

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO**

GABRIELA NOGUEIRA GENTA MARAGNI

**Mulheres no audiovisual:
o que a presença feminina nos bastidores diz sobre a representação em tela**

**SÃO PAULO
2020**

GABRIELA NOGUEIRA GENTA MARAGNI

Mulheres no audiovisual:

o que a presença feminina nos bastidores diz sobre a representação em tela

Trabalho de conclusão de curso de graduação no Curso Superior do Audiovisual, apresentado ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Cecília A. de Mello

SÃO PAULO
2020

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Maragni, Gabriela Nogueira Genta
Mulheres no audiovisual:: o que a presença feminina nos bastidores diz sobre a representação em tela / Gabriela Nogueira Genta Maragni ; orientadora, Cecilia Antakly de Mello. -- São Paulo, 2020.
75 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Cinema 2. Séries 3. Representação feminina 4. Mulheres nos bastidores I. de Mello, Cecilia Antakly II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome: MARAGNI, Gabriela Nogueira Genta

Título: Mulheres no audiovisual: o que a presença feminina nos bastidores diz sobre a representação em tela.

Dissertação apresentada ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Bacharel em Audiovisual.

Aprovado em: 04 /12/ 2020

Banca Examinadora:

Nome: Prof.^a Dr.^a Cecilia Antakly de Mello
Instituição: Universidade de São Paulo

Nome: Prof.^a Dr.^a Esther Imperio Hamburger
Instituição: Universidade de São Paulo

Nome: Me. Giancarlo Casellato Gozzi
Instituição: Universidade de São Paulo

DEDICATÓRIA

À minha mãe Eliana e meu pai Murilo, que não descansaram um segundo sequer para que eu fosse quem sou hoje.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha orientadora Cecília A. de Mello por ser inspiração durante todo percurso da graduação e pela rica colaboração da qual nasceu esta pesquisa.

À ECA-USP, lugar que me acolheu e me fez crescer de formas que eu nunca imaginei serem possíveis, e à todos aqueles que conheci por ter o privilégio de ocupar este lugar.

Ao time de Handebol feminino da ECA-USP, que me presenteou com algumas das mulheres mais fortes e potentes que eu poderia conhecer, além de me ensinar sobre confiança, coletividade e companheirismo.

À Ecatlética e à LAACA, entidades que me permitiram viver diariamente o amor pelo esporte com pessoas que me motivaram a crescer e explorar caminhos nunca antes sonhados.

Aos meus pais e irmãos, por terem criado um ambiente favorável e seguro para o meu desenvolvimento e evolução.

À Ana Elisa, por toda paciência e atenção durante a elaboração deste trabalho.

A todos aqueles que me suportaram e não me deixaram desistir: Paula Thiemy, Yuri Zveibil, Camilla Velles, Ananda Ielo, Anna Clara Ferro, Bruna Feijó, Carina Brito, Gabriela Cruz, Jessica Rodrigues, Paula Gurgel, Victória Damasceno, Anna Paula Oliveira, Carolina Brandão e Carolina Nishino.

A todas as mulheres que me ergueram e muito me ensinaram para que eu também pudesse erguer outras de nós.

RESUMO

A proposta desta dissertação é investigar a relação entre o número de mulheres nos bastidores das produções audiovisuais (focando no cinema, na televisão e em plataformas de *streaming*) e a forma como as figuras femininas são representadas. A partir do estudo sobre a teoria do *Male Gaze*, fruto da Teoria Feminista do Cinema nos anos 1970, discutir-se-á sobre as "velhas" formas de representação e as novas por vir. Observando relatórios da pesquisadora estadunidense Martha Lauzen, busca-se entender o cenário da empregabilidade feminina na indústria do cinema e da televisão nos últimos 20 anos e traçar um perfil das personagens nas produções, para assim averiguar a existência ou não de uma relação entre o número de mulheres e a frequência/forma como elas são retratadas audiovisualmente. Por último, analisa-se a obra seriada *The Handmaid's Tale*, buscando identificar se existem novas formas de representação das personagens numa realização contemporânea, uma vez que a série conta com um número expressivo de mulheres em sua equipe técnica.

Palavras-chave: Cinema. Séries. Representação feminina. Mulheres nos Bastidores.

ABSTRACT

This project hopes to investigate the relationship between the number of women in charge of audiovisual productions (focusing on cinema, television and streaming platforms) and the way in which female figures are represented on screen. Based on the *Male Gaze* study from 1970s Feminist Theory of cinema, the "old" forms of representation will be discussed, alongside new ones yet to come. Supported by reports by American researcher Martha Lauzen, this investigation seeks to understand the scenario of female employability and the profile of female characters in the film and television industry in the past 20 years, and thus understand whether there is a connection between the number of women and the frequency/way they are portrayed. Lastly, the series *The Handmaid's Tale* is analyzed in an attempt to identify whether there are new forms of female representation in a contemporary production, taking into account the expressive number of women in its technical team.

Keywords: Movies. Series. Female Representation. Women Behind the Scenes.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Comparação histórica da porcentagem de mulheres empregadas atrás das câmeras nos Top 250 filmes, por função exercida.....	29
Gráfico 2 - Comparação da porcentagem de mulheres empregadas atrás das câmeras nos Top 250 filmes, por função exercida.....	30
Gráfico 3 - Comparação da porcentagem de mulheres atrás das câmeras nos Top 250 filmes dos Estados Unidos	31
Gráfico 4 - Comparação da porcentagem de mulheres trabalhando em filmes com pelo menos uma Diretora vs. com Diretores exclusivamente	32
Gráfico 5 - Comparação da porcentagem de mulheres trabalhando em funções chave da TV.....	33
Gráfico 6 - Comparação da porcentagem de mulheres trabalhando em filmes com pelo menos uma Criadora vs. com Criadores exclusivamente, em 2019	35
Gráfico 7 - Comparação da porcentagem de mulheres trabalhando em filmes com pelo menos uma Produtora Executiva vs. com Produtores Executivos exclusivamente, em 2019	35
Gráfico 8 - Porcentagem de mulheres protagonistas nas Top 100 bilheterias domésticas dos EUA	37
Gráfico 9 - Comparação da porcentagem de personagens principais entre mulheres e homens nos Top 100 filmes de 2019	38
Gráfico 10 - Comparação da porcentagem de personagens que falam entre mulheres e homens nos Top 100 filmes de 2019	38
Gráfico 11 - Comparação das porcentagens das idades de personagens mulheres e homens, em 2019.....	39
Gráfico 12 - Comparação da porcentagem de personagens mulheres em diferentes raças e etnias nos Top 100 filmes de 2016 a 2019.....	39
Gráfico 13 - Comparação da representação de personagens femininas em filmes com pelo menos uma mulher Diretora e/ou Escritora versus apenas homens nessas posições em 2019	40
Gráfico 14 - Comparação das porcentagens de todas as personagens femininas nas três formas de transmissão	41
Gráfico 15 - Comparação das porcentagens de todas as personagens principais femininas nas três formas de transmissão.....	41

Gráfico 16 - Comparação das porcentagens de Raça e Etnia das personagens femininas na televisão.....	43
Gráfico 17 - Comparação das porcentagens de personagens por faixa etária, 2018-19	44
Gráfico 18 - Comparação da porcentagem de personagens por faixa etária, 2007-08	44

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - June no Episódio 1, Offred.....	54
Figura 2 - June no Episódio 5, Faithful.....	54
Figura 3 - June no Episódio 6, A Woman's Place	55
Figura 4 - Serena no Episódio 1, Offred.....	55
Figura 5 - Emily no Episódio 5, Faithful.....	55
Figura 6 - Janine no Episódio 6, A Woman's Place.....	56
Figura 7 - June no Episódio 1, Offred.....	56
Figura 8 - June no Episódio 5, Faithful.....	56
Figura 9 - June no Episódio 6, A Woman's Place	56
Figura 10 - June no Episódio 1, Offred.....	57
Figura 11 - June no Episódio 5, Faithful.....	57
Figura 12 - June no Episódio 6, A Woman's Place	57
Figura 13 - June no Episódio 1, Offred.....	58
Figura 14 - Rita no Episódio 1, Offred	58
Figura 15 - Nick no Episódio 1, Offred	59
Figura 16 - Serena no Episódio 1, Offred.....	59
Figura 17 - Fred no Episódio 1, Offred	59
Figura 18 - June no Episódio 1, Offred.....	61
Figura 19 - June no Episódio 1, Offred.....	61
Figura 20 - June no Episódio 1, Offred.....	62
Figura 21 - June no Episódio 1, Offred.....	62
Figura 22 - June no Episódio 1, Offred	62
Figura 23 - June no Episódio 1, Offred	62
Figura 24 - Janine no Episódio 1, Offred	63
Figura 25 - Janine no Episódio 1, Offred	63

Figura 26 - June e Janine no Episódio 1, Offred	63
Figura 27 - June e Janine no Episódio 1, Offred	63
Figura 28 - June no Episódio 1, Offred	64
Figura 29 - June e Fred no Episódio 1, Offred	64
Figura 30 – Serena segura June no Episódio 1, Offred	64
Figura 31 - Cerimônia no Episódio 1, Offred	64
Figura 32 - Serena no Episódio 1, Offred	65
Figura 33 - Fred no Episódio 1, Offred	65
Figura 34 - June no Episódio 1, Offred	65
Figura 35 - June no Episódio 5, Faithful	66
Figura 36 - June no Episódio 5, Faithful	66
Figura 37 - June no Episódio 5, Faithful	66
Figura 38 - June e Fred no Episódio 5, Faithful	66
Figura 39 - June no Episódio 5, Faithful	67
Figura 40 - June no Episódio 5, Faithful	67
Figura 41 - June e Fred no Episódio 5, Faithful	67
Figura 42 - June no Episódio 5, Faithful	67
Figura 43 - Cerimônia no Episódio 5, Faithful	68
Figura 44 - June e Nick no Episódio 5, Faithful	68
Figura 45 - June e Nick no Episódio 5, Faithful	68
Figura 46 - June e Nick no Episódio 6, A Woman's Place	69
Figura 47 - Serena e Fred no Episódio 6, A Woman's Place	69
Figura 48 - Serena e Fred no Episódio 6, A Woman's Place	69
Figura 49 - Serena e Fred no Episódio 6, A Woman's Place	70
Figura 50 - Serena e Fred no Episódio 6, A Woman's Place	70

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO FEMININA.....	15
2.1 O <i>Male Gaze</i> e o CINEMA NARRATIVO.....	16
2.2 As DIFERENTES AUTORIAS NO AUDIOVISUAL	21
3. A REPRESENTATIVIDADE FEMININA NO AUDIOVISUAL: OS ESTUDOS DE M. LAUZEN	25
3.1 MULHERES ATRÁS DAS CÂMERAS.....	28
3.2 PERFIL DAS PERSONAGENS FEMININAS	36
3.3 COMO ESSES DADOS SE CONECTAM	45
4. THE HANDMAID'S TALE - UM ESTUDO DE CASO.....	46
4.1 A ESCOLHA DOS EPISÓDIOS.....	48
4.2 Os PARÂMETROS ESCOLHIDOS PARA ANÁLISE	50
4.3 ANÁLISE FÍLMICA DE EPISÓDIOS.....	51
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
6. REFERÊNCIAS.....	74

1. Introdução

Nos últimos anos, tem sido possível observar um crescimento no número de filmes e séries protagonizados por mulheres (LAUZEN, 2019, 2020b). São exemplos a franquia *Jogos Vorazes* (2012), as séries *Girls* (2012) e *Jessica Jones* (2015), e o filme *Lady Bird* (2017). Embora obras desse tipo tenham sempre existido no cinema e na televisão, não eram um número tão expressivo. Outra diferença é a forma como as protagonistas passaram a ser retratadas nessas produções: são personagens mais complexas e profundas, que lidam com questões ligadas diretamente a temáticas e lutas femininas, e não mais apenas histórias sobre mulheres dentro do ambiente doméstico tendo suas vidas guiadas de acordo com as figuras masculinas a seu redor.

