte dele, mas é fotografada e incluída na lista de sufragistas, e então, passa a ser perseguida pela polícia mesmo sendo inocente. Só depois de começar a ser perseguida, ela entra no movimento e se torna ativa nos manifestos.

A protagonista Maud trabalha numa lavanderia desde criança, assim como sua mãe, que morreu na lavadeira, em um acidente de trabalho, quando Maud tinha apenas quatro anos. A personagem Violet deveria ir ao tribunal, relatar suas experiências trabalhando na lavanderia, porém, no dia, ela aparece com o rosto coberto de machucados e hematomas, causados por seu marido. Não podendo falar, ela e Alice (outra personagem participante do movimento sufragista) convencem Maud a falar no lugar de Violet.

[Maud senta, nervosa, numa cadeira no centro da sala, rodeada por membros do tribunal, todos homens brancos. Lloyd George<sup>51</sup> inicia]: Você pode começar, senhora Miller. [Maud]: Watts. É senhora Watts, senhor. A senhora Miller não vai poder... Tenho o testemunho dela. [Lloyd George]: Você trabalha na Lavanderia Glass House em Bethnal Green também? [Maud confirma]: Eu nasci lá. [Lloyd George]: Então eu gostaria de ouvir seu depoimento. [Maud, tensa, opta por não ler o texto preparado para Violet] Não sei o que dizer. [Lloyd George]: Sua mãe trabalhava na lavanderia? [Maud]: Desde que tinha catorze anos. Ela me amarrava nas costas ou debaixo dos tanques de cobre se eu dormisse. Todas que tinham bebê faziam isso. [Lloyd George]: Seu patrão permitia? [Maud]: Ele te deixava voltar assim que pudesse. [Lloyd George]: Ele? [Maud]: Senhor Taylor. [Lloyd George]: Sua mãe ainda trabalha na lavanderia? [Maud]: Ela morreu quando eu tinha quatro anos. O tanque virou e a escaldou. [Lloyd George]: E seu pai? [Maud]: Não o conheço. [Lloyd George]: E você trabalhou para o senhor Taylor... [Maud]: Meio período desde os sete anos, período integral desde que tinha doze. Não precisava de escolaridade para lavar camisas. [...] Fui promovida lavadeira chefe aos dezessete anos. Supervisora aos vinte. Tenho vinte e quatro agora. [Lloyd George]: Você é jovem para ter uma posição dessas. [Maud]: Trabalho de lavanderia é uma vida curta se você é uma mulher. [...] você fica com dores, tosse no peito, dedos esmagados, úlceras nas pernas, queimaduras, dores de cabeça por causa do gás. Nós tivemos uma garota

<sup>50</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:43:46], [00:43:50], [00:43:53], [00:44:00], [00:44:07], [00:44:08], [00:44:16].

<sup>51</sup> David Lloyd George, figura da vida real, ocupava neste momento o cargo de Ministro das Finanças.

envenenada ano passado. Não pode trabalhar mais, destruiu seus pulmões. [00:19:16 - 00:21:39 (tradução da autora<sup>52</sup>)].

O enunciado de Maud denuncia as condições sub-humanas em que essas mulheres são obrigadas a trabalhar, sujeitas a todos os tipos de lesões e envenenamentos que podem muitas vezes serem mortais. Mesmo em ambientes com diversos riscos de acidentes e ar tóxico, as mulheres tinham que levar seus bebês consigo para o trabalho, por não ter onde deixá-los, devido a falta de apoio do Estado, que não providencia qualquer tipo de auxílio como creche ou renda extra, além de falta de legislações que exigem que locais de trabalho sejam seguros ou providenciem licenças maternidade ou lugar em que as mães possam deixar os filhos enquanto trabalham. Essa situação faz com que não somente as funcionárias da lavanderia corram riscos de vida ou acidentes no trabalho, mas também seus filhos, que tem que acompanhá-las. Ela ainda relata a desigualdade salarial, pois as mulheres recebiam 13 xelins<sup>53</sup> por semana, enquanto os homens recebiam 19, mesmo tendo um terço a menos de horas de trabalho. Além de um salário menor por mais tempo de trabalho, as mulheres ainda estavam expostas a condições de trabalho piores que as dos homens, que podiam trabalhar fora do galpão da lavanderia, com acesso ar fresco. Vemos a dialogia que *As Sufragistas* estabelece com *Revolução em Dagenham*, ambos representando a realidade das mulheres que recebem salários muito menores por quantidades iguais ou superiores de trabalho, somente por serem mulheres. Os filmes também dialogam ao apresentarem como essas mulheres eram obrigadas a trabalharem em condições desumanas. Ambos dialogam na apresentação da importância de legislações que impõem condições dignas de trabalho (principalmente em lugares como os apresentados nos filmes, que podem apresentar risco de saúde para os funcionários) além de salários iguais. Em ambos há uma denúncia das

---

<sup>52</sup> Transcrição da fala original: “[Lloyd George]: Shall you begin, Mrs. Miller? [Maud]: Watts. It's Mrs. Watts, sir. Mrs. Miller isn't able to... I have her testimony. [Lloyd George]: You work at the Glasshouse Laundry in Bethnal Green, too? [Maud]: I was born there. [Lloyd George]: Then I should like to hear your testimony. [Maud]: I don't know what to say. [Lloyd George]: Your mother worked at the laundry? [Maud]: From when she was 14. She'd strap me on her back, or under the copper vats if I'd sleep. All the women did it who had babies then. [Lloyd George]: Your employer allowed that? [Maud]: He'd have you back as soon as you could. [Lloyd George]: He? [Maud]: Mr. Taylor. [Lloyd George]: And does your mother still work at the laundry? [Maud]: She died when I was four. Vat tipped, scalded her. [Lloyd George]: What of your father? [Maud]: Don't know him. [Lloyd George]: And you've worked for Mr. Taylor... [Maud]: Part-time from when I was seven. Full-time from when I was 12. Don't need much schooling to launder shirts. I was good at collars, steaming the fine lacing. Got the hands for it. I was made head washer at 17, forewoman at 20. Twenty-four now, so... [Lloyd George]: You're young for such a position. [Maud]: Laundry work's a short life if you're a woman. [Lloyd George]: And why is that? [Maud]: You get your aches and your chest cough, crushed fingers, leg ulcers, burns, headaches from the gas. We had one girl last year poisoned. Can't work again. Ruined her lungs.” [00:19:16 - 00:21:39]

<sup>53</sup> Xelim era a moeda utilizada no Reino Unido até 1971.

condições em que essas mulheres eram obrigadas a trabalhar e como suas reclamações eram ignoradas.

O signo sufragista no filme recebe diversas conotações, para Sonny, marido de Maud, ele tem conotações negativas e ele o iguala ao termo “arruaceiras” [00:24:23 (tradução da autora<sup>54</sup>)]; para Maud e para as sufragistas, porém, ele assume conotação positiva, pois refere-se ao movimento delas, que visa mudança, direitos e melhora de condições de vida para mulheres, significa engajamento político e emancipação. Isso acontece pois o signo, quando isolado é uma potencialidade, é quando o sujeito o coloca em uso, no discurso que ele impõe ao signo, através do seu posicionamento axiológico, uma ideologia, um contexto histórico e social. Nesse movimento do jogo social, de embate de vozes, é que o signo ganha vida, recebendo a valoração de quem o usa.

Outro exemplo de como o filme ressignifica esse ativismo pode ser visto no pôster do filme (Imagem 15). O título aparece escrito em rosa, cor que é tipicamente associada à feminilidade e tudo aquilo que a constitui. A mulher normalmente é associada a fragilidade, delicadeza, futilidade e até alienação do cenário político, social e econômico. O filme, porém, ao subverter essas expectativas de mulher, ao apresentar mulheres fortes, engajadas e resistentes, subverte (dentro deste contexto) também, por consequências, outros signos tipicamente associados com a mulher e o feminino. Por conta disso, o rosa do título é ressignificado neste enunciado, vira cor de revolução e emancipação. Essa nova valoração da cor rosa é reforçada pelas palavras que aparecem acima do título, “Mães. Filhas. Revolucionárias”. A obra adiciona novas valorações ao que significa ser mulher, ser filha, ser mãe. Esses papéis, que fazem parte da constituição do sujeito mulher se tornam apenas características acompanhantes, mas não definidoras únicas do sujeito. A mulher deixa de ser apenas mãe ou apenas filha, ela se torna sujeito complexo e formado por vários papéis, não somente aqueles referentes à família. As heroínas aparecem no pôster com olhar sério e desafiador, olhando diretamente para a câmera - que representa o olhar do espectador, do contemplador da obra. Há em suas atitudes uma recusa a desviar olhar, a se submeter. Essas mulheres não abandonam seus papéis de mães e filhas, mas deixam de ser apenas isso, vão além, assumindo outras características.

**Imagem 15:** Pôster de *As Sufragistas*.

---

<sup>54</sup> No original: “punk” [00:24:23]



Fonte: <https://br.web.img3.acsta.net/pictures/15/10/16/21/28/199248.jpg>

Além da falta de direitos, Maud ainda encontra dificuldades na relação familiar com o Sonny, que é contrário ao movimento sufragista e tenta impedi-la de participar. Dentro de sua esfera familiar, existe uma briga por poder, em que Sonny utiliza manipulação para ter controle sobre a esposa.

[Sonny e Maud, conversando antes de se deitar para dormir. Sonny]: Você é uma sufragista agora? Uma daquelas arruaceiras? [Maud]: Não. [Sonny]: A senhora Miller é. E você sabe como eles gostam de falar. Se passar seu tempo com ela, é disso que te chamarão. [Eles se deitam. Maud está chateada com a falta de apoio do marido. Ele a abraça e diz]: Só estou cuidando de você Maud. [00:24:26 - 00:24:49 (tradução da autora<sup>55</sup>)]

Neste primeiro momento, enquanto eles ainda não estão sofrendo com as repercussões da participação de Maud no movimento (já que ela ainda não é uma participante ativa então), Sonny tenta manipulá-la emocionalmente, tentando convencê-la de que está lhe impedindo de se aliar com as sufragistas por estar pensando no bem dela. Ele pronuncia seu enunciado como se fosse um pedido de um marido atencioso, com tom de voz ainda leve, disfarçando sua intenção de

<sup>55</sup> Transcrição da fala original: “[Sonny]: You a suffragette now? One of those punks? [Maud]: No. [Sonny]: Well, Mrs. Miller is. You know how they like to talk. You spend your time with her, that's what they'll call you. I'm only looking out for you, Maud.” [00:24:26 - 00:24:49]

manter controle sobre Maud e suas ações, mantendo-a submissa e dócil, tentando fazer com que ela acredite que este seria o melhor para ela.

Dentro da lavanderia, enquanto Maud está presa, os outros funcionários fazem comentários carregados de escárnio para Sonny como “Sua esposa é uma desgraça, Sonny. Você devia estar mantendo-a sob controle. A polícia está mandando essas vadias para seus joelhos.” [00:33:53- 00:35:00 (tradução da autora<sup>56</sup>)]. Essa norma social de que cabe ao homem manter sua mulher sob controle, obediente e submissa aparece nas três obras analisadas. Nesses filmes, no momento que a rebelião das protagonistas passa a gerar incomodo na sociedade, seus maridos recebem reclamações (e ameaças) para que controlem suas mulheres. Vemos uma dialogia sobre esse controle que o homem deve exercer sobre a esposa na seguinte cena de *Revolução em Dagenham* e duas cenas de *Mulheres Divinas*, respectivamente:

[Em um bar, Eddy assiste a reportagem sobre a greve das mulheres na televisão com um colega. Para evitar conversar sobre o assunto, Eddy anuncia que está indo embora. Seu colega diz]: O que? Já? [Eddy, em pé]: Tenho que buscar as crianças. Rita acha que não voltará antes das seis, então preciso cuidar deles. [O colega zomba]: Sim, sim, pegue seu avental. [O colega ri e Eddy diz para que cale a boca, ao devolverem seus copos ao bar, um homem sentado (que também é funcionário da Ford) lá, diz irritado]: Diga a ela para tirar o dedo disso. Já durou tempo suficiente. [Eddy, confuso]: Não acho que elas estejam arrastando isso deliberadamente. [O homem responde bravo]: Está tudo bem para vocês, mas é diferente para mim. Eu não posso ficar lidando com essa greve. [00:52:48 – 00:53:10 (Tradução da autora<sup>57</sup>)]

[Hans chega à fábrica em que trabalha e se depara com um jornal preso na parede, com foto de sua esposa em manifestação feminista, outro funcionário zomba]: Como é ser casado com uma feminista? Agora você cuida da casa? Sua mulher manda você lavar roupa quando chega do trabalho ou algo assim? [Hans amassa o jornal bravo, enquanto outro funcionário se junta zombando]: Hans dobra as calças dela. [O primeiro continua]: Ou passa aspirador de pó na sala de estar? Cuidado, ou você vai acabar gay com todo esse trabalho feminino. Mas se minha mulher fosse assim com certeza daria a ela uma boa trepada. [Hans inicia uma briga com o funcionário e acaba com um olho roxo] [00:59:03 -00:59:47 (Tradução da autora<sup>58</sup>)]

<sup>56</sup> Transcrição da fala original: “Your wife is a fucking disgrace, Sonny. You should be keeping her under control. Police are bringing these bitches to their knees.” [00:33:53- 00:35:00]

<sup>57</sup> Transcrição da fala original: “[Colega]: What, already? [Eddy]: Gotta fetch the kids. Rita reckons they ain't gonna be back till six so I need to get them sorted. [Colega]: Yeah, yeah, get your apron. [Eddy]: Shut up, you. [Funcionário da Ford]: Tell her to get her finger out. It's gone on long enough. [Eddy]: I don't think they're dragging it out. [Funcionário da Ford]: It's all right for you, it's different for me. I can't be doing with this strike.” [00:52:48 – 00:53:10]

<sup>58</sup> Transcrição da fala original: “[Funcionário]: Wie ist das eigentlich so, mit einer Emanze verheiratet zu sein? Macht jetzt du den Haushalt? Wenn du von der Arbeit kommst, schickt dich deine Frau in die Waschküche? [Outro funcionário]: Der Hans beim Unterhosen zusammenlegen. [Funcionário]: Oder mit dem Staubsauger pass auf, dass du nicht schwul wirst. Jedenfalls, wenn das meine Alte wär, würde ich sie mal richtig nageln.” [00:59:03 -00:59:47]

[Enquanto as mulheres estão em greve na pizzaria, a câmera mostra Hans de avental em sua casa, fazendo torta de maçã na cozinha. Quatro outros homens da cidade entram na cozinha e olham para Hans com escárnio e zombaria. Um deles diz sério]: Precisa conversar com sua mulher. [Outro continua]: Elas precisam parar a greve. [Hans]: Vão falar com suas próprias esposas. [O primeiro responde]: Foi a sua que começou isso. [Um terceiro, segurando um bebê no colo diz]: Eu também não estou feliz com isso, mas não posso largá-la com o bebê. [O quarto homem]: A minha nunca reclamava e, de repente, está tudo errado. [Hans, tenso]: Como eu já disse, vocês que devem resolver isso com elas. [O primeiro homem responde]: Se isso não parar iremos tomar uma atitude. [01:08:40 – 01:09:37 (Tradução da autora<sup>59</sup>)]

Esses discursos que percorrem a sociedade fazem com que os sujeitos tenham medo de desobedecer às normas sociais hegemônicas. De acordo com Grillo (2018, p. 145), “A palavra alheia desempenha um papel fundamental na formação ideológica do homem e se apresenta como palavra autoritária e como palavra interiormente persuasiva”. O sujeito é constituído por estes discursos que vivencia, eles moldam o seu interior, seus gestos e seu subconsciente. As ideologias machistas de submissão da mulher reverberam nos diálogos do cotidiano, reforçando a conjuntura imposta pela superestrutura. Aqueles que fogem das normas são excluídos e perseguidos para então serem punidos. Quando Maud retorna para sua casa após ser presa pela primeira vez, a vizinha fecha a janela em sua cara, como forma de exclusão dela da sociedade. Sonny ainda se coloca como vítima da situação dizendo que ele era quem estava sofrendo por conta das coisas que diziam sobre eles. Ele invalida a violência que Maud é sujeitada, invalida a dor dela, e ainda a manipula emocionalmente para que ela se sinta culpada. Existe uma grande tensão entre os seus horizontes axiológicos e Sonny se recusa a tentar se colocar no lugar dela para entender seu ponto de vista e assume o lado da sociedade que a exclui por se revoltar.

Quando Maud passa se tornar ativa nas manifestações sufragistas, e acaba sendo levada para casa pela polícia, Sonny, sentindo-se humilhado pela “má conduta” de sua esposa que não o obedece, ele abandona o disfarce de marido que se importa com o bem da esposa e a expulsa de casa, e não a deixa ver seu filho George. De acordo com as leis da época, em caso de separação de um casal, uma mulher não teria direito a dinheiro, posses ou filhos, pois tudo era posse do homem, do marido. Sonny é insistente em sua proibição de não a deixar ver George, vigiando-o constantemente para que não tenham contato. Logo depois ele entrega o menino para a adoção,

---

<sup>59</sup> Transcrição da fala original: “[Homem 1]: Du musst mit deiner Frau reden. [Homem 2]: Der Streik muss aufhören. [Hans]: Redet mit euren eigenen Frauen. [Homem 1]: Deine hat's angezettelt. [Homem 3]: Mir gefällt's nicht, aber ich lasse sie nicht im Stich. [Homem 4]: Meine hat sich nie beklagt, auf einmal ist ihr nichts mehr recht. [Hans]: Das müsst ihr mit euren eigenen Frauen klären. [Homem 1]: Wenn das nicht aufhört, werden wir etwas unternehmen.” [01:08:40 – 01:09:37]

novamente com a justificativa de que está tomando conta dele, de que aquilo seria o melhor para a criança. A ação de Sonny demonstra que ele não realmente quer o filho, quer apenas que Maud não o tenha, quer puni-la. Deixar que ela ficasse com a criança seria, para ele, como deixar que ela consiga o que quer, e isso para ele é inaceitável; ele enxerga isso como perder seus próprios direitos, ao deixar que uma mulher que o desobedeceu fique com o filho que ele vê como sendo sua posse.

Outra forma de violência pela qual Maud, assim como muitas outras mulheres passam, é o abuso sexual, infligido pelo chefe da lavanderia onde ela trabalha, Sr. Taylor. Ele abusa da protagonista desde que ela era criança, e agora que está mais velha, passou a abusar da filha de Violet, de onze anos de idade. Mesmo sendo vítimas, essas mulheres não podem denunciar seus agressores, pois perderão seus empregos já que o abusador é o próprio chefe delas. Denunciar a polícia também não produz resultados, já que eles não serão punidos por seus atos, num sistema cuja lei considera mulheres como inferiores, como propriedades. Quando Maud descobre o que Sr. Taylor está fazendo com a jovem, ela se vê obrigada a intervir pela garota que está indefesa. A protagonista, assim como todo sujeito, é responsável pelos seus atos, e por ter um ponto de vista único, de saber o que está acontecendo, teria a obrigação moral e ética de agir em defesa da garota. Mais tarde, no fim do filme, Maud leva a garota para trabalhar na casa de uma família mais rica, cuja esposa apoiava o movimento sufragista, resgatando então a jovem de continuar sendo abusada pelo chefe.

Quando o Sr. Taylor demite Maud por sua foto ter sido publicada no jornal como sufragista, ele ainda diz em seu ouvido “depois de tudo que eu fiz por você” [00:53:40-00:53:43(tradução da autora<sup>60</sup>)], como se o ela gostasse de sofrer os abusos sexuais, como se ele estivesse fazendo um favor à ela. Na delegacia de polícia, Steed, o policial que persegue as sufragistas vai conversar com ela, tentar convencê-la que se una a ele, e quando ela tenta denunciar os abusos ele apenas diz “E você acha que alguém vai escutar uma garota como você? Que alguém se importa? Eles não se importam. Você não é nada no mundo” [00:55:06- 00:55:19 (tradução da autora<sup>61</sup>)]. Mesmo ao tentar denunciar violências as mulheres eram silenciadas, sendo forçadas a aturar passivamente os abusos. As violências são justificadas, pois mulheres como Maud, que além de pobres, são rebeldes, são vistas pela sociedade como imorais, seriam

<sup>60</sup> Transcrição da fala original: “After everything I've done for you.” [00:53:40-00:53:43]

<sup>61</sup> Transcrição da fala original: “And do you think anyone listens to a girl like you? That anyone cares? They don't. You're nothing in the world.” [00:55:06- 00:55:19]

merecedoras de abuso, por não seguirem as regras sociais. Ele a coloca como sujeito inferior e, portanto, indigno de justiça.

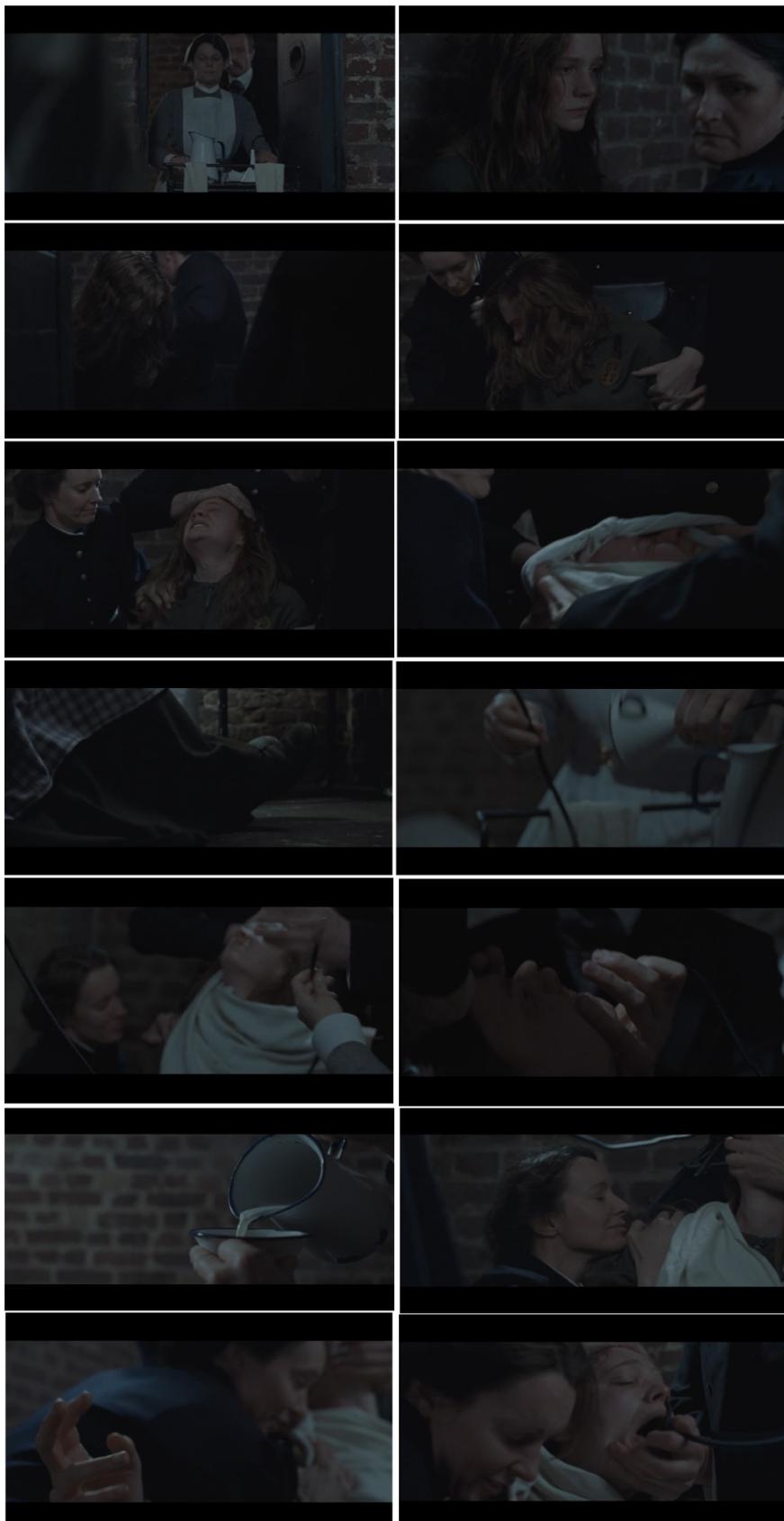
A crença que está por trás desta conduta [de descartar denúncias de estupro] é a de que a mulher não é propriamente violentada, mas de que ela se comporta como sedutora. Na medida em que, na cabeça dos homens em geral e especificamente dos agentes da lei – policiais, juizes, promotores – a mulher é diabólica, seduzindo o homem inocente, ela é imediatamente convertida de vítima em réu (SAFFIOTI, 1987, p. 80)