A indústria audiovisual parece tentar suprir a procura crescente de espectadoras que querem se ver na tela como donas das suas narrativas. Apesar disso, esses exemplos ainda são poucos entre os filmes de grandes bilheterias e séries com recorde de audiência.

A demanda por essas histórias não vem sozinha. Existe também um movimento para que mais mulheres assumam posições nas equipes técnicas, já que historicamente foram afastadas de alguns cargos da produção audiovisual. Protestos recentes pedem que a voz feminina seja mais ouvida e reconhecida, como na cerimônia do Oscar de 2020, onde a atriz Natalie Portman usou um vestido com o nome de todas as Diretoras que poderiam ter sido indicadas ao Oscar de Melhor Direção e não foram sequer mencionadas entre os concorrentes.

Embora muitas obras contemporâneas ainda contenham figuras fetichizadas e objetificadas, é crescente a discussão sobre o papel feminino dentro e fora das telas. O objetivo deste trabalho é investigar a presença de mulheres em funções-chave da realização audiovisual e se essa presença fomenta novos olhares e perspectivas da representação feminina na construção das narrativas contemporâneas.

O problema da representação pode ser observado em diversas culturas e, consequentemente, em suas produções artísticas. O presente projeto escolhe o *mainstream hollywoodiano* como recorte temático porque entende-se que este é um dos principais canais de manutenção ideológica e cultural, contando com um grande

alcance global. Uma mudança na forma de representação feminina veiculada para um número maior de pessoas poderia modificar a percepção da mulher em várias camadas da organização social, desde a esfera profissional até a vivência da mulher como ser político-social. Algumas teóricas feministas do cinema, como a britânica Laura Mulvey, apontam que o caminho para novas formas de representação se daria da construção de obras feitas a partir da ruptura com a linguagem narrativa e, consequentemente, com o abandono do cinema comercial para filmes de mulheres. No entanto, neste projeto subentende-se que o entretenimento também pode ser usado como arma político-ideológica.

O dilema sobre a construção das figuras femininas no cinema (e, por extensão, em alguns outros formatos audiovisuais) começa a ser investigado em meio à Segunda Onda Feminista, nos anos 1960 e 1970, por teóricas e realizadoras que fundaram o que se chama hoje de Teoria Feminista do Cinema. O estudo da representação foi a primeira vertente dessa pesquisa, que depois observaria diversos outros aspectos da experiência cinematográfica. Uma das reivindicações destas feministas era de que mulheres precisavam fazer cinema para que uma representação mais digna existisse, e este projeto busca investigar se essa maior quantidade de mulheres nas equipes realmente muda a forma como as estruturas narrativas são construídas. Para entender a forma como novas imagens de mulheres podem surgir a partir da maior empregabilidade feminina, precisamos primeiro observar os "velhos" retratos delas. Para isso, usaremos um dos primeiros grandes textos da Teoria.

Na primeira parte deste projeto mergulha-se no artigo de Laura Mulvey, “*Visual Pleasure and the Narrative cinema*” (1975, traduzido oficialmente para o português como “Prazer visual e cinema narrativo”), em que ela se apropria de termos da psicanálise Freudiana para desnudar o que se chama de *male gaze* (olhar masculino, em tradução livre) dentro dos parâmetros da linguagem cinematográfica clássica. No trabalho, ela demonstra como as práticas da produção audiovisual estigmatizam, fetichizam e sub-representam o ser social Mulher¹. O estudo de Mulvey e de mais algumas teóricas feministas ajudará a entender a importância de se formar equipes com maior igualdade de gênero, para que se criem outras histórias, pontos de vista e representações.

¹ Entende-se por “Mulher” o papel e as características carregadas pelos indivíduos que se identificam com o gênero feminino.

As mulheres sempre fizeram filmes, mas estavam, em sua maioria, na frente das telas como atrizes. Os fundadores das raízes do cinema, predominantemente homens, afastaram-nas dos bastidores, ou reservaram a elas funções secundárias como caracterização, figurino, maquiagem e montagem, consideradas mais ligadas ao gênero feminino. Embora essas funções também tenham um papel importante na criação das obras, alguns outros cargos têm maior destaque e poder de tomada de decisão na escolha dos temas, das contratações de equipes e da forma como a história será contada. Nessas funções, mulheres nunca foram maioria, e não chegaram nem perto disso. Hoje sabe-se que existiram mulheres em posições de comando em vários lugares do mundo realizando obras-primas e até ajudando na formação de outros colegas homens, mas que foram esquecidas ou apagadas, e hoje são redescobertas e reconhecidas por suas atuações pioneiras desde o cinema silencioso.

Examinaremos então, na segunda parte desta monografia, dados sobre a empregabilidade feminina no cinema e na televisão estadunidense a partir dos estudos da pesquisadora Martha Lauzen. Seus levantamentos numéricos sobre os últimos 20 anos ajudarão a traçar um panorama histórico da participação feminina na indústria audiovisual. Além disso, analisaremos os estudos de Lauzen sobre o perfil das personagens femininas nessas duas mídias, a fim de identificar se a entrada ou não de mais mulheres nas equipes têm ação sobre a forma como essas figuras são construídas.

Por fim, a terceira parte desta pesquisa tem por objeto a análise de uma obra audiovisual contemporânea para entender como os pontos observados anteriormente se fazem presentes. A produção escolhida é a série *The Handmaid's Tale - O Conto da Aia* (2016), adaptação seriada da obra homônima da escritora Margaret Atwood, realizada pela plataforma de streaming Hulu.

A série foi escolhida por abordar a temática da Mulher como ser social, por ter uma equipe com mais mulheres do que observado usualmente na indústria e também pelo destaque que teve tanto no meio crítico quanto com o público.

Este projeto foi inspirado pela vivência pessoal da autora e de tantos outros pares femininos no meio acadêmico, profissional e pessoal, e motivado pelo anseio por representatividade, igualdade de oportunidades e reconhecimento de minorias e grupos minorizados.

2. O problema da representação feminina

Durante a chamada Segunda Onda Feminista, que aconteceu nos anos 1960 e 1970, teóricas e realizadoras do audiovisual começaram a pensar a representação da mulher no cinema e como esta contribui para sua opressão como ser social. Pautas como a exploração da mulher por causa de seu sexo, sua subordinação a figuras masculinas e pressões estéticas irreais eram normalizadas nas telas e contribuíam para restringir a liberdade feminina.

Foi neste contexto que surgiu a Teoria Feminista do Cinema, impulsionada principalmente por teóricas inglesas e norte-americanas que estudaram, inicialmente, a forma textual dos filmes, focando na análise fílmica sob a ótica da construção do discurso cinematográfico.

Durante toda a história da humanidade, e agravado pelo capitalismo e o patriarcado, as mulheres foram submetidas às mais diferentes formas de opressão, tanto no âmbito privado quanto no público, ora por pressões familiares, ora socioculturais. Somado a isso, é o sistema de representação-identificação criado pelo cinema (e aplicado nos demais meios audiovisuais) que faz dele uma arma ideológica, para o bem e para o mal.

Como veremos mais à frente, a linguagem cinematográfica atua diretamente no imaginário humano por meio da identificação com a imagem e o conteúdo mostrados, interferindo assim tanto na forma como as pessoas se comportam e se enxergam, quanto sobre o que e como desejam. O grande problema é que a imagem que as mulheres têm de si mesmas, ao assistirem muitas das obras audiovisuais, foi produzida a partir da visão e dos desejos das figuras masculinas, que criaram o código desta linguagem visual. Ou seja, elas buscam se encaixar em um modelo do que é ser Mulher que foi desenhado a partir do que homens (muitas vezes conservadores e reacionários) gostariam que elas fossem.

Como lembra Giselle Gubernikoff,

Os mecanismos de identificação do Cinema – até recentemente um domínio do homem – exercem um controle civilizado pela visão que o homem tem da mulher. E esta passou a se identificar com o papel que lhe foi imposto. Durante décadas, a imagem divulgada pelo cinema reforçou o aparecimento de atitudes estereotipadas da mulher e reforçou a hierarquia sexual. Desvalorizou o feminino e mitificou o masculino, tornando o processo quase irreversível. (GUBERNIKOFF, 2016, p.36)

Esse jogo de identificação torna-se especialmente perigoso quando observamos a forma como as mulheres são representadas: estereotipadas, vazias, objetificadas e fetichizadas. É tomada por referência uma imagem que oprime as mulheres enquanto as transformam em objetos de desejo de figuras masculinas, e as anulam como ser social subjugado ao patriarcado e às suas regras. Como afirma Gubernikoff sobre o cinema Narrativo, "Ao mesmo tempo que procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da mulher ideal, a favor da acumulação de capital." (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68).

A mulher foi historicamente afastada da produção cinematográfica. Ela foi excluída da produção cultural, restando para si apenas o papel de peça dentro do discurso cinematográfico e de assimiladora dos padrões de feminilidade impostos pela sexualidade masculina (GUBERNIKOFF, 2016, p. 48). Mais do que nunca, é preciso entender os mecanismos de construção da imagem cinematográfica para depois se apropriar deles e, assim, mudar a formação social de como as mulheres são vistas e como se veem nesses meios de comunicação.

2.1 O *Male Gaze* e o Cinema Narrativo

Desde seu início, o cinema contou, em grande parte, com homens para se erguer. Dessa forma, os filmes eram feitos de acordo com a perspectiva que esses indivíduos tinham do mundo. A indústria cultural do cinema criou seus códigos, gostos e formas de acordo com as perspectivas dos Diretores, Produtores, Roteiristas e dos outros cargos com poder de decisão que serão citados mais a frente. Com isso, a construção da figura da mulher no cinema se limitou à visão masculina sobre o que é ser Mulher.

No início dos anos 1970, a realizadora e teórica Laura Mulvey publica um dos textos mais citados da Teoria Feminista do Cinema. O artigo "*Visual Pleasure and the Narrative cinema*" (1975) ("Prazer Visual e o cinema Narrativo", em tradução oficial) fez e ainda faz sucesso dentro do pensamento acadêmico ao pensar e teorizar a representação feminina no cinema, tendo como ponto de partida a análise dos filmes da Era de Ouro do Cinema Clássico hollywoodiano (que se deu entre os anos 1920 e 1960 nos Estados Unidos).

Mulvey usa a psicanálise de Freud para demonstrar como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema. Ela também identifica quais seriam

os prazeres visuais oferecidos pelo Cinema Narrativo² e como a imagem da mulher serve como prazer visual da figura masculina. A partir desse texto cunhou-se o termo *Male Gaze* (ou, o Olhar Masculino, em tradução livre), que caracterizaria a forma como as personagens femininas são representadas no Cinema Narrativo seguindo a forma da linguagem cinematográfica criada por alguns cineastas, e amplamente aceita pelos espectadores.