O contraste entre as ações de Maud (que ajuda a garota sofrendo abuso e a remove daquela situação) e Steed (que descarta a denúncia de Maud) demonstra a importância do ato exotópico, de se colocar no lugar do outro, sentir a dor do outro (mesmo que de forma limitada, não ter as mesmas vivências do outro) e entendê-la, para então atuar eticamente. Steed em nenhum momento tenta compreender a luta dessas mulheres, tenta entender seus pontos de vista, tenta entender as dificuldades de sobreviver como mulher num sistema tão opressor, tenta enxergar essas ativistas em suas singularidades, como seres humanos complexos e com desejos de igualdade. Ele imediatamente as descarta como inferiores, rebeldes e vadias, não as valorando como iguais. Por conta disso, recusa a possibilidade de que sua luta possa ser necessária e o sistema patriarcal seja injusto e discriminatório. Retoma-se (como já foi visto no subitem de análise de *Revolução em Dagenham*) então a necessidade da empatia para que o sujeito possa agir de forma ética dentro de um sistema de dominação.

As manifestações das sufragistas, mesmo quando pacíficas, são controladas pela polícia com uso excessivo de força bruta e violência, mesmo quando as mulheres não revidam ou resistem. Quando surge na infraestrutura uma ideologia contrária àquela imposta pela superestrutura, e por consequência uma camada da população começa a se revoltar contra o Estado, para conseguir mudança no sistema, o Estado utiliza diversos aparelhos repressores para conter e acabar com essa nova ideologia subversiva. Vemos no filme o uso da polícia como um dos aparelhos ideológicos, que utilizam força bruta para cessar as manifestações. A polícia por sua vez é protegida pela lei, também imposta pelo Estado para controle da população. Porém, existem diversos outros aparelhos de controle, nas mais diversas camadas da sociedade, que penetram todos os tipos de relação do sujeito, como por exemplo a igreja, a escola e até a família – na obra vemos Sonny cumprindo papel de força repressora da ideologia dominante, de controle da mulher. Esses aparelhos controlam a população controlando seus corpos, controlando seus atos e assim docilizando-a (FOUCAULT, 1999). Quando elas vão presas, fazem greve de fome para

serem consideradas presas políticas, então policiais as amarram e pelo uso da força, inserindo um tubo com um funil na ponta em seus narizes para que ingiram leite (imagem 15). Como prisioneiras não podem sequer de decidir se vão ou não se alimentar, ter controle sobre o próprio corpo. Elas são forçadas a se despir na frente de outras pessoas, para serem ainda mais humilhadas e como forma de fazer com que a pessoa se traumatize ainda mais. Elas não têm controle nenhum sobre suas vidas ou seus corpos, ficam completamente subordinadas ao Estado, para que não tenham como se rebelar mais.

**Imagem 16:** Guardas da prisão amarrando Maud a uma cadeira e inserindo um tubo em seu nariz, para forçá-la a ingerir leite enquanto ela resiste.



**Fonte:** Sequência de prints de tela<sup>62</sup> elaborada pela autora.

Vemos como Maud tenta resistir a essa violência, se debatendo tentando se libertar (imagem 16, prints de tela 6 e 7), vemos sua dor na sua expressão de sofrimento (prints de tela 5, 6, 9, 10 e 14), nos movimentos de seus pés (print de tela 7) e mãos (print de tela 13) que se contorcem. Essa cena mostra a violência a que as prisioneiras são submetidas nas mãos do Estado que atua pelas mãos da polícia.

O final do filme retrata a morte de Emily Davison, uma sufragista real que morreu em 4 de junho de 1913, ao ser atingida pelo cavalo que corria pelo rei Jorge V, durante uma corrida, num ato que buscava atrair a atenção da mídia e da população para a causa sufragista. Como visto no capítulo de contextualização, sua morte, na vida real foi controversa já que não se sabia se ela havia ido à frente do cavalo de propósito ou se ela acreditava que ele pararia, com o uso de tecnologias modernas na revisão de imagens do momento, descobriu-se, recentemente, que sua morte foi acidental. Contudo, a autora do filme mantém a ambiguidade do momento, fazendo com que a interpretação de que a morte de Davison no filme tenha sido proposital, seja plausível. Essa escolha demonstra um posicionamento ativo da autora, de apresentar as sufragistas como dispostas a morrer pela causa.

A obra se encerra com as preparações para seu funeral, enquanto a voz de Maud lê o livro *Dreams*, de Olive Schreiner, que recebeu de Emily e que havia passado por várias outras sufragistas antes dela, o trecho é:

A mulher errante sai em busca da Terra da Liberdade. Como vou chegar lá? A razão responde: 'aqui está um caminho e apenas um. Descendo as margens do Trabalho, através das águas do sofrimento. Não há outro. "A mulher lamenta:" Para que vou a esta terra distante que ninguém jamais alcançou? Oh, estou sozinho! Estou totalmente sozinha! '[...] E a razão disse-lhe: 'Silêncio! O que você ouviu? 'E ela disse: 'Eu ouço o som de pés! Mil vezes dez mil e milhares de milhares, e eles batem por aqui! 'Eles são os pés daqueles que irão te seguir. Lidere. [01:35:40 - 01:38:27]

**Imagem 17:** Paletas de cores das imagens 13, 14 e 16, respectivamente.

<sup>62</sup> Sequência de prints de tela marcada: [01:18: 28], [01:18: 30], [01:18: 31], [01:18: 35], [01:18: 40], [01:18: 42], [01:18: 46], [01:18: 52], [01:18: 53], [01:18: 56], [01:18: 59], [01:19: 15], [01:19: 17], [01:19: 22], [01:19: 24].



Fonte: Adobe Color, 2022.

Uma escolha visual do autor para enfatizar a sobriedade do filme, o sofrimento da vida dessas mulheres, encontra-se na paleta de cores usada na obra, composta de cores escuras e de baixa saturação. Em grande parte das cenas, como as cenas das imagens 13 e 16, além de cores escuras, temos o uso de tons frios, que criam sensação de um ambiente frio e sem vida (HELLER, 2013). Considerando ainda que a história se passa em Londres, um centro urbano após a revolução industrial, há ainda uma sensação de não naturalidade no ambiente, da falta de vida, e do excesso de fumaça (que reflete o ar tóxico da lavanderia que Maud menciona em seu testamento). Somente durante a cena do discurso de Pankhurst vemos o uso de tons mais quentes, sugerindo um ponto de calor e esperança no meio da escuridão. O discurso, o ativismo, representa para Maud e para as outras mulheres a possibilidade de melhoras e mais igualdade, assim, o uso de cores quentes (mesmo que ainda escuras) cria uma sensação mais acolhedora para a cena.

### 4.3. A Ordem Divina<sup>63</sup> da mulher empoderada

<sup>63</sup> O título do subitem faz referência ao título original do filme, *Die göttliche Ordnung*, que significa *A ordem divina*.

O filme suíço *Mulheres Divinas*<sup>64</sup>, lançado em 2017, conta a história de Nora, uma dona de casa em 1971, em um vilarejo no interior da Suíça, um dos últimos países a conceder o direito do voto às mulheres. Nora dedica sua vida à sua família, quando não está cuidando de sua, onde vive com seu marido Hans, dois filhos e o sogro. Ela frequentemente vai à fazenda de seu cunhado, ajudar a esposa dele, Theresa, a completar os afazeres da casa.

Logo no início, a história nos diz que haverá em breve uma votação para decidir se as mulheres vão receber o direito do voto, e há no vilarejo (que é extremamente conservador) uma organização chamada de Comitê Anti-politização Feminino. Este comitê é liderado por Charlotte Wipf: a chefe de Hans. Ela diz, enquanto pega panfletos em sua maleta: “Em 7 de fevereiro haverá uma votação para o direito de voto das mulheres. Isso é resultado exclusivo da propaganda de esquerda. O Comitê Anti-Politização Feminino representa os interesses da ampla maioria das mulheres suíças, que dispensam o voto” [00:08:58 – 00:09:10 (tradução da autora<sup>65</sup>)]. É claro em seu tom de voz o descaso que sente por movimentos de esquerda e pelas campanhas feministas. Mais tarde, ela é ainda mais explícita em seu discurso ao dizer:

O que chamam de emancipação é na verdade uma maldição para nós mulheres. Senhoras, é um privilégio ser capaz de se dedicar completamente à família. Tive que administrar a empresa da família, o que não deixou espaço para o marido e filhos, então eu sei do que estou falando. Embora as suíças ainda não tenham o direito ao voto, podem usar a influência feminina para conseguirem o que querem. Igualdade entre os sexos é um pecado contra a natureza. Mulheres na política é puramente contra a ordem divina [00:23:30 – 00:23:58 (tradução da autora<sup>66</sup>)]

Vemos na personagem Charlotte, um sujeito que batalha para continuar não tendo direitos, para continuar sendo vista como inferior tanto pela sociedade quanto pela legislação. A ideologia dominante entrou na consciência da personagem, incutindo nela a valoração de que ela mesma seria inferior apenas por ser mulher. Ela assume uma voz social que não pertence ao

---

<sup>64</sup> Título original: *Die göttliche Ordnung*; estreia: 23 de janeiro de 2017; direção e roteiro: Petra Biondina Volpe; gêneros: histórico, comédia e drama; companhias de produção: Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), Zodiac Pictures e SRG - SSR (IMDb).

<sup>65</sup> Transcrição da fala original: “Am 7 Februar wird wieder über das leidige Frauenstimmrecht abgestimmt. Das haben wir der linken Propaganda zu verdanken. Wir vom 'Aktionskomitee gegen die Verpolitisierung der Frau' vertreten die Schweizerinnen, die das Stimmrecht gar nicht wollen.” [00:08:58 – 00:09:10]

<sup>66</sup> Transcrição da fala original: “Diese Emanzipation ist für uns Frauen eigentlich ein Fluch. Denn es ist ein Privileg, sich ganz der Familie widmen zu können. Ich musste unseren Betrieb übernehmen, deshalb blieb kein Platz für Mann und Kinder. Ich weiß wovon ich rede. Die Frau kann auch ohne Stimmrecht, die Stimme des Herzens durchzusetzen. Die Gleichmacherei der Geschlechter ist eine Sünde gegen die Natur. Frauen in der Politik ist schlichtweg gegen die göttliche Ordnung. [00:23:30 – 00:23:58]

grupo de que faz parte, ela assume a voz do grupo dominante, dos homens, mesmo que essa a prejudique.

Ela diz que a maioria das mulheres da Suíça dispensa o voto, mas quem são as mulheres à que ela se refere nesse enunciado? São as mulheres da direita, conservadoras como ela, que seguem as normas sociais de docilidade e subserviência aos homens e à família, mulheres que ela considera dignas e morais. O uso da religiosidade forte vem como justificativa para tais vozes ao se referir a coisas como “ordem divina” e “pecado contra a natureza”, pois coloca essas ideias como verdades absolutas, vindas de um criador supremo, do próprio deus, a figura máxima de sabedoria e autoridade que não pode ser contestada dentro da religião cristã. Ela naturaliza essa ideologia que é na verdade uma construção social (como foi aprofundado no capítulo 3). Ao ver seu próprio gênero como inferior, Charlotte quer perpetuar o sistema repressor que vive, afirmando que poder ficar em casa para cuidar do marido e dos filhos seria um privilégio, enquanto a emancipação é uma maldição para as mulheres, ela ressignifica o signo emancipação, dando-lhe valoração negativa pelo seu posicionamento. Beauvoir constata:

Em sua maioria, as mulheres reivindicam, e ao mesmo tempo detestam, sua condição feminina; é no ressentimento que a vivem. O nojo que experimentam por seu sexo poderia incitá-las a dar a suas filhas uma educação viril: raramente são bastante generosas. Irritada por ter gerado uma mulher, a mãe a recebe com esta equívoca maldição: “Serás uma mulher”. Espera resgatar sua inferioridade fazendo de quem encara como seu duplo uma criatura superior; tende também a infligir-lhe a tara de que sofreu. Por vezes, procura impor à filha exatamente o seu próprio destino: “O que foi bastante bom para mim, será igualmente para ti; assim foi que me educaram, terás a mesma sorte”. (2019b, p.516)

Mulheres como Hanna, sobrinha de Nora, fogem do comportamento ideal de uma mulher direita, são ridicularizadas pelos habitantes do vilarejo. Hanna, de apenas quinze anos, é chamada de “bicicleta do vilarejo” [00:12:42], por ser mais sexualmente liberada (e por consequência considerada promíscua) e não seguir os padrões morais cristãos, em que a mulher deve ser virgem até seu casamento. Theresa, sua mãe é maltratada pelo marido e pelo sogro, pois segundo eles, não soube educar a filha, não tem controle sobre ela. Hanna quer fazer faculdade e seguir um caminho diferente, não ser obrigada a levar a mesma vida de todas as outras mulheres dali, de dona de casa e mãe. Ela tenta fugir para Zurique com seu namorado, mas é forçada a voltar para casa quando a polícia a encontra. Seu pai, para controlá-la, a manda para a Casa de Acolhimento,

contra a vontade tanto da jovem quanto da mãe, que não é a favor de mandar a filha para o reformatório de onde ela foge, o que faz com que ela seja encarcerada em uma prisão feminina.

Este momento estabelece relação dialógica com *As Sufragistas*, já que Maud também é encarcerada por se rebelar contra as normas sociais. Ambos os filmes apresentam a exclusão social<sup>67</sup> como uma das formas punição (FOUCAULT, 1999) pela desobediência. A prisão representa o grau mais elevado dessa exclusão, já que mantém os sujeitos isolados e separados da sociedade, confinados sob um sistema rígido de regras e a mercê do Estado e de castigos de diversos tipos. Todavia, os filmes também mostram como outros membros da sociedade participam dessa exclusão de outras formas. Quando Maud é levada para casa pela polícia depois de participar de sua primeira manifestação, os vizinhos a olham com desdém e julgamento, colocando-a como imoral e inferior e fechando as janelas em sua presença; ela também passa a ser ignorada na rua e no trabalho, com outros sujeitos que só se dirigem a ela para ofendê-la ou olhar com reprovação. Em momentos Maud é chamada de “vadia” [00:34:58 (tradução da autora<sup>68</sup>)]. Em *Mulheres Divinas*, Hanna sofre com a exclusão que lhe é imposta, chamada de “bicicleta do vilarejo”, expressão degradante que tira seu valor como ser humano e coloca-a como objeto, inferior e indigno. O uso de apelidos pejorativos aparece como justificado pelos sujeitos que o usam já que, segundo a ideologia patriarcal, a mulher que é promíscua, merece desrespeito e punição. A mulher é valorizada de acordo com seu caráter moral, que equivale a sua docilidade e obediência, assim como sua virgindade, ou seja, a mulher promíscua é vista como imoral e sem valor. Essa valoração patriarcal é parte das três obras, mesmo que mais claramente em *As Sufragistas* e *Mulheres Divinas*, criando entre elas dialogias que apontam como essas ideologias são enraizadas em diversas culturas e diferentes momentos, já que os dois filmes mencionados neste parágrafo se passam em países diferentes e com quase 60 anos entre seus contextos narrativos. Mesmo sendo enunciados diferentes, de contextos diferentes, há essa dialogia entre as obras pois elas refletem e refratam a realidade do solo social, em muitos sujeitos aceitam as ideologias patriarcais e discriminatórias.

Apesar de recair na mulher a responsabilidade sobre a educação dos filhos, nessa grande decisão Theresa não tem voz, pois, legalmente, só é necessário o consentimento do pai. Só o pai precisa assinar os papéis que forcem Hanna a ir para essa detenção administrativa, em reclusão da

---

<sup>67</sup> Há um pequeno grau de exclusão das manifestantes de *Revolução em Dagenham*, contudo, é bem mais leve e sutil do que as apresentadas nas duas outras obras, assim, não será incluída neste parágrafo.

<sup>68</sup> No original: “Bitch”

sociedade, sujeitada a violência que praticam contra as mulheres encarceradas. De acordo com Beauvoir, existe uma pressão sobre a mãe para que os filhos sejam obedientes e se encaixem nos moldes que lhes foi imposto antes mesmo de nascerem. É somente da mãe a obrigação de criar e educar os filhos, e caso não se comportem como é esperado, não se leva em consideração que aqueles são sujeitos independentes, constituídos por todas as relações que vivenciam, não apenas aquela com a mãe. Beauvoir afirma:

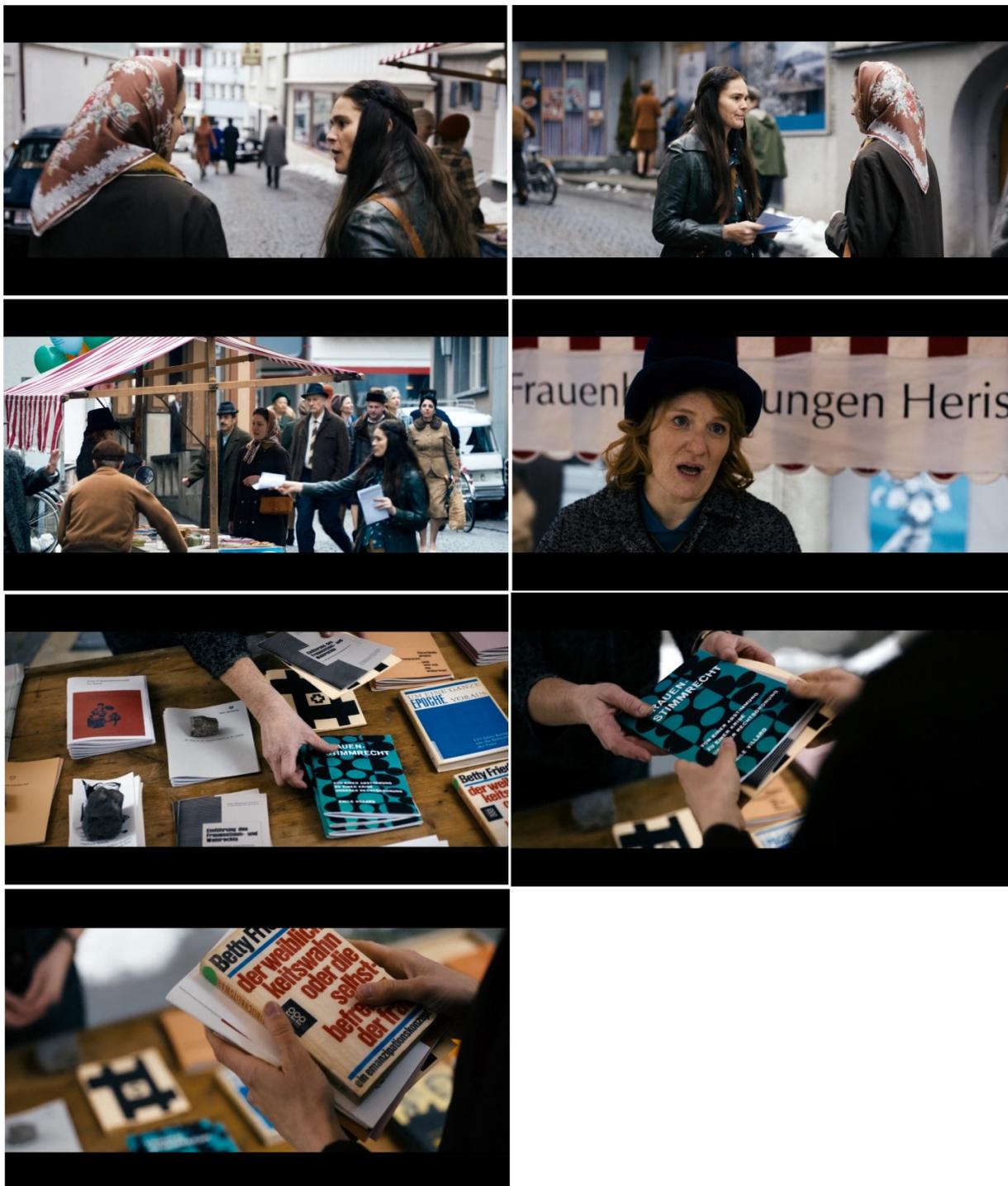
[...]a sociedade, o marido, a mãe e seu próprio orgulho exigem que preste contas daquela pequena vida estranha como se fosse obra sua: o marido em particular irrita-se com os defeitos do filho como se irritaria com um mau jantar ou com a má conduta da mulher; suas exigências abstratas pesam muitas vezes fortemente nas relações entre mãe e filho; uma mulher independente — graças à sua solidão, sua despreocupação ou sua autoridade no lar — será muito mais serena do que aquelas sobre quem pesam vontades dominadoras a que devem, queiram ou não, obedecer, fazendo o filho obedecer. (2019b, p.514)

Quando Theresa e Nora visitam Hanna na prisão, a garota não quer contato com a família, desvinculando-se das pessoas que ela vê como culpadas por seu aprisionamento. Neste momento, Theresa se culpa por não ter agido em defesa da filha. Para Bakhtin (2011) o sujeito não tem alibi, é responsável por todas as suas ações, pois ocupa um lugar único, tendo um ponto de vista único, tendo, portanto, obrigação ética de agir.

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir. (BAKHTIN, 2009, p. 40)

Theresa não interviu pela filha, não agiu de forma mais enfática para protegê-la da injustiça, mas considerando que apenas o consentimento do pai era necessário para o encarceramento de Hanna, seria possível para Theresa, como mulher, subjugada à um sistema que não a valoriza, impedir que a filha fosse encarcerada? A partir daí, Theresa percebe a injustiça desse sistema e passa a participar das lutas feministas pelo direito das mulheres.

**Imagem 18:** Primeiro contato de Nora com o feminismo, ao se deparar com duas ativistas distribuindo panfletos e obras feministas.



Fonte: Sequência de prints de tela<sup>69</sup> elaborada pela autora.

<sup>69</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:16:10], [00:16:25], [00:16:38], [00:16:44], [00:17:04], [00:17:07], [00:17:12].

Nora descobre por acaso o movimento feminista, ao se deparar com uma barraca onde duas militantes distribuem panfletos e textos de autoras feministas. Mesmo sendo a favor do voto para as mulheres, Nora diz que não adianta defender esta ideia, pois os homens não as escutam. Contudo, neste momento, ela já se encontra entediada e frustrada com sua rotina e deseja conseguir um emprego de secretária, mas segundo a lei, precisa da autorização escrita de seu marido para isso, e ele não concede. Existe uma tensão entre os pontos de vista axiológicos do casal desde esse momento, mas Hans não quer tentar sair de seu lugar e se colocar no de sua esposa, não quer compreender seu ponto de vista. Quando Nora pede para trabalhar ele ignora sua vontade e logo muda de assunto, desvalorizando seus desejos.