Para compreender o significado do Olhar Masculino, precisamos entender quais são os prazeres visuais oferecidos pela forma do cinema Clássico Narrativo. De acordo com Mulvey, as estruturas de prazer de olhar no cinema têm dois aspectos principais: o primeiro é o da escopofilia, o prazer que surge em usar outra pessoa como um objeto de estímulo sexual através do olhar; e o segundo é o que surge da identificação com a imagem vista, e se desenvolve através do narcisismo e da constituição do ego (XAVIER, MULVEY, 1983).

A autora aponta para uma tendência dupla da linguagem: a necessidade de “olhar o outro” e a autoidentificação com a imagem. Assim, o observador pode se encontrar em “atividade” ou “passividade” em relação à obra. Como a base da linguagem cinematográfica foi baseada na forma como homens enxergam o mundo, a mulher começa a ser representada, então, como o objeto da escopofilia, sempre passiva e fetichizada, pronta para satisfazer os prazeres das figuras masculinas, estas em atividade, dominadoras e motivadoras da ação. E assim surge o Olhar Masculino, que projeta a sua fantasia na figura feminina passiva enquanto se identifica com a personagem masculina que move o enredo.

Mulvey também explica que a representação da imagem feminina se dá a partir de três níveis diferentes de olhar. Em primeiro lugar, tem-se o olhar do aparato cinematográfico, que entra em ação no momento da filmagem. Ele é criado através das ideias e vontades dos realizadores, que constroem a representação no que tange à construção das personagens, da imagem e do imaginário, é o olhar que aplica a forma do Cinema Narrativo. Um exemplo deste olhar são os planos contemplativos nos quais o diretor enquadra partes do corpo da mulher para que elas sejam observadas e desejadas.

² Descreve a forma da narrativa e do estilo dos filmes característicos da Era de Ouro do Cinema Clássico, o estilo mais conhecido e reproduzido pelo cinema comercial e referência da linguagem cinematográfica.

Temos, em seguida, o olhar do espectador, aquele que se identifica com as imagens apresentadas de acordo com o que é pautado imageticamente e também de acordo com questões sociais, psicológicas e culturais. O espectador é levado a identificar-se com o olhar masculino e a objetificar a mulher que está na tela.

E, por fim, temos o olhar das personagens masculinas, que traduz e realiza os desejos e intenções dos outros dois olhares. Isso ocorre, por exemplo, quando temos uma personagem masculina olhando uma personagem feminina em qualquer circunstância e esse olhar é apreciativo, sexual, fetichizante. Segundo Mulvey, esse olhar estaria materializando a visão que a equipe tem daquele momento e também a do espectador, que vai tomar uma pausa na narrativa para contemplar a figura feminina.

O problema da representação começa no primeiro ponto do olhar (o do aparato). Uma vez que homens estiveram em maior número atrás das câmeras do que mulheres, as escolhas de enredo, perfis de personagens, estética e caracterização de atrizes e atores ficam a cargo de seus desejos e crenças pessoais. Os estereótipos de seus interesses e preferências foram criados nos primeiros anos do cinema e se perpetuam até hoje. Esses modelos vão desde a virgem até a *femme fatale*, passando pelas figuras reservadas ao espaço doméstico ou ainda aquelas cuja única função narrativa é existir em relação a uma figura masculina ("Mãe" ou "Esposa"). São personagens sempre submissas, além de serem passíveis de punição caso fujam das regras impostas tanto nas narrativas quanto pela sociedade real, regras sociais que por vezes foram inspiradas por histórias audiovisuais de acordo com a visão desses homens do cinema em suas sociedades ficcionais.

Um dos aspectos levantados por Mulvey é que a mulher, embora uma forma agradável aos olhos, sempre poderá ser ameaçadora enquanto conteúdo, pois remete ao momento traumático do nascimento do desejo: o complexo de castração freudiano. Nesse momento, os homens se sentem ameaçados por figuras sem pênis, ou seja, mulheres. Dessa forma, resta às personagens femininas serem sexualizadas, marginalizadas e violentadas para que essa ameaça seja domada.

Na esfera do olhar do espectador, encontramos o problema da identificação. As características inerentes da linguagem audiovisual criam uma "impressão de realidade" e fazem com que a produção cinematográfica lide diretamente com a psicologia do espectador. O cinema, inicialmente criado para "duplicar" o mundo real,

acabou se transformando em expressão da realidade, ditando as regras sobre a construção da sociedade. De acordo com Mulvey.

A tecnologia fotográfica (conforme demonstra a profundidade de campo em particular) e os movimentos de câmera (motivados pela ação dos protagonistas), ambos combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tudo isso tende a confundir os limites do espaço na tela. (XAVIER, MULVEY, 1983)

Por todo o processo de identificação envolvido no subconsciente do espectador, Gubernikoff afirma que

[...] a tela é um espelho onde o espectador não se vê, mas, já tendo passado pela experiência lacaniana do espelho, se reconhece nele como objeto ausente, no meio dos objetos da tela. [...] E nesse jogo permanente de identificações que molda a vida social, o espectador se identifica com a “personagem de ficção”, ou com o ator. (GUBERNIKOFF, 2016, p.40)

No entanto, se a identificação ocorre de acordo com a representação das personagens, o processo de reconhecimento de mulheres com as figuras femininas na tela sempre virá imbuída da visão dos realizadores audiovisuais que, em sua maioria, são homens. As mulheres buscam se identificar através de um olhar que é masculino, dentro de todos os limites impostos por tal. "Isso acontece até em sua fantasia, em que ela se identifica com imagens impostas pela cultura machista." (GUBERNIKOFF, 2016, p. 46). A maior parte do histórico de identificação feminina em obras audiovisuais se deu em relação a sujeitos masculinos, e esse reconhecimento se deu a partir de papéis de submissão e opressão.

Considerando que o código cinematográfico é aplicado no cinema Comercial (que possui maior alcance de público e que tem em suas bases os filmes da Era de Ouro hollywoodiana) e que também foi absorvido pelas outras formas de obras audiovisuais (televisão, séries, vídeos da internet, etc.) podemos considerar que "[...] o cinema americano indiretamente contribui para reforçar comportamentos que acabaram por desembocar na crise de identidade da mulher nos dias atuais [...]" (GUBERNIKOFF, 2016, p. 43).

Os perfis femininos vistos nos filmes e séries ditam a moda de como se vestir, de como se pentear, e também os padrões de corpos e de comportamentos. Além disso, por mostrar personagens femininas irreais, acabam afetando diretamente a autoestima das mulheres, ao mesmo tempo que perpetuam e legitimam

comportamentos masculinos muitas vezes abusivos em relação a elas. O desenvolvimento tecnológico e digital contemporâneo impulsionou esses padrões e comportamentos com o maior acesso a esses conteúdos, o que pode significar uma opressão diária e mais intensa, forçando as mulheres a atingirem padrões falsos de comportamento e estética.

É por causa dessa reflexão que as teóricas e realizadoras da Teoria Feminista do cinema buscam formas de quebrar o Olhar Masculino. No que tange o problema da representação na dimensão do olhar do aparato, Laura Mulvey acredita que a forma de romper a visão fetichizada, que necessita de um objeto de desejo para obter prazer (neste caso, a própria mulher), é rompendo o prazer do realismo³ ligado a imersão da experiência de fetichismo que é o Cinema Narrativo (XAVIER, MULVEY, 1983, p. 453). Ou seja, a única forma de quebrar o Olhar Masculino seria o não uso da forma, ou o abandono do cinema Narrativo.

Já Giselle Gubernikoff propõe que

Para a desestruturação do cinema burguês, propõe-se a construção de novos significados manufaturados pela criatividade feminina que ainda não foram liberados ou expressos – o que se dará por meio de um cinema de mulheres e das mulheres como produtoras culturais.(GUBERNIKOFF, 2016, p. 48)

Ou seja, ao contrário do que acredita Mulvey, Giselle entende que devem existir novos significados criados por mulheres, talvez até pela apropriação da linguagem existente, para exprimir vivências femininas que ainda não foram vistas. A função dos filmes produzidos por elas seria deslocar o centro do discurso, utilizando-se de toda a aparelhagem à disposição do cinema para aproximar o sujeito da linguagem cinematográfica com uma representação outra que não a do *Male Gaze* (GUBERNIKOFF, 2016, p. 49).

Existem muitas outras teses a respeito da quebra do Olhar Masculino e da problemática da representação, mas este projeto pretende seguir o caminho que Gubernikoff e Claire Johnston sugerem: o da apropriação do código como arma política e transformadora da representação e da identificação:

Para contrariar a nossa objetivação no cinema, nossas fantasias coletivas devem ser liberadas: o cinema feminino deve incorporar a elaboração do desejo: tal objetivo exige o uso do filme de entretenimento. As ideias derivadas do filme de entretenimento, então, devem informar o filme político,

³ Realismo designa aqui o que entendemos como “ilusionismo”.

e as ideias políticas devem informar o cinema de entretenimento: um processo de mão dupla. (JOHNSTON, 2000, p. 32-33, tradução da autora)

Além disso, Gubernikoff lembra que a participação de mulheres no cinema não chega a construir uma nova linguagem, mas ajuda a despertar a atenção para as tecnologias inerentes à imagem que agem sobre a sociedade (GUBERNIKOFF, 2016, p. 36). Mais mulheres produzindo cultura poderia significar uma apropriação da linguagem em todos os níveis de realização, e a transformação da forma como mulheres são representadas e com o que se identificam. Em suas palavras,

O cinema de mulheres deve libertar visualmente a imagem da mulher e propor temas muitas vezes combatidos pela opinião pública, como a questão do aborto, da violência contra mulher, dos conflitos e tensões sociais expressas através da família, do trabalho e dos desencontros amorosos — temas esses não facilmente justificáveis em uma sociedade onde predomina a hipocrisia. (GUBERNIKOFF, 2016, p. 36)

Alguns anos depois de seu estudo sobre o *Male Gaze*, Laura Mulvey começou a explorar outras questões advindas da presença feminina no cinema, sendo um desses pontos a *espectatorialidade*. A espectadora é colocada a se identificar com a visão masculina pela linguagem formal, quase se travestindo de uma *persona* de outro gênero, o que gera novas questões teóricas e narrativas. Ao mesmo tempo em que as personagens são enclausuradas no ambiente doméstico, as espectadoras são levadas a se identificar com os impulsos ativos da ação do gênero masculino. Essa dinâmica causa tensão e quase uma contradição entre forma e conteúdo, com a imposição patriarcal de passividade traduzida na imagem contrastando com a pulsão em direção à ação causada pela identificação.

A partir dos estudos de Mulvey sobre a espectadora feminina, outras teóricas começam a investigar os olhares que surgem quando o público também não se identifica com o olhar subjetivo proposto, criando novas leituras para além da dualidade do masculino e do feminino, enriquecendo ainda mais o estudo sobre a representação da mulher.

2.2 As diferentes autorias no audiovisual

O cinema e o audiovisual têm a natureza da coletividade em sua produção. Isso porque as atividades, normalmente, são ligadas a custos financeiros grandes e prazos

curtos, além de dependerem de muitos profissionais de diferentes áreas para a realização, fazendo com que o exercício dos projetos demande uma criação coletiva. Apesar desse aspecto marcante sobre a indústria audiovisual, durante sua história podemos observar tentativas de teorizar uma autoria única (ou pelo menos predominante) de algum dos agentes da realização.

A noção de autoria no cinema vem emprestada dos outros fazeres artísticos. A palavra procura caracterizar o ser humano que cria uma obra e que, de alguma forma, exprime sua subjetividade naquele trabalho.

E. H. Gombrich, em seu livro *A História da Arte* (1999), traça um guia para o entendimento das criações artísticas na história da humanidade e também para a navegação nos significados embutidos nas obras, de acordo com a época em que foram feitas. Tomando os homens da caverna como primeiro exemplo: os desenhos nas grutas podem ser considerados uma forma de expressão artística hoje em dia, mas sua função social na época não é a mesma de uma obra de arte na atualidade, feita para ser contemplada. Aqueles desenhos tinham como papel primário afastar os perigos, quase como escritos mágicos e protetores. Já a arte egípcia tinha uma tarefa social: o ritual de contar a história dos mortos para que eles fossem recebidos bem na vida pós morte.

Nos dois casos citados anteriormente (e em muitos outros até a Idade Moderna), as pessoas que criavam essas representações imagéticas, musicais, escritas, etc., eram vistas como artesãs, trabalhadoras que conheciam uma técnica e a aplicavam, e não como autores de uma obra de arte. Logo, pode-se observar que a questão da autoria não perpassa toda a história da expressão íntima humana. Ela nasce em um momento em que a manifestação subjetiva de um indivíduo começa a ser romantizada e que aquelas obras daquela pessoa específica passam a ter um valor a ser legitimado, seja financeiramente, esteticamente ou artisticamente. Ou seja, a autoria de uma criação não depende apenas do indivíduo que a executa, mas também do contexto histórico de produção em que está inserido.

Em toda história do cinema, vê-se algumas figuras da produção se destacando e recebendo os créditos quase que individualmente pelo sucesso de um resultado obtido. Os irmãos Lumière levaram os créditos pelos primeiros filmes da história, mas quem operou algumas das câmeras da época não foram eles. Ainda assim, o crédito que ficou na história é deles. A Era de Ouro de Hollywood elegeu os Produtores dos estúdios como os grandes autores de seus filmes, assim como os realizadores e

montadores da escola soviética gozam do título de criadores. Alguns teóricos chegaram a atribuir o protagonismo da indústria Hollywoodiana aos roteiristas e, mais tarde, a geração dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950 lança a “*politique des auteurs*” (“política dos autores”, em tradução livre), que elevava a figura do diretor ao patamar mais alto das equipes, “um agente individual que controla todo o processo criativo” (PASZKIEWICZ, 2018, p. 34), para justificar a classificação do cinema como arte. Ainda hoje, Diretores e Produtores Executivos têm protagonismo quando chega o momento de creditar os filmes no cinema.

A televisão também criou protagonistas próprios para si. Tradicionalmente, a autoria de dramas para televisão se localizava no roteirista e não no diretor, ao contrário do cinema. Atualmente, as obras seriadas têm uma demanda grande por muitos roteiros em pouco tempo, e dessa necessidade criou-se as chamadas Salas de Roteiro, onde vários escritores trabalham juntos para elaborar um único projeto. Essas salas são comandadas por roteiristas experientes que, na maioria das vezes, tiveram a ideia inicial, e possuem o controle narrativo, criativo, estético, orçamentário, de cronograma e de contratações da série. O crédito de autoria nesse caso é dado literalmente ao chamar esses profissionais de Criadores (mais tarde chamados de *Showrunners*).

No entanto, considerar que um indivíduo é responsável pela concepção e realização de uma obra audiovisual parece no mínimo injusto ao se pensar a quantidade de pessoas envolvidas no processo. Katarzyna Paszkiewicz problematiza a questão da autoria mais ligada à figura do diretor, mas que se considera aplicável para todas as funções:

Outro problema que surge da Teoria do Autor é a suposição de que de todas as pessoas que trabalham em um filme (roteiristas, produtores, diretores de fotografia, editores e etc.), apenas o diretor pode ser um autor. A produção cinematográfica, principalmente em Hollywood, é um processo colaborativo e industrializado que envolve um grande número de praticantes, e o exercício de exercer controle autoral sob um filme é frequentemente muito limitada. (PASZKIEWICZ, 2018, p. 35, tradução da autora)

É impossível não refletir sobre a autoria individual de obras audiovisuais quando se é lembrada a extensa lista de colaborações famosas na indústria cinematográfica, como do Diretor Tim Burton e o Compositor Danny Elfman, de Buñuel e do Roteirista Jean-Claude Carrière, de Bergman e o Diretor de Fotografia Sven Nykvist, entre muitas outras. Estas parcerias tornam ainda mais questionáveis

quaisquer teses baseadas em uma autoria exclusiva, ainda que, às vezes, essas colaborações acabem por invisibilizar outros agentes da realização.

No livro *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (1988), Thomas Schatz se apropria do termo "gênio do sistema", de Bazin, para defender a tese de que foi a existência de um sistema tecnicamente completo, com dinheiro e produtores gerindo competentemente as produções, que fez com que nomes como Alfred Hitchcock e Fritz Lang surgissem. Ou seja, talvez não conhecêssemos dois dos grandes Diretores da história do cinema se estes não estivessem apoiados em superestruturas, geridas e compostas de outros profissionais excepcionais.

Com os exemplos anteriores, é cabível considerar que titular uma autoria individual a uma obra audiovisual é um caminho tortuoso, e que os contextos de produção são bastante importantes para o resultado do projeto. Partindo desse pressuposto, como se poderia considerar que mulheres, assumindo posições chave da realização, mudariam a forma como as figuras femininas são representadas?

Quando mulheres estão na posição de contratação, elas podem optar por contratar outras mulheres, indo contra a tendência do mercado de homens que escolhem manter parcerias antigas já estabelecidas com outros homens. Paszkiewicz lembra que "...por uma série de circunstâncias históricas, econômicas e culturais, [mulheres] tiveram maior acesso a posições de roteiro, montagem e direção de arte do que de Direção." (PASZKIEWICZ, 2018, p. 36, tradução da autora), e, por esse motivo, ter figuras femininas nos papéis de escolha final pode fomentar mais contrações.

Para projetos de cinema, considera-se que as funções de Direção, Produção e Produção Executiva têm alguma voz na formação inicial das equipes. Usualmente, os projetos começam com essas figuras encontrando uma boa história, e depois vão se cercando de profissionais que podem adicionar camadas interessantes à obra. Na televisão e plataformas de *streaming*, considera-se os Criadores como essa figura mais central.

Embora se acredite que o contexto de produção tenha um peso maior para a autoria das realizações do que ações individuais, é preciso indagar: uma obra com equipe composta majoritariamente por mulheres mas com um Diretor ou Criador homem, também enfrentará o problema do Olhar Masculino que pode ser trazido, ainda que inconscientemente, por essas figuras masculinas? Outras funções da

criação conseguiriam evitar possíveis olhares enviesados dessas figuras que ainda tem um controle grande sobre a concepção da obra?

Seria perigoso arriscar um palpite, mas pode-se levantar pensamentos a respeito. No contexto do último exemplo citado, as profissionais dessa equipe, majoritariamente formada por mulheres mas com um Diretor homem, poderiam ter algum poder de pressão sobre essa figura masculina, e a coletividade da realização poderia pesar para que um caminho diferente fosse adotado.

Atualmente, não se pode excluir o peso individual de algumas peças-chave do processo de produção, já que esta, apesar de coletiva, ainda é vertical e considera algumas vozes mais decisivas que outras. Nos próximos capítulos deste trabalho, procura-se indícios de que mulheres em posições de tomada de decisão na TV e no Cinema influenciam na contratação de mais mulheres para todos os outros cargos, que são igualmente autores das obras. Assim, esse conjunto de mulheres poderia mudar a forma como a figura feminina é representada, contando mais histórias sobre mulheres e diminuindo, de alguma forma, o *Male Gaze*. Além disso, buscar-se-á responder à pergunta acima ao ver até que ponto essas figuras consideradas mais relevantes influenciam e são influenciadas pelo contexto de produção.

3. A representatividade feminina no audiovisual: os estudos de M. Lauzen

Como observado no capítulo anterior, a autoria de uma obra audiovisual nunca será de um único indivíduo. É um trabalho de produção obrigatoriamente coletiva, e isso implica em diversas pessoas ocupando cargos nas diferentes áreas de realização. Também já foi apontado que, desde o nascimento do cinema (e mais tarde da televisão e das outras plataformas de exibição), essas posições foram ocupadas majoritariamente por homens, o que acarretou nos problemas de representação da figura feminina.

Com o começo das reivindicações da Teoria Feminista do Cinema, pareceu existir um movimento de maior entrada de mulheres na indústria. Mas será que esse movimento se traduziu em números reais?

Para os propósitos desta dissertação, buscou-se investigar alguns números para identificar se mais mulheres estão assumindo postos da indústria. Além da análise da empregabilidade feminina, é interessante entender se a forma como as

personagens femininas estão sendo representadas mudou e, por fim, se esses dois dados estão relacionados.

Mais à frente, analisa-se uma obra audiovisual contemporânea a fim de observar a caracterização de figuras femininas. Como a obra em questão foi produzida nos Estados Unidos da América, berço da linguagem do Cinema Clássico e da Televisão, escolheu-se analisar dados numéricos dos pontos acima mencionados de acordo com relatórios publicados pela pesquisadora estadunidense Martha Lauzen.

Lauzen é Professora Doutora e leciona sobre filme e televisão pela Universidade Estadual de San Diego, nos Estados Unidos da América, além de ser Diretora Executiva do *The Center for the Study of Women in Television and Film* (Centro de Estudos sobre Mulheres na televisão e em Filmes, em livre tradução). A organização conduz estudos sobre mulheres que trabalham na tela e nos bastidores nos Estados Unidos.

Foi no Centro de Estudos que Lauzen começou seus relatórios anuais sobre mulheres na indústria - *The Celluloid Ceiling* e *Boxed In*, sobre cinema e televisão, respectivamente. Ela começou os estudos em 1995, analisando a televisão nos Estados Unidos, e logo depois, em 1998, a indústria cinematográfica do mesmo país.

Com os dados levantados, a pesquisadora busca retratar o cenário de empregabilidade de mulheres nas duas mídias e também o perfil das personagens femininas nas obras analisadas. Lauzen investiga apenas produções nos Estados Unidos como fonte de dados.

Neste capítulo, observar-se-á o número de mulheres atrás das câmeras na TV e nos filmes, e o perfil das personagens femininas reproduzido nas telas, ambos com dados sobre os últimos 20 anos. Para isso, serão utilizadas informações de seis relatórios publicados por Lauzen, que são:

1. *Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes in the 2007-08 Prime-time Season*, de 2008
2. *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television*, de 2019
3. *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2010*, de 2011
4. *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*, de 2020

5. *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019*, de 2020
6. *The Celluloid Ceiling II: Production Design, Production Management, Sound Design, Key Grips, and Gaffers*, de 2009

As metodologias dos estudos mudam quando se fala do cinema ou da televisão. Para o cinema, os relatórios se propõe a analisar os créditos de filmes produzidos no país com maior faturamento doméstico. Os relatórios tratam apenas das 250 maiores bilheterias anuais até que, em 2015, começaram a analisar também, em partes separadas, as 100 e as 500 maiores bilheterias. Para essa pesquisa, optou-se por usar apenas os dados referentes aos 250 maiores faturamentos que constam no relatório de 2019 para a comparação com os outros anos estudados.

As funções cinematográficas analisadas variam de acordo com o ano do relatório. Por isso, foram selecionadas algumas que aparecem em todos os estudos mencionados. São elas: Direção, Roteirista, Produção Executiva, Produção, Montagem, Direção de Fotografia, Direção de Arte, Designer de Som e Supervisão de Edição de Som.