[Hans e Nora conversando no quarto enquanto ele se prepara para uma viagem de trabalho. Ele termina de se vestir e ela de arrumar a mala dele quando ela diz]: Sobre o anúncio de emprego, estive pensando nisso. Eu estaria em casa à noite, só teríamos que comer um pouco mais tarde. E eu acho uma solução para o almoço dos meninos. [Hans responde ainda de costas a ela]: Mas já conversamos sobre isso. [Nora]: Mas ainda não terminamos. [Hans]: Não vai ser demais para você? A casa, meu pai, os meninos. [Nora, que já acabou de arrumar a mala, vai ajeitar os botões na manga de Hans enquanto ele continua] Não quero meus filhos comendo ravióli enlatado. [Nora]: Mas seus filhos gostam. [Hans]: Também não quero você perto de homens estranhos o tempo todo. [Nora]: Homens estranhos? [Hans]: Colegas de trabalho, clientes, patrão...E sei como pode imaginar como seria no trabalho. A esposa de Ruckstuhl trabalha porque ele não ganha o bastante. Não quero isso, Nora. [Nora sugere tentando um compromisso]: Podemos pelo menos tentar por um tempo? [Hans]: Não, Nora. E não pode sem a minha permissão, é a lei. [00:18:37 - 00:19:27 (tradução da autora<sup>70</sup>)]

Ele afirma que um emprego, mesmo que por meio período, atrapalharia suas funções no lar, que devem ser sua prioridade sempre, diz que não quer que ela fique perto de homens estranhos. Hans ainda cita o exemplo da esposa de um colega que precisa trabalhar porque ele não recebe o suficiente. Assim como vemos em *Revolução em Dagenham*, o emprego e salário da mulher são vistos apenas como fontes de renda extras, que nunca superam a do marido e nunca devem ser as principais. Segundo Beauvoir, “Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho

---

<sup>70</sup> Transcrição da fala original: “[Nora]: Wegen der Stellenanzeige. Ich hab noch mal nachgedacht. Abends wär ich zu Hause. Wir müssten nur später essen. Für das Mittagessen der Buben finde ich eine Lösung. [Hans]: Wir haben drüber gesprochen. [Nora]: Aber nur fertig. [Hans]: Wird dir das nicht zu viel? Der Haushalt, Vater, die Buben? Meine Söhne essen keine Ravioli aus der Büchse. [Nora]: Aber das mögen sie, deine Söhne. [Hans]: Es sollen keine fremden Männer um dich sein. [Nora]: Was für Fremden Männer? [Hans]: Kollegen, Kunden, dein Chef... Weißt du, was ich mir anhören müsste? Ruckstuhl Frau muss arbeiten, weil er zu wenig verdient. Nora, ich will das nicht. [Nora]: Wir könnten es mal probieren.[Hans]: Nein, Nora. Ohne meine Zustimmung kannst du das auch gar nicht. Das ist Gesetz.” [00:18:37 - 00:19:]

que fornece à coletividade” (2009, p.407), ou seja, o homem é tratado como sujeito, em contrapartida, a mulher é vista como objeto, como posse, a autora completa, “Vimos por que razões o papel de reprodutora e doméstica em que se confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade”. De acordo com a autora, o homem é autônomo pois pode trabalhar e manter financeiramente sua família, a mulher, por não receber um salário (ou se recebe, este é menor) não seria digna de ser igualmente valorizada. Porém, se a mulher não é permitida trabalhar, ou se não existe uma legislação de igualdade salarial, como ela poderia receber um salário suficiente para manter sua casa, ou como poderia contribuir para a sociedade da mesma forma? O sistema prende a mulher numa cilada em que ela não pode vencer enquanto seguir as regras. Ela se vê obrigada a subverter o sistema legislativo e criar novas regras para ter a chance de então poder lutar para obter a mesma valoração dentro da sociedade.

Após assumir seu posicionamento a favor do voto em público pela primeira vez, se recusando a doar dinheiro ao Comitê Anti-Politização Feminino de Charlotte, Nora passa a ser julgada pelas outras mulheres do vilarejo, principalmente Charlotte, que responde dizendo: “Felizmente sua opinião não conta. Estou certa de que seu marido votará ao nosso lado” [00:24:45 – 00:25:22 (tradução da autora<sup>71</sup>)]. Quando Vroni, uma mulher idosa diz também ser a favor da causa (porém, posteriormente, sem que as outras escutassem, já que naquele momento ela ainda não tinha coragem de assumir esse posicionamento tão publicamente) e sugere que comecem a lutar por seus direitos, Nora encontra motivação para iniciar campanhas de conscientização sobre a importância de mulheres na política. Juntas elas iniciam um comitê, como resposta ao de Charlotte.

Vroni, já viúva, tinha perdido o bar em que trabalhou por quarenta anos pois o marido gastou todo seu dinheiro com bebidas alcoólicas e mulheres. Vroni perde tudo que lutou para ter, pois perante a lei, tudo que ela conquistava, todos os frutos de seu trabalho, deveriam pertencer ao marido. Ela não tem possibilidade sequer de recorrer à justiça para se proteger das injustiças que acontecem pela falta de leis que a protegessem. Devido a isso, ela se conscientiza da importância da igualdade de sexos para a lei, afinal, como elas poderiam lutar por mudanças dentro da sociedade se não possuem sequer um respaldo legislativo?

Nora e sua família passam a ser ridicularizados e hostilizados pelos moradores do vilarejo por conta da rebeldia dela. Seus filhos afirmam ser zombados na escola, eles contam para ela:

<sup>71</sup> Transcrição da fala original: “Zum Glück ist Ihre Meinung nicht ausschlaggebend, Frau Ruckstuhl.” [00:24:45 – 00:25:22]

[Um dos filhos de Nora finge estar doente para não ir a escola, ela testa sua temperatura com a mão e diz]: Max, você não está doente. Vamos, levante-se. Vocês precisam arrumar o quarto de novo. [O outro filho, Luki, diz a Max]: Vai, conta para ela. [Nora, desconfiada]: Contar o que? [Luki]: Ele não quer ir a escola. [Nora]: Por que não? [Luki, bravo e em tom acusatório]: Por sua causa! Todos estão rindo de nós. [Max diz timidamente]: Dizem que você é mulher masculina. [Luki, ainda bravo]: Uma feminista, estúpido. Uma mulher que quer ser homem. [Max]: Bert não quer mais sentar do meu lado e também não quer mais ser meu amigo. E mais alguns meninos também. [00:40:12 - 00:40:45 (tradução da autora<sup>72</sup>)]

A família passa a ser excluída da sociedade por conta do posicionamento político subversivo de Nora, a justificativa é colocada na imoralidade dessas ações de rebeldia. Nora, Graziella e Vroni fazem um evento de conscientização pública, onde são ridicularizadas: os moradores do vilarejo zombam de seus argumentos sem ao menos escutá-los e atiram bolas de papel em Nora. Até Hans, que antes havia afirmado ser a favor do voto para as mulheres, se posiciona contra no momento em que fazem uma votação sobre quem seria a favor. Ele prefere se posicionar contra a esposa publicamente, deixando que ela enfrente sozinha a repreensão do vilarejo, a assumir um posicionamento que vai contra aquilo que é estabelecido como moralmente ideal dentro de seu grupo social (mesmo sabendo que esse comportamento supostamente “correto” de seu grupo é discriminatório e injusto). Vemos atos semelhantes a esse em *As Sufragistas*, pois Sonny, vendo a hostilidade que Maud sofre por desobedecer às normas sociais, ao invés de tomar o lado da esposa e apoiá-la em sua luta, opta por tomar o lado das forças centrípetas, de opressão, também participando do movimento de exclusão social de Maud e das outras sufragistas. Ele assume este posicionamento publicamente, para que ele mesmo não tenha que sofrer as consequências dos atos da esposa, e para não ser também excluído de seu grupo social. Em *Revolução em Dagenham*, Eddy não rejeita Rita pública ou completamente, contudo, explicita seu descontentamento com sua rebeldia quando estão no espaço privado do quarto, em que Eddy reclama e fica bravo com Rita, pois o grupo social de que fazem parte começa a demonstrar rejeição às grevistas. Eddy teme a exclusão social, mas acaba tomando o lado da esposa depois de ver seu discurso (citado no subitem de análise de *Revolução em Dagenham*, na página 71).

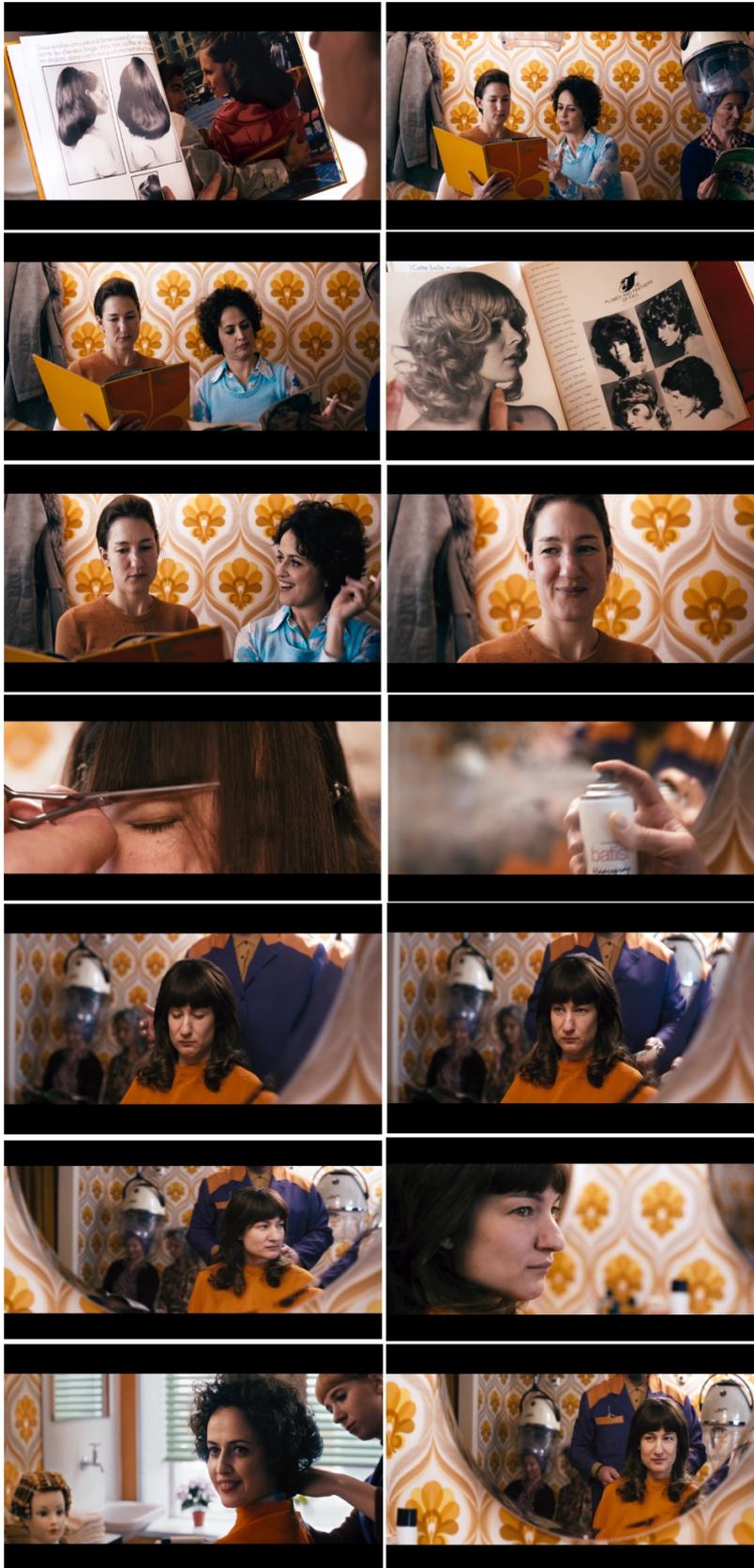
---

<sup>72</sup> Transcrição da fala original: “[Nora]: Max, du bist nicht krank. Komm, aufstehen. Heute Abend wird hier mal wieder aufgeräumt. [Luki]: Jetzt sag's ihr schon! [Nora]: Was soll er sagen? [Luki]: Er will nicht in die Schule. [Nora]: Warum nicht? [Luki]: Wegen dir. Wir werden von allen ausgelacht. [Max]: Sie sagen, du wärst eine Wanze. [Luki]: Eine Emanze, du Idiot! Eine Frau, die ein Mann sein will. [Max]: Bert will nicht mehr neben mir sitzen. Er will auch nicht mehr mein Freund sein. Ein paar andere Buben auch nicht.” . [00:40:12 - 00:40:45]

Apesar da hostilização, após o evento, mais mulheres aparecem na pizzaria de Graziella (um espaço fechado, sem acesso dos homens) e se posicionam a favor do voto, mas afirmam ter medo das reações dos maridos, e da exclusão que iriam sofrer do resto da sociedade. O medo das consequências faz com que as mulheres tenham medo de se posicionar a favor daquilo que acreditam ser o certo, tenham medo de lutar por si mesmas, acreditando que as consequências negativas serão maiores que as vantagens, mesmo no cenário otimista em que conseguem o que querem, já que não acreditam que este cenário, onde de fato conquistam o voto, seja possível. Mas Nora as desafia a entrar em greve, um protesto de resposta à opressão que os homens lhe impõem. Todas as mulheres se trancam na pizzaria, longe dos homens, até que eles aceitem suas imposições de igualdade entre os sexos. Durante este período, os homens tem que assumir todos os papéis da mulher dentro de casa, cuidando da limpeza, alimentação, das roupas, dos filhos, e tudo que antes simplesmente jogavam para elas, tratando-as como empregadas. Perante a greve, os homens utilizam a intimidação para tentar convencer que voltem para casa e retomem seus afazeres do lar. Primeiro intimidam Hans para que ele controle a esposa, culpada por começar tudo isso. Quando Hans não consegue convencer a esposa, agora independente, os homens utilizam a violência, invadindo a pizzaria, depredando-a e retirando suas esposas de lá a força. Vroni, vendo a brutalidade, acaba tendo um infarto que leva ao seu óbito. Seu funeral é atendido apenas pelas mulheres que conseguiram continuar na pizzaria, mas é o último momento da greve.