No caso da televisão, a metodologia de análise de Lauzen muda bastante. O primeiro filtro para a escolha das obras analisadas foi serem exibidas no *Prime time* da televisão estadunidense. Ou seja, as séries que estavam no ar no horário nobre, momento do dia em que mais pessoas estão assistindo TV, geralmente das 20 às 23 horas (LOTZ, 2009, p.2).

Como nessa mídia as obras costumam ser seriadas, foi usado "um episódio aleatoriamente escolhido de todas as séries indo ao ar no *Prime time* nos gêneros de drama, comédia e reality show" (LAUZEN, 2019, p.5, em tradução livre).

Em 2008, ela analisou apenas dados sobre redes de televisão aberta. Já no relatório de 2019, a pesquisadora também engloba séries de outros dois meios de transmissão (canais a cabo e plataformas de *streaming*), formando assim a seguinte amostragem dos canais: das redes tradicionais (ABC, CBS, NBC, Fox, CW), de canais a cabo básicos (A&E, AMC, Animal Planet, Bravo, Discovery, Disney, E, Freeform, FX, HGTV, History, Nickelodeon, TBS, TLC, TNT, EUA), de canais *premium* a cabo (HBO, Showtime) e de serviços de streaming (Amazon, Hulu, Netflix) (LAUZEN, 2019, p. 5).

Assim como no cinema, a autora considera apenas alguns créditos de bastidores, que são os de Criadores (ou *Showrunners*), Diretores, Escritores, Produtores, Produtores Executivos, Editores e Diretores de Fotografia. Importante notar que Lauzen se refere a essas funções como “Key Roles”, ou Papéis-chave (em tradução livre), pela importância que eles têm na tomada de decisão dentro da indústria televisiva, ou, como explorado no capítulo anterior, que parecem ser considerados profissionais que imprimem um grau maior de autoria na obra.

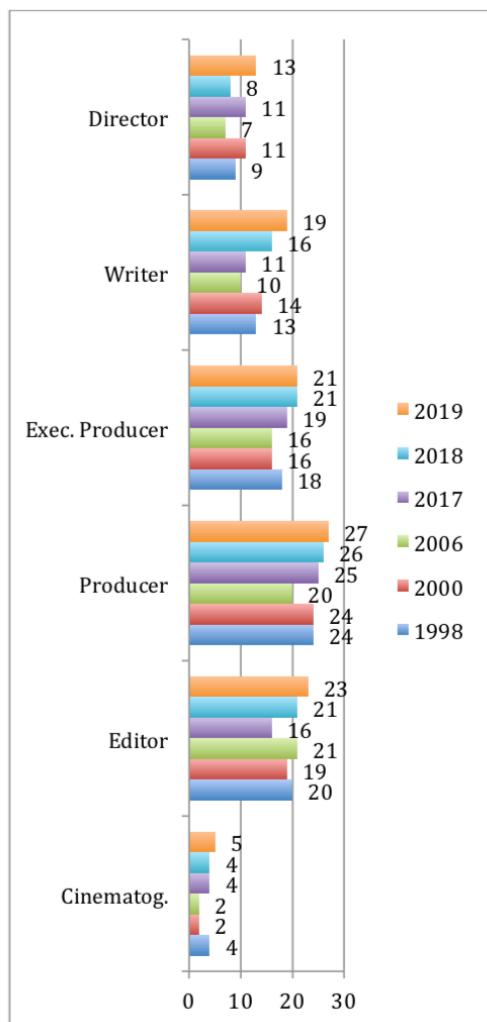
Apesar da obra escolhida para a análise principal desta dissertação ser de natureza seriada e produzida por um serviço de *streaming*, entende-se que é relevante ter um panorama completo da indústria audiovisual ao invés de somente observar os números referentes à TV ou aos serviços digitais de distribuição.

3.1 Mulheres atrás das câmeras

Para esta parte da análise, serão utilizados quatro dos seis estudos mencionados (2, 3, 4 e 6), que tratam tanto do cinema quanto da televisão.

A análise começa com dados de empregabilidade no cinema. Em tabela do relatório 4 - *The Celluloid Ceiling*, de 2020, pode-se ver o comparativo numérico de mulheres ocupando funções nos 250 filmes com maiores faturamentos em seis anos diferentes.

Gráfico 1 - Comparação histórica da porcentagem de mulheres empregadas atrás das câmeras nos Top 250 filmes, por função exercida



Fonte: *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*

A partir do Gráfico 1 é possível identificar que, em todas as funções, a porcentagem de mulheres empregadas nesses filmes cresceu em 20 anos, apesar dos aumentos não serem tão significativos, em sua maioria. A maior diferença foi na função de Roteirista, com 6%, e o menor foi na Direção de Fotografia, com o crescimento de apenas 1%.

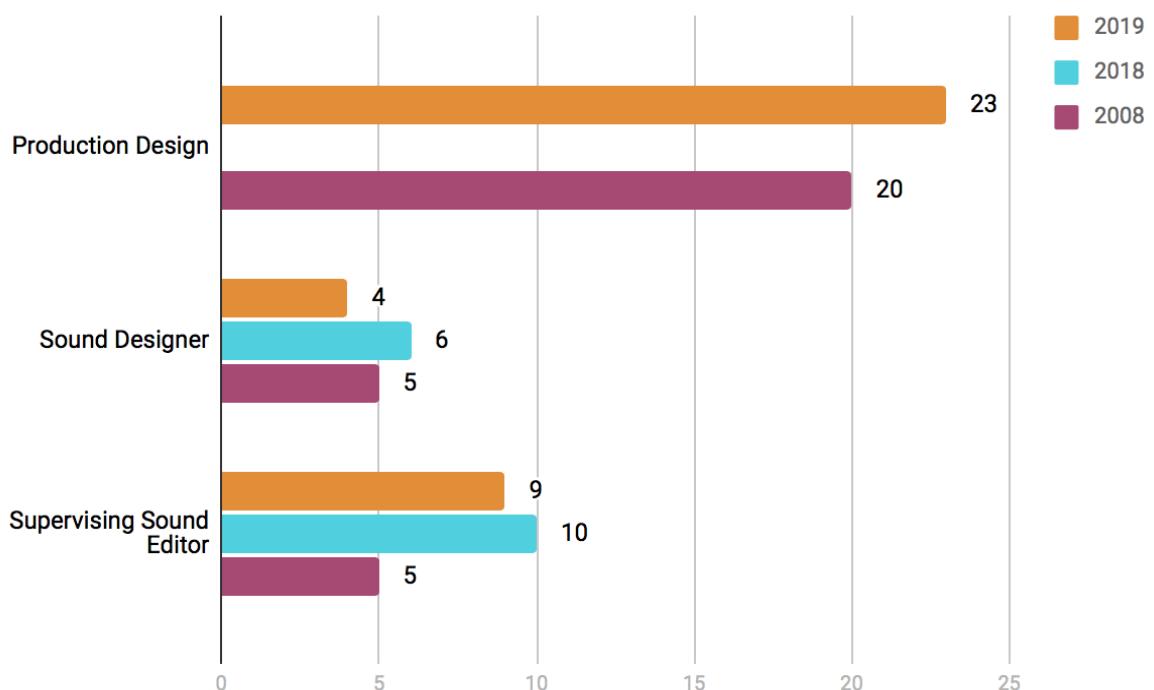
Também é possível observar que algumas funções apresentam momentos de expansão e retração mais significantes, como na Direção, enquanto outras parecem apresentar uma estabilidade maior, como na Produção.

Talvez o dado mais importante do Gráfico 1 seja o fato de que, durante 20 anos, nos 250 filmes de maior faturamento doméstico dos Estados Unidos, nenhuma das

funções chave da criação artística, narrativa ou imagética atingiram uma porcentagem de empregabilidade feminina maior do que um terço da composição da equipe, sendo o máximo 27% e todos os outros abaixo de 21%.

Os dados do *The Celluloid Ceiling*, de 2019, combinados às descobertas do relatório *The Celluloid Ceiling II: Production Design, Production Management, Sound Design, Key Grips, and Gaffers*, de 2009, dão uma comparação de números para as funções de Direção de Arte, Designer de Som e Supervisor de Edição de Som.

Gráfico 2 - Comparação da porcentagem de mulheres empregadas atrás das câmeras nos Top 250 filmes, por função exercida



Fonte: *The Celluloid Ceiling II: Production Design, Production Management, Sound Design, Key Grips, and Gaffers* e *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*

No gráfico acima, observa-se a mesma tendência dos dados anteriores. Existe um aumento do número de mulheres nas equipes em relação ao primeiro ano em que se tem registro (2008).

Em 11 anos, de 2008 a 2019, houve um crescimento de 3% na função de Diretor de arte, profissionais responsáveis pelo departamento de arte e que trabalham

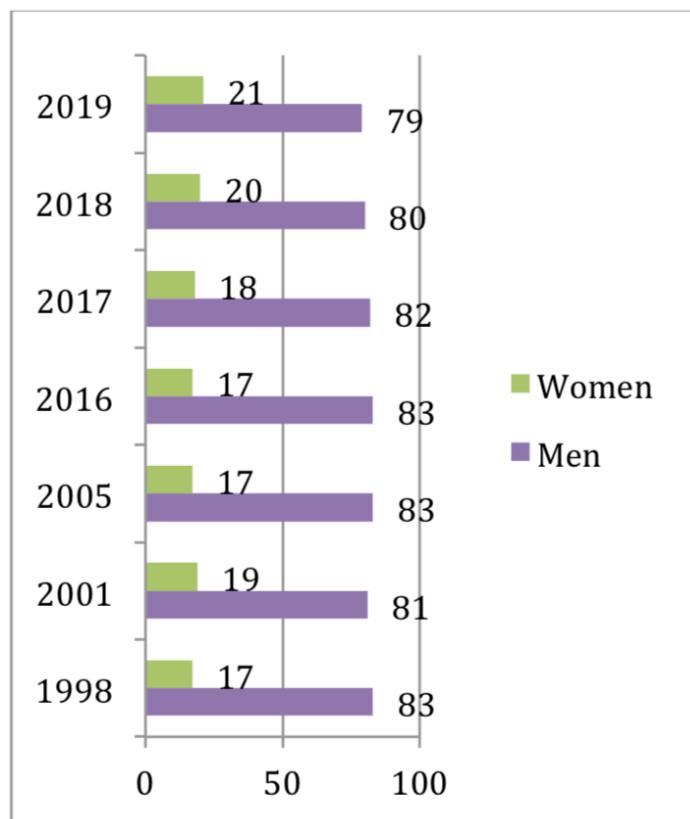
com o Diretor de Fotografia e o Figurinista para criar a aparência geral do filme. Números sobre outros anos não foram encontrados nos relatórios analisados.

Já nas funções ligadas à concepção do Som do filme, Designer de Som e Supervisão de Edição de Som, os números destoam dos demais, pois caíram de 2018 para 2019 após aparente crescimento de 2008 a 2018. Contextos específicos da produção nacional podem justificar essa queda, já que a tendência observada é de aumento em todas as funções consideradas.

Os dados do Gráfico 2 também permitem afirmar que mais de dois terços dos filmes analisados nos últimos 12 anos não tiveram uma empregabilidade feminina com percentual maior do 30%, sendo o máximo 23%.

Por fim, a autora dos relatórios apresenta uma comparação da proporção de mulheres e homens que compuseram as equipes dos filmes.

Gráfico 3 - Comparação da porcentagem de mulheres atrás das câmeras nos Top 250 filmes dos Estados Unidos

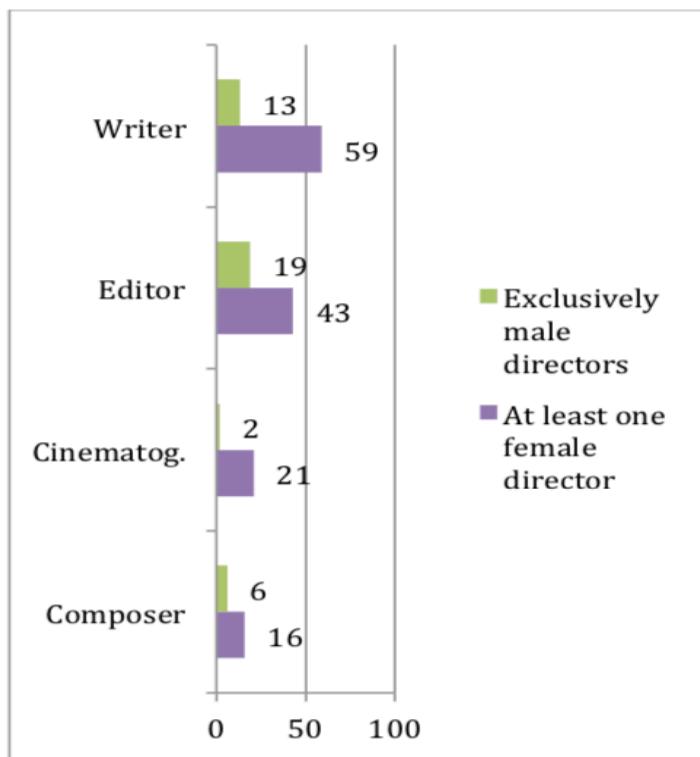


Fonte: *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*

Os números mostram um crescimento, ainda que muito pequeno, nos últimos 20 anos, mas ainda assim confirma a desigualdade de gênero na composição das equipes.

O último dado analisado neste segmento é referente ao estudo feito com os 500 filmes de maior bilheteria de 2019. Embora restrinja a análise aos dados dos filmes Top 250, esse gráfico traz uma reflexão importante para observação. Na comparação abaixo, Lauzen mostra a quantidade de mulheres nas equipes dos filmes quando a obra tem um homem ou uma mulher com o cargo de Direção.

Gráfico 4 - Comparação da porcentagem de mulheres trabalhando em filmes com pelo menos uma Diretora vs. com Diretores exclusivamente



Fonte: *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*

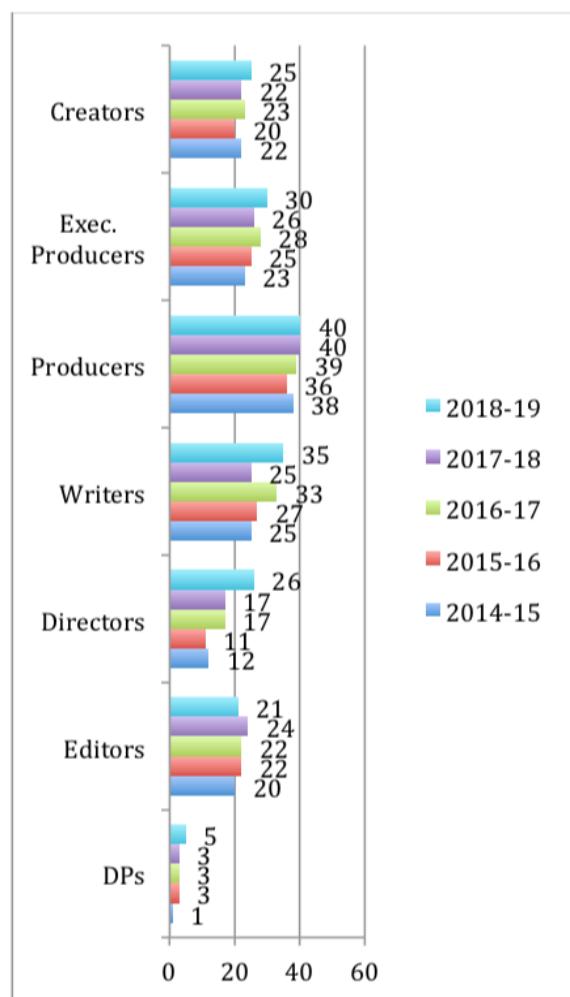
Os números revelam uma relação, de alguma forma, *gendrada*. Sempre que um filme tem mulheres na Direção, os números nas outras funções também crescem consideravelmente, e esse dado indica que cada gênero contrata mais pessoas do próprio gênero. No entanto, o resultado disso é diferente para cada uma das ações. Quando homens fazem isso, contribuem para a manutenção da disparidade de

gênero. Quando mulheres agem assim, elas ajudam na entrada de mais mulheres no mercado e a diminuir a desigualdade.

Partindo para a análise dos números da televisão, apesar do relatório *Boxed In* de 2020 trazer partes separadas de análises para cada uma das três formas de transmissão (redes, canais a cabo e *streaming*), escolheu-se nessa pesquisa usar os dados da quarta parte do estudo, já que este considera as outras três e gera resultados unificando as diferentes formas de exibição como uma só.

O gráfico 5 mostra a comparação da porcentagem de mulheres atrás das câmeras nos cargos de Criadores (que mais para frente seriam chamados de *Showrunners*), Diretores, Escritores, Produtores, Produtores Executivos, Editores e Diretores de Fotografia, de 2014 a 2019.

Gráfico 5 - Comparação da porcentagem de mulheres trabalhando em funções chave da TV



Fonte: *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television*

Comparado com o cinema, as obras seriadas parecem ter uma entrada maior de mulheres nas equipes, com tendência de crescimento com o passar do tempo. Alguns aumentos foram mais significativos, como o de 10% em Roteiristas de 2018 para 2019, e alguns menos, como na Direção de Fotografia, que subiu apenas 4% em cinco anos.

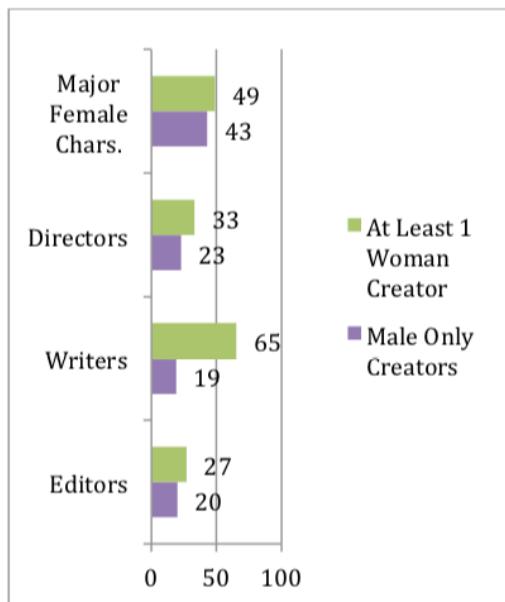
Assim como nos filmes, a posição que parece ter maior empregabilidade feminina é a Produção, e a menor a Direção de Fotografia. Da mesma maneira como nas tendências anteriormente observadas, Lauzen afirma:

No geral, as mulheres representaram 31% dos Criadores, Diretores, Escritores, Produtores Executivos, Produtores, Editores e Diretores de Fotografia que trabalharam em rede de transmissão, cabo e programas de streaming em 2018-19. Isso representa um aumento de 4 pontos percentuais de 27% em 2017-18. (LAUZEN, 2020b, p.13)

Ou seja, tal qual no cinema, a composição das equipes realizadoras de obras seriadas também apresentam uma alta desigualdade de gênero, com quase dois terços de homens *versus* um terço de mulheres. Felizmente, o crescimento de 4% na televisão, de 2017 para 2019, fica ainda mais considerável quando comparado ao cinema, que teve um aumento de apenas 1%.

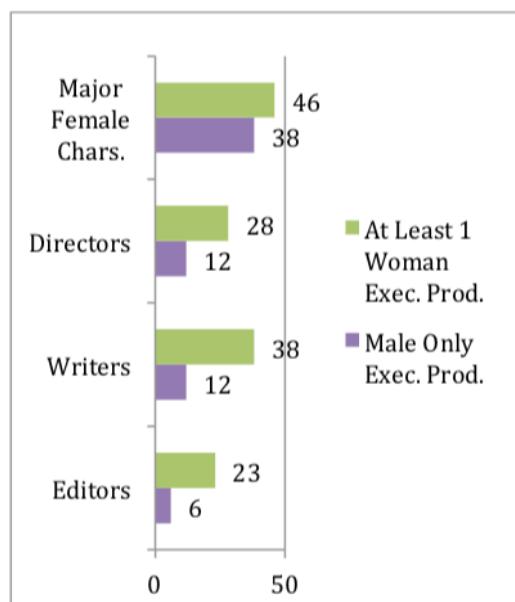
No fim do relatório, Martha cria uma seção com o nome "Relações Importantes". Ela faz uma comparação sobre o número de mulheres nas equipes quando a obra tem mulheres como Criadoras (ver gráfico 6) ou Produtoras Executivas (ver gráfico 7) *versus* quando esses cargos são ocupados por homens.

Gráfico 6 - Comparação da porcentagem de mulheres trabalhando em filmes com pelo menos uma Criadora vs. com Criadores exclusivamente, em 2019



Fonte: *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television*

Gráfico 7 - Comparação da porcentagem de mulheres trabalhando em filmes com pelo menos uma Produtora Executiva vs. com Produtores Executivos exclusivamente, em 2019



Fonte: *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television*

Aqui observa-se a mesma tendência do cinema. Sempre que uma mulher está na posição de tomada de decisão, o número de contratação de mulheres nas equipes é significativamente maior, com um crescimento mínimo de 7% (para Editoras) e máximo de 46% (para Roteiristas). Os dados sobre a relação dessas duas funções com a quantidade de personagens principais femininas serão analisados na seção seguinte deste capítulo.

Analizando os dados sobre a indústria cinematográfica e televisiva, é possível afirmar que, nos últimos 20 anos, existe uma tendência de aumento no número de mulheres na composição das equipes, com a maioria das funções tendo porcentagens em crescimento, apesar de ocorrerem dois casos em que os números caíram de 2018 para 2019 no cinema.

Também foi possível concluir que, quando as equipes têm mulheres em funções chave como na Direção cinematográfica ou Criação ou Produção Executiva na televisão, o número de mulheres em todas as outras funções tende a crescer.

3.2 Perfil das personagens femininas

Assim como na seção anterior, serão analisados os dados sobre o perfil das personagens femininas tanto na televisão quanto no cinema. Os estudos 1, 2 e 5 serão utilizados como referência dos números.

Inicialmente acerca dos filmes, apenas um relatório traz as informações que serão analisadas, *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019*, de 2020.

Os três primeiros gráficos analisados investigam a quantidade de personagens femininas nos 100 filmes de maior faturamento em anos entre 2002 e 2019. De acordo com Lauzen, "cada personagem que foi visto falando pelo menos uma frase foi incluído neste estudo" (LAUZEN, 2019, p. 7). Ela separa três grupos: protagonistas, personagens principais e personagens que têm alguma fala.

Por protagonistas entende-se "os personagens de cuja perspectiva a história é contada. Os personagens principais aparecem em mais de uma cena e são fundamentais para a narrativa da história" (LAUZEN, 2019, p. 7).