Graziella (a nova dona do bar, que agora é uma pizzaria) é uma italiana que se muda para o vilarejo após o término temporário com seu marido. Ela representa uma perspectiva diferente para as suíças, por ser de outro país (onde as mulheres têm o direito do voto desde 1946) com vivências diferentes. Graziella incentiva Nora a mudar sua aparência, mudar o corte de cabelo e as roupas, para se modernizar. Essa fase é extremamente simbólica no processo de emancipação de Nora, pois materializa em seu corpo, em seu exterior, as mudanças internas, que acontecem em sua consciência.

**Imagem 19:** Nora e Graziella no salão de beleza. Graziella ajuda Nora a escolher um novo corte de cabelo e dá apoio moral para a amiga, que inicialmente está insegura com a mudança, mas ganha confiança e passa a se achar mais bonita com o novo corte de cabelo da moda.



Fonte: Sequência de prints de tela<sup>73</sup> elaborada pela autora.

**Imagem 20:** Nora com suas roupas novas e modernas, se admirando no espelho.



Fonte: Sequência de prints de tela<sup>74</sup> elaborada pela autora.

<sup>73</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:30:44], [00:30:47], [00:30:54], [00:30:57], [00:30:58], [00:31:01], [00:31:03], [00:31:04], [00:31:06], [00:31:09], [00:31:13], [00:31:16], [00:31:17], [00:31:23].

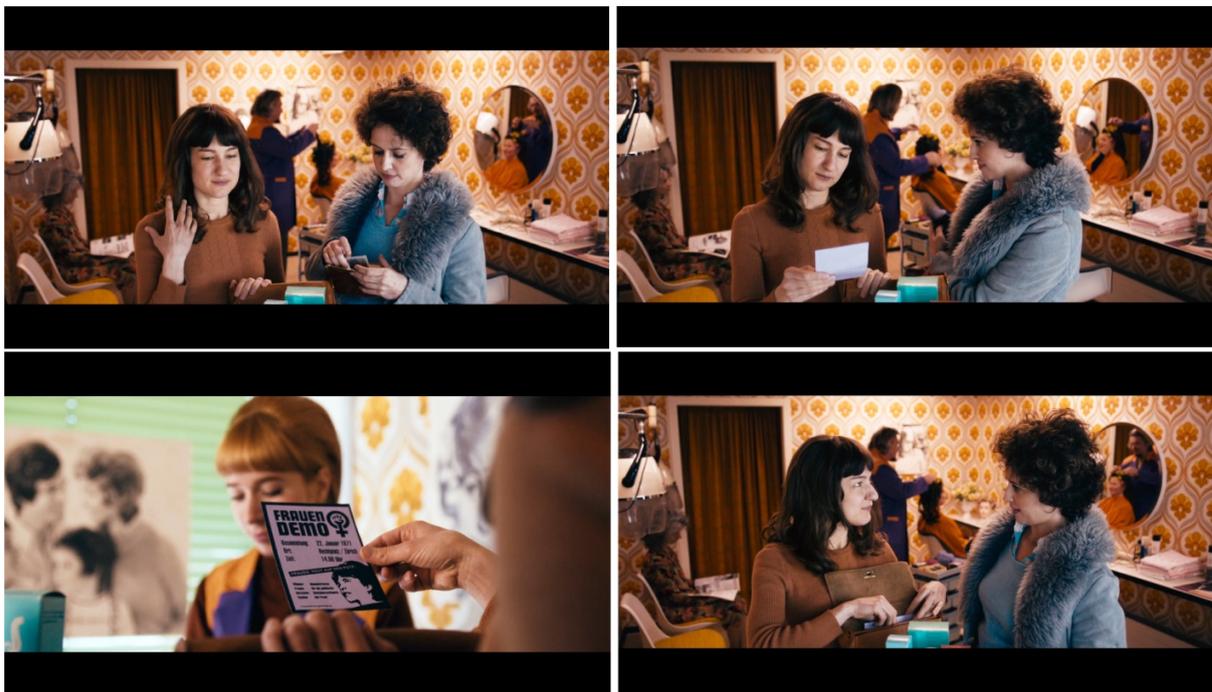
Nora começa a se desprender dos padrões conservadores do local em que vive e passa a buscar um modo de vida mais progressista, e sua aparência demonstra de forma física, visível essa mudança, trocando as longas saias pela calça jeans (item que era tradicionalmente parte do vestuário masculino), e o cabelo comprido preso em um coque e modestamente coberto por um lenço por um penteado contemporâneo, para usar com seus cabelos soltos. A imagem 19, que retrata a cena em que Nora e Graziella estão no salão de cabelo, mostra como essa mudança de aparência inicialmente deixa Nora desconfortável, pois representa exteriormente sua mudança interior de posicionamentos políticos, sua mudança para abraçar ideologias contemporâneas e deixar de lado o tradicionalismo de seu vilarejo. Ao ver que tem o apoio de Graziella, ela fica mais confortável e pode abraçar essa mudança feliz. Seu sorriso pode ser visto nos prints de tela 6 e 14 da imagem 19 e no print de tela 1 da imagem 21, estes sorrisos mostram sua satisfação com seu novo penteado e seu novo empoderamento. Este empoderamento também ajuda Nora a ter coragem de pegar o panfleto que anuncia uma manifestação feminista que acontecerá em Zurique, e guardar na bolsa, para que possa ir à manifestação e assumir papel mais ativo dentro do movimento, além de ter contato com outras ativistas. É no dia dessa manifestação que ela vai com Vroni e Theresa ao seminário “o poder feminino”, analisado no subitem deste filme, no capítulo 1. Sua nova confiança também pode ser vista quando Nora, ao chegar em casa, veste suas roupas novas e modernas e passa a se admirar no espelho (imagem 20). Vemos suas mãos descendo lentamente, desde a cabeça, passando pelo novo corte de cabelo (print de tela 3), até o quadril, chegando em sua nova calça jeans (print de tela 8). A câmera age como o olhar da personagem neste momento e, em zoom, para focar em partes individuais, uma por vez, desce junto com as mãos e o olhar de Nora por seu corpo, já não mais escondido por roupas discretas e conservadoras. As roupas, que são produtos de criação humana, se tornam produtos de criação ideológicos, por serem usados como símbolos de ideologias e representantes de grupos sociais. As peças de roupas e maneiras de estilizar o cabelo são ferramentas narrativas que a autora utiliza como representantes da mudança da consciência da personagem, sua apropriação de nova voz social, feminista e empoderada.

---

<sup>74</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:31:44], [00:31:48], [00:31:52], [00:31:55], [00:32:00], [00:32:02], [00:32:04], [00:32:08].

Ainda pela compreensão de que as roupas, como produtos de criação representantes de valores, vemos como o uso de roupas julgadas como inadequadas para o sujeito de um grupo específico pode lhe causar repercussão negativa. Quando Nora está em greve na pizzaria com outras mulheres, Hans assume o papel de cuidar dos filhos e do pai. Em uma cena (descrita na página 85) ele usa um avental enquanto prepara uma torta de maçã, quando outros homens do vilarejo vem reclamar sobre a greve das mulheres exigir que Hans faça com que Nora pare a greve. O avental é um item destinado para o preparo de refeições e cuidado do lar, tarefas impostas à mulher, então, por consequência, o avental é símbolo, signo ideológico que representa a mulher e seus deveres no lar. Ao ser visto usando o avental, Hans é ridicularizado, pois ao assumir o papel que (de acordo com ideologias conservadoras) é da mulher, ele assume papel de inferioridade. Se a mulher é vista como inferior, ao assumir as funções da mulher, Hans é visto como inferior. A cena demonstra como essas construções patriarcais afetam não apenas as mulheres, mas também os homens, que simplesmente pelo uso de um item de roupa (o avental, que cumpre uma função prática, de manter as roupas do cotidiano limpas durante as tarefas domésticas) ou por preparar uma torta (já que a alimentação é necessária à sobrevivência e naquele momento cabia a ele cuidar da família) ele sofre discriminação por conta de sujeitos que pregam valores machistas, de que o dever do homem é de sustentar financeiramente a família e manter todos “sob controle”, ou seja, obedientes às normas sociais. Qualquer outro comportamento é visto como fora da norma e assim digno de retaliação, e Hans sofre essa retaliação também quando outros funcionários de seu local de trabalho descobrem que Nora participou de manifestações feministas (cena descrita na página 85), ele sofre agressões verbais por não ter cumprido seu papel socialmente imposto de homem de “controlar sua mulher”.

**Imagem 21:** Enquanto Graziella paga a conta do salão, Nora encontra um panfleto anunciando uma manifestação feminista que aconteceria em breve em Zurique. Nora guarda o panfleto em sua bolsa.



Fonte: Sequência de prints de tela<sup>75</sup> elaborada pela autora.

Durante a cena do corte de cabelo, podemos ouvir a música *You don't own me*, de Lesley Gore, lançada em 1963, cuja letra diz:

Você não me possui, não me amarre porque eu nunca ficaria. Eu não te digo o que falar, eu não te digo o que fazer. Então me deixe ser eu mesma, isso é tudo que eu lhe peço. Eu sou jovem, e eu amo ser jovem. Eu sou livre e eu amo ser livre. Para viver minha vida como eu quero, para dizer e fazer o que eu tenho vontade. [00:30:25 – 00:32:29 (tradução da autora<sup>76</sup>)]

O enunciado fílmico, sendo verbivocovisual, deve ser considerado como um todo para sua total compreensão, ou seja, não apenas os aspectos verbais são significativos, mas também aqueles não verbais, como sonoros (musicais, entonação) e visuais (cores, ângulos, expressões). A música é utilizada nesta cena para reforçar que Nora está em seu processo emancipatório, de busca pela independência e descoberta de si como sujeito, e não como posse. Também vemos Nora admirando uma lingerie amarela que acaba de comprar, cor que Chevalier define como

<sup>75</sup> Sequência de prints de tela marcada: [00:31:27], [00:31:30], [00:31:31], [00:31:34].