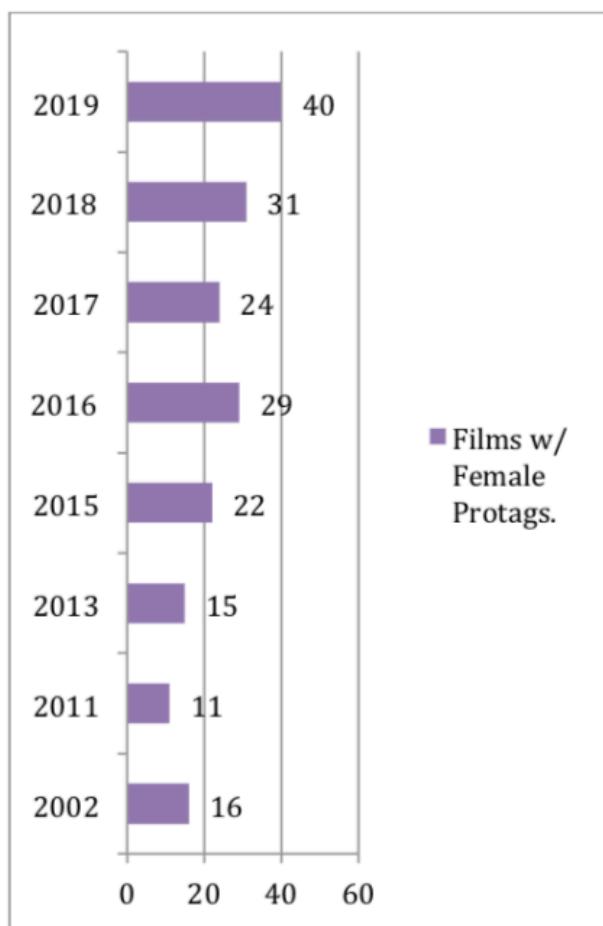
O número de protagonistas apresenta a tendência de crescimento nos últimos anos (ver Gráfico 8). Observa-se dois períodos de queda, mas também um aumento histórico de 9% de 2018 para 2019. A indústria parece ouvir o pedido das espectadoras que exigem não apenas estar na tela, mas ter o poder de, cada vez mais, contar sua própria história.

O Gráfico 9 faz uma comparação da porcentagem de homens e mulheres em papéis principais. Durante os 17 anos analisados, as personagens masculinas sempre foram maioria entre os papéis principais. Aqui o crescimento dos números de personagens femininas também apresenta tendência de alta, mas o número ainda está muito longe de uma igualdade de representação. Os anos de 2016, 2017 e 2019 têm a maior porcentagem de mulheres em papéis principais, e esse número é de apenas 37%, 13% a menos do que os 50% que caracterizariam a igualdade de gênero na tela. O crescimento entre 2002 e 2019 foi de apenas 10%. Se seguisse essa tendência, seriam necessários mais 22 anos para as mulheres se verem na tela na mesma frequência em que se vê as figuras masculinas.

O terceiro Gráfico (número 10) compara a porcentagem de todas as personagens que falam pelo menos uma frase, separando por homens e mulheres. Os números apresentados também mostram uma tendência de crescimento, apesar

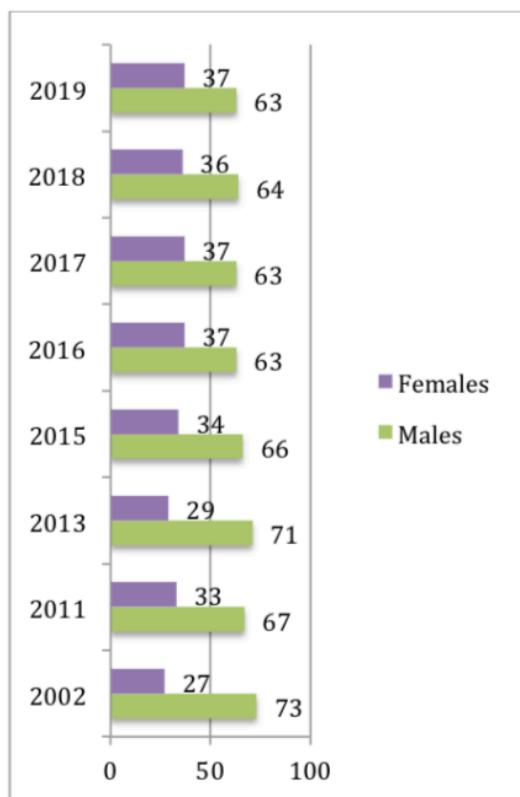
de pouco expressiva, de apenas 6% em 17 anos. Em 2019, os espectadores das 100 maiores bilheterias domésticas dos Estados Unidos tiveram dois terços de chance de ver uma personagem masculina falando *versus* 34% de ver uma mulher falando.

Gráfico 8 - Porcentagem de mulheres protagonistas nas Top 100 bilheterias domésticas dos EUA



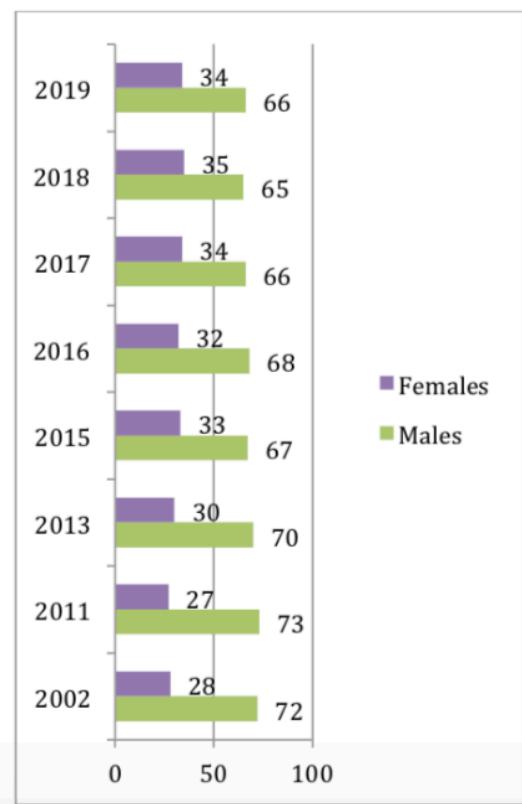
Fonte: *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019*

Gráfico 9 - Comparação da porcentagem de personagens principais entre mulheres e homens nos Top 100 filmes de 2019



Fonte: It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019

Gráfico 10 - Comparação da porcentagem de personagens que falam entre mulheres e homens nos Top 100 filmes de 2019



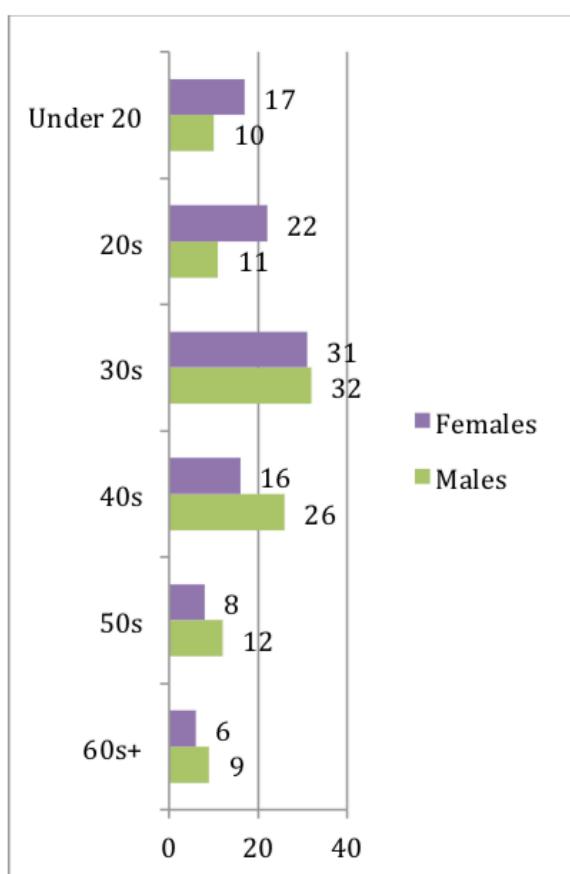
Fonte: It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019

No entanto, a representação feminina vai além do número de personagens na tela. Lauzen estudou outros dois perfis de representação: o etário e o étnico. A análise da raça e etnia das personagens femininas foi realizada de 2016 a 2019 (ver Gráfico 12), e o resultado não surpreende: quase dois terços das mulheres vistas em tela eram brancas. Esse número cai lentamente (menos de 10% em 4 anos), enquanto os outros números crescem tão vagarosamente quanto. De acordo com o Censo da população dos Estados Unidos em 2019 (U.S CENSUS BUREAU, 2019), as populações brancas e negras são representadas excessivamente, com 68% e 20% nas telas *versus* 60% e 13% na população real. Os asiáticos estão próximos do número oficial, 7% nas telas *versus* 6% no Censo. Mas a população hispânica/latina está sub representada, com 5% de personagens *versus* quase 19% dos habitantes.

Na tabela sobre idades (ver Gráfico 11), há números de referência apenas sobre 2019. A comparação com a idade das personagens masculinas revela algo

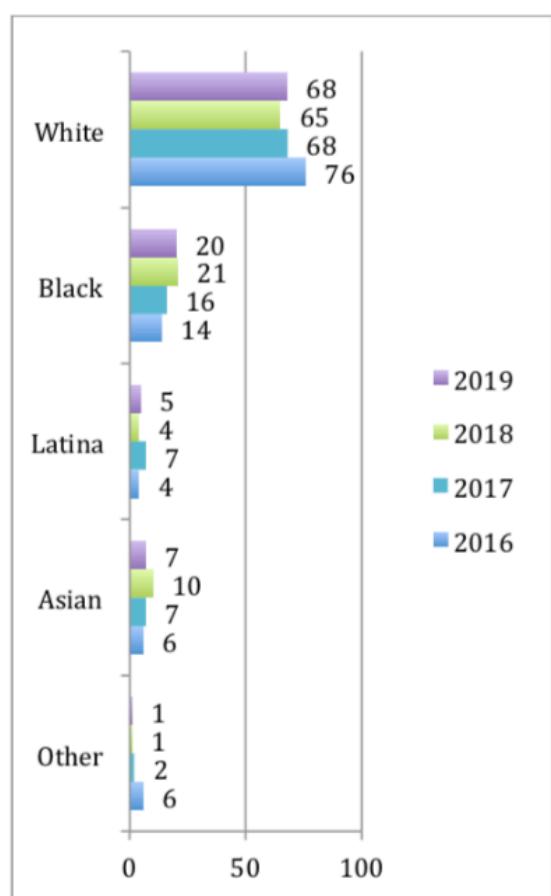
esperado. As mulheres têm uma representação muito maior dos 30 anos para baixo, enquanto os homens têm maior representatividade dos 30 anos para cima, e a idade das personagens é assunto recorrente entre as atrizes de Hollywood. A atriz Maggie Gyllenhaal deu uma entrevista contando que foi rejeitada em um teste pois era "velha demais" para viver o par romântico de um ator de 55 anos quando ela tinha 37. (VEJA, 2015). As pressões estéticas sobre as mulheres transparecem também no perfil das personagens que têm espaço nos filmes. Elas precisam ser novas e belas (de acordo com os padrões estéticos vigentes), ou não têm espaço. Mulheres acima dos 50 anos não são consideradas tão atraentes quanto as mais novas, e isso exclui essas histórias das telas.