<sup>76</sup> Letra original: You don't own me, Don't tie me down 'cause I'd never stay. I don't tell you what to say, I don't tell you what to do, So just let me be myself, That's all I ask of you I'm young and I love to be Young, I'm free and I love to be free, To live my life the way I want, To say and do whatever I please [00:30:25 – 00:32:29]

“Intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre os limites em que o artista desejou encerrá-la.” (CHEVALIER, 1982, p.40). A aquisição da *lingerie* representa o início da libertação sexual de Nora (antes mesmo do seminário), materializa essa transição psicológica e comportamental. A partir desse momento, Nora passa a se impor, se recusa a aceitar calada e passivamente as ordens e reclamações dos homens em sua casa, se recusa a fazer tudo que pedem instantaneamente e afirma que a partir de agora eles também terão de ajudar na casa; ela começa a vocalizar seu descontentamento, materializando sua frustração com a vida que leva.

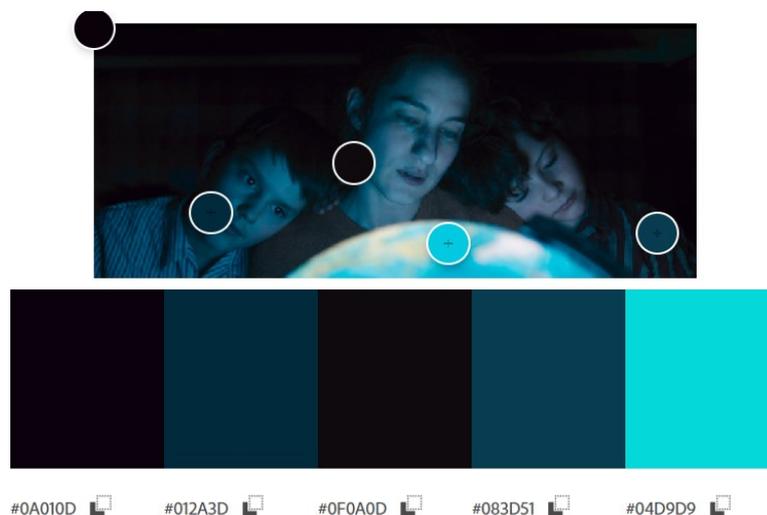
Na manifestação feminista em Zurique, em que Nora, Theresa e Vroni participam, uma manifestante grita “Não queremos mais ser rotuladas de empregadas, faxineiras e objetos sexuais!” [00:42:51- 00:44:55 (tradução da autora<sup>77</sup>)] pelos gritos de independência e pelas jovens feministas confrontando homens que as desrespeitam, essas mulheres ganham coragem e confiança para levar estas novas ideologias para seu vilarejo, estes signos ideológicos (de feminismo, liberação sexual, empoderamento), ganham nova significação dentro deste contexto. Essas novas vozes sociais passam a ressoar na consciência dessas mulheres, remodelando suas visões de mundo e ecoando em seus discursos, que passam a entrar em combate com discursos machistas e conservadores.

O final do filme apresenta Nora indo com a família, para votar pela primeira vez. Agora todos apresentam uma aparência nova (roupas e cortes de cabelo) mais modernos, com cores mais vibrantes, representando esta nova etapa para estas pessoas.

**Imagem 22:** Paleta de cores do print de tela de [00:07:51]

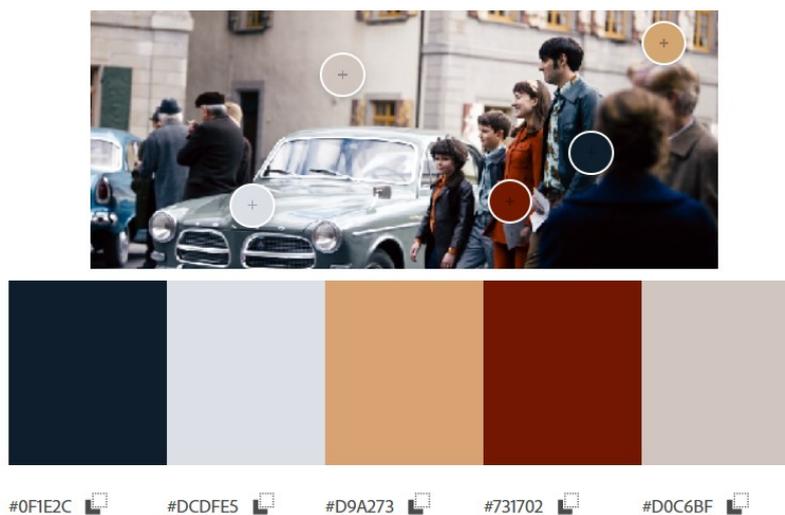
---

<sup>77</sup> Transcrição da fala original: “Wir wollen nicht länger als Dienstmägde, Putzteufel und Lustobjekte abgestempelt werden!” [00:42:51- 00:44:55]



Fonte: *Adobe Colors*, 2022.

**Imagem 23:** Paleta de cores do print de tela de [01:30:34]



Fonte: *Adobe Colors*, 2022.

No início da obra, há uma cena (representada na imagem 22) que mostra uma brincadeira freqüente de Nora com seus filhos, em que, no quarto escuro ele apontam para algum lugar de seu globo terrestre (que emana uma luz azul ciano, que fornece a única iluminação do ambiente) e Nora fala sobre este lugar para os filhos. A cena demonstra pela expressão e tom de voz da personagem, seu desânimo e apatia pelo contexto atual, num vilarejo conservador, num país onde mulheres não tem direito nem possibilidade de emancipação. A cena é iluminada exclusivamente pelo globo azul, cobrindo os personagens num tom frio, e mantendo o resto da cena escura. As

cores frias remetem à falta de esperança que o lugar no mundo que ela (Nora, uma mulher) ocupa, a falta de liberdade e possibilidade de escolhas que ela tem.

Contudo, no fim do filme, é mostrada a cena (imagem 23) em que Hans, acompanhado da família vai votar a favor do direito do voto das mulheres. Na cena, o cenário é claro, iluminado pela luz do sol, e as personagens usam roupas e penteados modernos e coloridos. A cena, suas cores quentes e claridade remetem a uma ideia de esperança, de recomeço, e encerra o filme de forma positiva, com essas mulheres tendo conquistado o direito que lutaram para conquistar, e recebendo o apoio de suas famílias, passando a serem vistas mais em relação de igualdade do que inferioridade. A mudança na paleta de cores, que contrasta a sobriedade do início do filme com a claridade do final representa visualmente a mudança ideológica que os sujeitos da narrativa tiveram, deixando para trás a sobriedade desanimada e arcaica dos tons frios e acinzentados, representantes de um contexto opressor, e abraçando uma modernidade que visa igualdade e liberdade de escolha, representada pelas cores quentes e fortes do vermelho e amarelo, que por aparecerem em tons mais escuros, causam uma sensação mais acolhedora e menos agressiva, além de serem comumente vistas como cores associadas à alegria de viver (HELLER, 2013).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na última década, de 2010, pode se observar como a crescente demanda popular por melhor representação de mulheres empoderadas em enunciados midiáticos se tornou algo cada vez mais difícil de ser ignorado pelas produtoras de cinema. Assim, como resposta a essa demanda, surgem filmes de cunho feminista, protagonizados por mulheres que se recusam a abdicar de sua independência e assumir papel solo de dona de casa e cuidadora da família, mas que lutam por seus direitos, através de mudanças legislativas e sociais que garantirão para elas e para outras mulheres maior autonomia.

Todavia, como foi apresentado no capítulo metodológico, o cinema hollywoodiano que atinge as maiores bilheterias mundiais (e por consequência, o maior número de pessoas), continua perpetuando o ideal da mulher que se sacrifica por outros, sem buscar sua própria emancipação. Isso porque o cinema hollywoodiano continua sendo, em grande parte, produzido e financiado pela elite, a superestrutura, que utiliza essa forma de mídia, tão presente no nosso cotidiano, como forma de propagação de ideologias que não desafiam o padrão patriarcal ideal de mulher submissa e dentro dos padrões de beleza. Assim, os filmes de cunho feminista vêm em grande parte de estúdios menores, e/ou recebem financiamentos muito mais baixos, e desta forma, tem menor divulgação e acabam atingindo um público menor. No capítulo metodológico, estas questões são apresentadas, com o auxílio de um levantamento (incluído como anexo) que demonstra quantos filmes protagonizados por mulheres atingiram lugar nas cem maiores bilheterias mundiais de cada década desde 1960, e como grande parte deles ainda apresenta como ideal a mulher que se sacrifica por outros sem desejar emancipação. A partir deste levantamento surgiu a ideia desta dissertação de analisar filmes que são subversivos, mesmo que menos conhecidos.

Para melhor entender como esses enunciados que buscam subverter o sistema patriarcal, foram escolhidos três filmes para serem analisados nesta dissertação: *Revolução em Dagenham*, *As Sufragistas* e *Mulheres Divinas*. Esta análise foi embasada nos estudos do Círculo de Bakhtin, e utiliza principalmente os conceitos de dialogia, signo ideológico, embate de vozes, enunciado artístico e reflexo e refração, aprofundados no capítulo teórico, como preparação para suas aplicações nas análises. Os enunciados também foram compreendidos como verbivocovisuais, para que possamos considerar todas as suas dimensões e estrutura, para seu entendimento

completo. As questões relativas ao feminismo foram embasadas principalmente nos estudos de Saffioti e Beauvoir, complementados por hooks e Davis.

Os três enunciados do *corpus* apresentam como mulheres comuns e pobres ao entrar em contato com ideologias feministas, passam a refletir sobre o sistema machista de que fazem parte, e tomam consciência das injustiças desses sistemas. Então, elas se unem a outras mulheres e passam a lutar de forma ativa por mudanças e para conquistar direitos. Os filmes apresentam as dificuldades que sujeitos da base enfrentam ao tentar subverter o sistema, já que as forças centrífugas buscam eliminar as centrípetas para manter o poder nas mãos dos grupos dominantes (neste caso, homens).

Os enunciados escolhidos dialogam entre si não apenas por apresentarem temática semelhante, mas também em diversos momentos e fatores, tanto temáticos quanto de sua construção: como o uso do figurino para representar externamente as mudanças internas das personagens; como as forças centrípetas podem agir de forma bruta e até violenta no processo de silenciamento das vozes rebeldes; como a repressão social contribui nesse silenciamento, mesmo que os sujeitos da base estejam assumindo vozes sociais pertencentes à superestrutura (por exemplo, mulheres que assumem a ideologia machista); e principalmente, como a divulgação de ideologias revolucionárias é crucial para a quebra da hegemonia e mudança dos valores, e como essa divulgação acontece pelo diálogo, pela interação social.

Ao fim da análise considera-se que estas obras que apresentam o empoderamento da mulher como processo e luta política têm importante valor social, pois propagam por enunciados artísticos novas valorações, e apresentam ao contemplador da obra a possibilidade da mulher que não abdica de seus direitos para ceder ao papel socialmente (e tradicionalmente) imposto à de dona de casa subserviente, mas sim, batalha por igualdade e independência. As obras apresentam o feminismo como causa de mulheres em coletivo e em luta, pelo fim de sua discriminação e pelo direito de assumir o papel que deseja. Elas também apresentam a necessidade da participação dos homens no movimento, pois o machismo afeta todas as esferas de produção e interação, e por consequência também atinge esses homens de forma negativa, forçando-os em um papel de o único responsável por prover financeiramente a família, além de impor que seja emocionalmente distante e frio: impossibilitado de sentir emoções e impedido de assumir interesses e tarefas que não os considerados tradicionalmente masculinos.

É crucial que o ativismo social seja entendido não só como necessário apenas para o grupo específico que sofre essa opressão, mas como uma luta que deve ser de todos: todos os sujeitos, todos os países, todas as mídias. Lutas sociais devem ser entendidas como lutas humanas, que dizem respeito a todos nós, e onde todos devem agir de forma ética e ativa por igualdade. Assim, entende-se que as discussões aqui abordadas, permanecem socialmente relevantes e atuais, mesmo que tenham sido abordadas pelo uso de narrativas que se passam no século XX, já que as opressões do machismo permanecem na contemporaneidade mesmo que em formas e níveis diferentes. Assim sendo, as discussões feministas apresentadas não foram de fato superadas até o momento, devem permanecer em pauta, nunca se abandonando a luta por igualdade.

Com isso em mente, retoma-se os objetivos estabelecidos, de melhor entender: como a mulher empoderada e o movimento feminista são representados na mídia; suas construções verbivocovisuais; as valorações impostas nestas mulheres e no movimento, tanto no mundo real quanto dentro da narrativa. Pode ser considerado que os objetivos foram alcançados a partir da análise feita dos filmes escolhidos, trabalhados em dialogia uns com os outros e com a teoria bakhtiniana e feminista estabelecida. Tanto os conceitos teóricos quanto os procedimentos metodológicos foram capazes de embasar esta análise, na busca por respostas e maior compreensão desta forma de mídia e suas obras de cunho feminista, como reflexos e refrações da realidade. Assim, a hipótese inicial foi confirmada, de que por mais que a maioria dos filmes de grande divulgação sigam o modelo de apresentar mulheres que não buscam seu empoderamento por engajamento político, existem sim filmes que, em resposta à demanda social, representam a importância da voz e da luta da mulher, em união com outras mulheres, como parte do movimento feminista, na batalha por mudanças legislativas e sociais.

## REFERÊNCIAS

- 26 Sexist Ads Of The 'Mad Men' Era That Companies Wish We'd Forget. **Insider**. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/26-sexist-ads-of-the-mad-men-era-2014-5> Acesso em: 01 de set. 2021.
- 35 Extremely Sexist Ads That You Should See. **ND**. Disponível em: <http://neatdesigns.net/35-extremely-sexist-ads-that-you-should-see/> Acesso em: 01 de set. 2021.
- A verdadeira origem da hashtag 'Me Too', usada no Twitter por mulheres que sofreram violência sexual. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/a-verdadeira-origem-da-hashtag-me-too-usada-no-twitter-por-mulheres-que-sofreram-violencia-sexual.ghtml>. Acesso em: 30 de ago. 2021.
- ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.
- As Sufragistas. **IMDb**. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt3077214/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt3077214/?ref_=nv_sr_srsrg_0) Acesso em: 30 de ago. 2021
- BAKHTIN, M. (VOLÓCHINOV). **Freudismo**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2009.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. Rio de Janeiro: 34, 2015.
- BAKHTIN, M. **Gêneros do discurso**. Rio de Janeiro: 34, 2016.
- BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Rio de Janeiro: 34, 2017.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Rio de Janeiro: 34, 2018.
- BAKHTIN, M. **O homem ao espelho - Apontamentos dos anos 1940**. São Carlos: Pedro & João, 2019.
- BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. **A palavra própria e a palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João, 2019.
- Barbara Castle. **UK Parliament**. Disponível em: <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/tradeindustry/industrycommunity/collections/equal-pay/barbara-castle/>. Acesso em: 30 de set. 2021.
- BEAUVOIR, S. **O segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.
- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo: A Experiência Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b.
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: Outros Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2018.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1982
- DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016
- Economia de guerra, propaganda e arte: pôsteres das Guerras Mundiais. **Xadrez Verbal**. Disponível em: <https://xadrezverbal.com/2015/11/04/economia-de-guerra-propaganda-e-arte-posteres-das-guerras-mundiais/> Acesso em: 01 de set. 2021.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

- HOOKS, B. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- How Ford's striking women drove the Equal Pay Act. **TUC**. Disponível em: <https://www.tuc.org.uk/workplace-guidance/case-studies/how-fords-striking-women-drove-equal-pay-act> Acesso em: 30 de nov. 2021.
- KANT, I. **Crítica da razão prática**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.
- Kevin Spacey é escalado para primeiro filme após acusação de assédio sexual. **CNN Brasil**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/kevin-spacey-e-escalado-para-primeiro-filme-apos-acusacao-de-assedio-sexual/> Acesso em: 01 de set. 2021.
- KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- Lessons from the 1940s Woman – Work Is Fulfilling. **Sarah Sundin - Author**. Disponível em: <https://www.sarahsundin.com/lessons-from-the-1940s-woman-work-is-fulfilling/> Acesso em: 01 de set. 2021.
- MARX, K. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. 1932.
- MEDVIÉDEV, P. M. **O método formal nos estudos literários: uma introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, 2012.
- MELO, R. O discurso como reflexo e refração e suas forças centrífugas e centrípetas. In: **Mulheres Divinas**. **IMDb**. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt5818818/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt5818818/?ref_=nv_sr_srsrg_0) Acesso em: 30 ago. 2021.
- PAES, J. P. L. O Sufrágio e o voto no Brasil: direito ou obrigação? **Tribunal Superior Eleitoral**. Disponível em: <<https://www.tse.jus.br/o-tse/escola-judiciaria-eleitoral/publicacoes/revistas-da-eje/artigos/revista-eletronica-eje-n.-3-ano-3/o-sufragio-e-o-voto-no-brasil-direito-ou-obrigacao>> Acesso em: 28 de jul. de 2021.
- PAULA, L. de. O enunciado verbivocovisual de animação: a valoração do "amor verdadeiro" Disney - uma análise de Frozen. In: FERNANDES Jr, A.; STAFUZZA, G. B. (Orgs). **Discursividades contemporâneas: política, corpo, diálogo**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2017, p. 287-314. Disponível em: [https://www.academia.edu/41087684/O\\_enunciado\\_verbivocovisual\\_de\\_animacao\\_a\\_valoracao\\_do\\_amor\\_verdadeiro\\_Disney\\_uma\\_analise\\_de\\_Frozen](https://www.academia.edu/41087684/O_enunciado_verbivocovisual_de_animacao_a_valoracao_do_amor_verdadeiro_Disney_uma_analise_de_Frozen)
- PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. de. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. In: *Slovo – O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, p. 79-98.
- PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. **Linha D'Água**, São Paulo (SP), v. 33, n. 3 (2020a), p. 105-134. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171296>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v33i3p105-134>.
- PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Filosofia da linguagem bakhtiniana: concepção verbivocovisual. **Revista Diálogos – RevDia**. Cuiabá (MT), v. 8, n. 3 (2020b), p. 132-151. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/10039>.
- PAULA, L. de; SERNI, N. M. A vida na arte a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, Dourados (MS), v. 11, n. 25, jan./jun. 2017 p. 178-201. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6507>. DOI: <https://doi.org/10.30612/raido.v11i25.6507>.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “*Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*”. Volume 1, Bakhtin – Inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

Propaganda: Home Front. **The National Archives**. Disponível em: [http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/prop/home\\_front/](http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/prop/home_front/) Acesso em: 30 de ago. de 2021.

Revolução em Dagenham. **IMDb**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1371155/> Acesso em: 30 de ago. 2021.

SAFFIOTI, H. I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero patriarcado violência**. São Paulo: Expressão popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

Start of the suffragette movement. **UK Parliament**. Disponível em: <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/electionsvoting/womenvote/overview/startssuffragette-/> Acesso em: 30 de ago. de 2021.

The more women at work the sooner we win! Women are needed also as [...] See your local U.S. Employment Service. **Library of Congress**. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/95504675/> Acesso em: 01 de set. 2021.

Truth behind the death of suffragette Emily Davison is finally revealed. **The Guardian**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2013/may/26/emily-davison-suffragette-death-derby-1913> Acesso em: 30 de ago. de 2021.

VOLÓCHINOV, V. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João, 2013.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Rio de Janeiro: 34, 2018.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Rio de Janeiro: 34, 2019.

Women of Britain - Come into the factories. **Imperial War Museums**. Disponível em: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/38928> Acesso em: 01 de set. 2021.

ZIRBEL, I. Ondas do feminismo. **Mulheres na filosofia**. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/> Acesso em: 01 de set. 2021.

## ANEXO 1

As tabelas apresentam quais filmes com protagonistas mulheres alcançaram a lista de 100 filmes com maior bilheteria de suas respectivas décadas. Elas estão organizadas da seguinte forma: na primeira coluna está a posição que o filme conquistou na lista (tendo o número 1 como o representante da maior bilheteria e o número 100 como centésima maior); na segunda coluna o título do filme (em sua tradução para o português brasileiro); na terceira coluna o seu ano de lançamento; e na quarta coluna seu gênero.

**Tabela 1:** Filmes com maior bilheteria de 1960 e protagonistas mulheres

1	A Noviça Rebelde	1965	Biografia, Drama, Família
7	Mary Poppins	1965	Comédia, Família, Fantasia
8	Minha Bela Dama	1964	Drama, Família, Musical
10	Cleópatra	1963	Biografia, Drama, Histórico
20	O Vale das Bonecas	1967	Drama, Musical, Romance
21	Amor, Sublime Amor	1961	Crime, Drama, Musical
31	Havaí	1966	Drama
32	Positivamente Millie	1967	Comédia, Musical, Romance
34	Alô, Dolly!	1969	Aventura, Comédia, Musical
36	Bob, Carol, Ted E Alice	1969	Comédia, Drama, Romance
48	Os Seus, os Meus, os Nossos	1968	Comédia, Família

**Fonte:** [https://www.imdb.com/search/title/?title\\_type=feature&release\\_date=1960-01-01,1969-12-31&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&release_date=1960-01-01,1969-12-31&sort=boxoffice_gross_us,desc)

**Tabela 2:** Filmes com maior bilheteria de 1970 e protagonistas mulheres

3	O Exorcista	1973	Terror
---	-------------	------	--------

16	Love Story: Uma História de Amor	1970	Drama, Romance
33	Nasce uma Estrela	1976	Drama, Musical, Romance
48	Síndrome da China	1979	Drama, Suspense

Fonte: [https://www.imdb.com/search/title/?release\\_date=1970,1979&title\\_type=feature&sort=boxoffice\\_gross\\_us,de](https://www.imdb.com/search/title/?release_date=1970,1979&title_type=feature&sort=boxoffice_gross_us,desc)

sc

**Tabela 3:** Filmes com maior bilheteria de 1980 e protagonistas mulheres

36	A Pequena Sereia	1989	Animação, Família, Fantasia
40	Laços de Ternura	1983	Comédia, Drama
43	Como Eliminar seu Chefe	1980	Comédia
49	Flashdance: Em Ritmo de Embalo	1983	Drama, Musical, Romance

Fonte: [https://www.imdb.com/search/title/?title\\_type=feature&release\\_date=1980-01-01,1989-12-31&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&release_date=1980-01-01,1989-12-31&sort=boxoffice_gross_us,desc)

**Tabela 4:** Filmes com maior bilheteria de 1990 e protagonistas mulheres

15	Twister (I)	1996	Ação, Aventura, Suspense
19	Uma Linda Mulher	1990	Comédia, Romance
23	A Bela e a Fera	1991	Animação, Família, Fantasia
31	Quem Vai Ficar com Mary?	1998	Comédia, Romance
45	Pocahontas (I)	1995	Animação, Aventura, Drama

Fonte: <https://www.imdb.com/list/ls026063255/>

**Tabela 5:** Filmes com maior bilheteria de 2000 e protagonistas mulheres

25	As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa	2005	Aventura, Família, Fantasia
30	A Saga Crepúsculo: Lua Nova	2009	Aventura, Drama, Fantasia

39	Mamma Mia	2008	Musical
----	-----------	------	---------

Fonte: [https://www.imdb.com/search/title/?title\\_type=feature&release\\_date=2000-01-01,2009-12-31&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&release_date=2000-01-01,2009-12-31&sort=boxoffice_gross_us,desc)

**Tabela 6:** Filmes com maior bilheteria de 2010 e protagonistas mulheres

1	Star Wars: O Despertar da Força	2015	Ação, Aventura, Ficção Científica
11	Star Wars: Os Últimos Jedi	2017	Ação, Aventura, Fantasia
13	Frozen: Uma Aventura Congelante (I)	2013	Animação, Aventura, Comédia
14	A Bela e a Fera	2017	Família, Fantasia, Musical
22	Capitã Marvel	2019	Ação, Aventura, Ficção Científica
29	Rogue One: Uma História Star Wars	2016	Ação, Aventura, Ficção Científica
33	Procurando Dory	2016	Animação, Aventura, Comédia
34	Alice no País das Maravilhas (I)	2010	Aventura, Família, Fantasia
35	Zootopia	2016	Animação, Aventura, Comédia

Fonte: <https://www.imdb.com/list/ls026040906/>