Gráfico 11 - Comparação das porcentagens das idades de personagens mulheres e homens, em 2019



Fonte: It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019

Gráfico 12 - Comparação da porcentagem de personagens mulheres em diferentes raças e etnias nos Top 100 filmes de 2016 a 2019



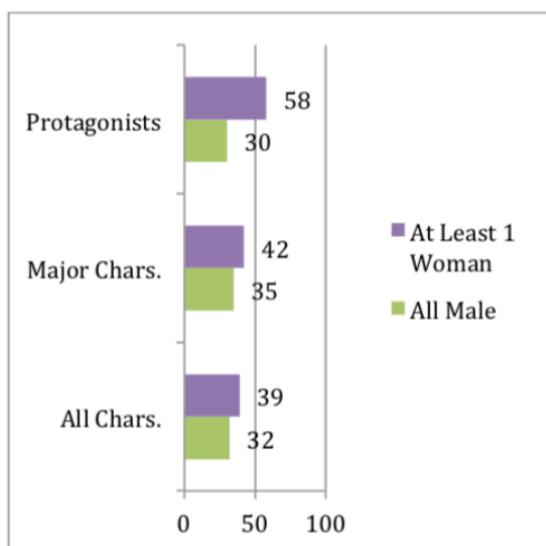
Fonte: It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019

Outro aspecto trazido por Lauzen é a caracterização das personagens de acordo com sua relação com o trabalho ou com a vida pessoal. 60% das personagens masculinas nos Top 100 filmes de 2019 tinham papéis relacionados principalmente com sua vida profissional, enquanto apenas 40% das mulheres tinham essa atribuição. Por outro lado, 52% das personagens femininas tinham papéis ligados majoritariamente à vida pessoal, como mães ou esposas, enquanto apenas 34% das personagens masculinas eram caracterizadas primariamente assim.

Os dados mostram a leitura ainda enviesada e estereotipada dos papéis sociais da mulher, reservando à elas o espaço privado do lar e aos homens o espaço público do trabalho.

Por fim, vê-se no Gráfico 13 um estudo numérico com a relação entre as personagens na tela e a composição da equipe técnica. A tabela mostra que a quantidade de personagens femininas e seu protagonismo é diretamente afetada se a equipe tiver uma Diretora e/ou uma Roteirista no projeto, com crescimento nas três categorias (protagonista, personagem principal e todas as personagens). O número de protagonistas subiu 28% nesses casos, o que mostra que mulheres tendem a contar histórias sobre mulheres quando nesses dois cargos de autoria.

Gráfico 13 - Comparação da representação de personagens femininas em filmes com pelo menos uma mulher Diretora e/ou Escritora versus apenas homens nessas posições em 2019



Fonte: *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019*, de 2020

Parte-se então para a análise dos dados sobre o perfil das personagens femininas nas obras seriadas. Serão utilizados, para isso, os relatórios *Boxed In* de 2008 e 2019. O estudo de 2019 fez um levantamento da porcentagem de personagens femininas em seis anos (2014 - 2019), dividindo-as em dois grupos: personagens principais e todas as personagens. Qualquer pessoa que tenha falado pelo menos uma frase audível foi considerada como personagem. Personagens principais são aquelas que apareceram em mais de uma cena e que foram fundamentais para a narrativa.

O Censo Norte Americano de 2019 apontou que 50% da população do país é do gênero feminino (U.S. CENSUS BUREAU, 2019), número que não se vê refletido nas telas. Faltam ainda 5% para que o número reflita a composição populacional. O Gráfico 14 mostra que os números têm altas e baixas, mas o crescimento de 5% da temporada de 17-18 para 18-19 traz um pouco esperança.

O levantamento sobre personagens principais tem números e tendências bem parecidas com as vistas anteriormente: anos de queda e de subida, com um crescimento considerável na última temporada analisada (ver Gráfico 15). Uma possível explicação para isso seria o fato de que mulheres protagonistas estão mais rodeadas de outras mulheres no dia a dia, e isto demandaria um maior número de personagens femininas no geral.

Gráfico 14 - Comparação das porcentagens de todas as personagens femininas nas três formas de transmissão

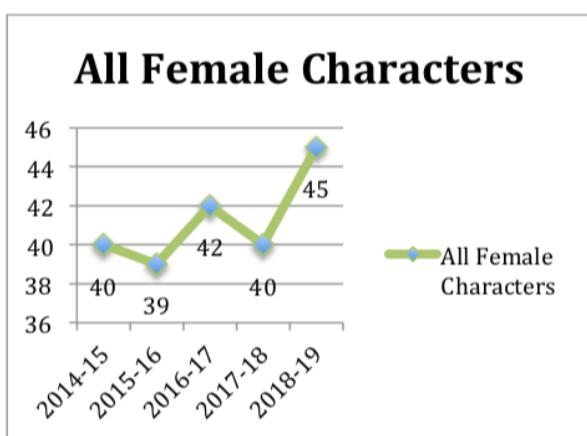
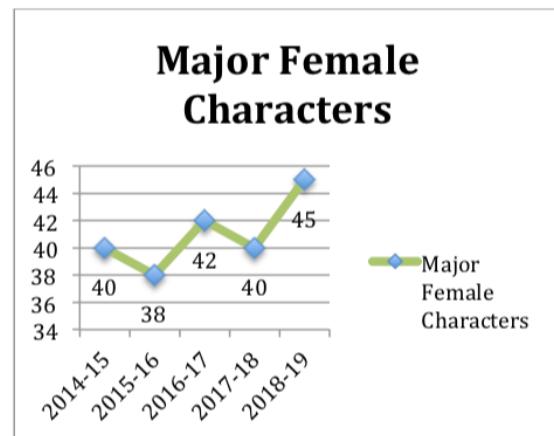


Gráfico 15 - Comparação das porcentagens de todas as personagens principais femininas nas três formas de transmissão



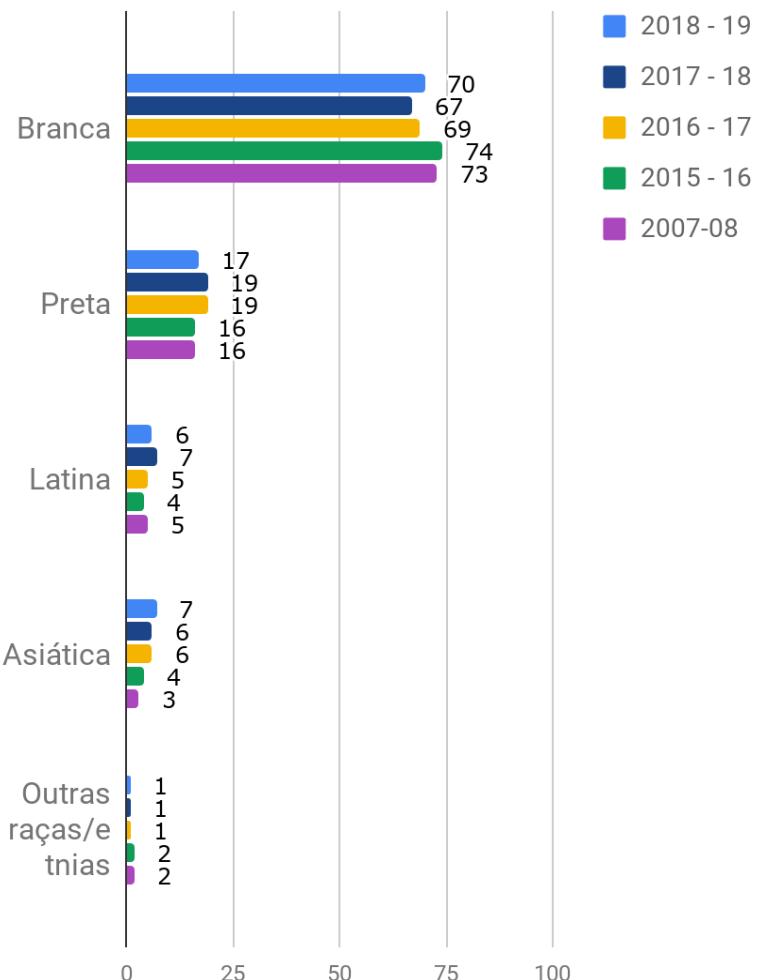
Fonte: *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television*

Fonte: *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television*

O terceiro Gráfico analisado é uma junção dos dados dos dois relatórios *Boxed In* (ver Gráfico 16). Nele observa-se a comparação histórica da raça e etnia das personagens femininas. Assim como nos dados sobre o cinema, as pessoas brancas e pretas se veem na tela mais do que o número real da população do país. Os brancos se veem 10% mais na tela do que a porcentagem real do seu povo, que é de 60%. Os números de asiáticos correspondem ao levantado pelo Censo e, mais uma vez, os latinos se veem sub representados, em tela com 6% das personagens *versus* os reais 19%.

Aqui vale observar os números durante os anos. O número de mulheres brancas diminuiu dos anos 2000 para 2014, mas na temporada 2018-19 voltou a subir, indo um pouco contra o movimento de representatividade que o mundo vive. O mesmo acontece com o número de mulheres pretas. A porcentagem de representantes cai na última temporada, contrariando as expectativas de uma maior representatividade étnica. O número de asiáticas continua numa tendência de crescimento lento e o de latinas também, embora tenha caído na última temporada analisada. Assim, pode-se afirmar com certeza que as porcentagens de mulheres pretas e latinas que caíram foram adicionadas e substituídas por mais pessoas brancas na tela.

Gráfico 16 - Comparação das porcentagens de Raça e Etnia das personagens femininas na televisão



Fonte: *Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes in the 2007-08 Prime-time Season* e *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television*

Já em relação à idade, os números sobre a faixa etária das personagens confirmam a tendência vista no cinema. As mulheres estão mais representadas na faixa dos 20 e 30 anos, enquanto as mulheres acima dos 40 são menos retratadas. A tendência para os homens também se aplica, com idades dos 30 e 40 em maior número (ver Gráficos 16 e 17).

No entanto, o número que mais chama a atenção é o de "outras idades". Quase um quarto das personagens femininas estão nesse perfil, o que não se observa nas personagens masculinas. Uma das razões que podem ser apontadas são as séries de temática *High School* e *College*, muito famosas entre os adolescentes e jovens adultos por, de alguma forma, retratarem um pouco de suas vidas. Porém, é

preocupante que o número de personagens masculinas não seguir essa tendência numérica alta, já que isso pode significar que essas personagens femininas de menos de 20 anos estariam tendo relacionamentos amorosos com homens muito mais velhos que elas, e esses relacionamentos podem estar contribuindo para a fetichização desses corpos jovens, às vezes até menores de idade.

Gráfico 17 - Comparação das porcentagens de personagens por faixa etária, 2018-19

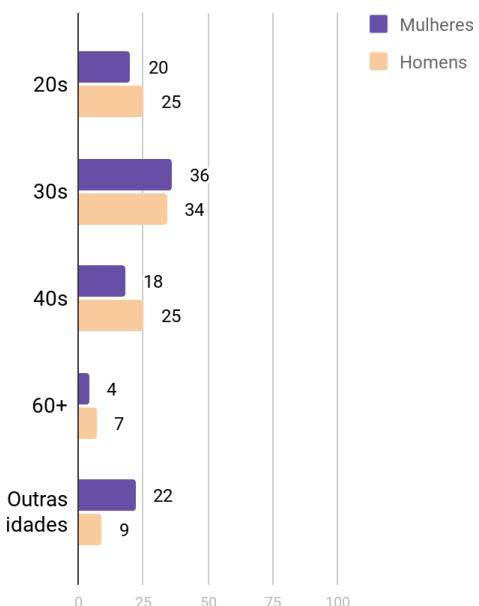
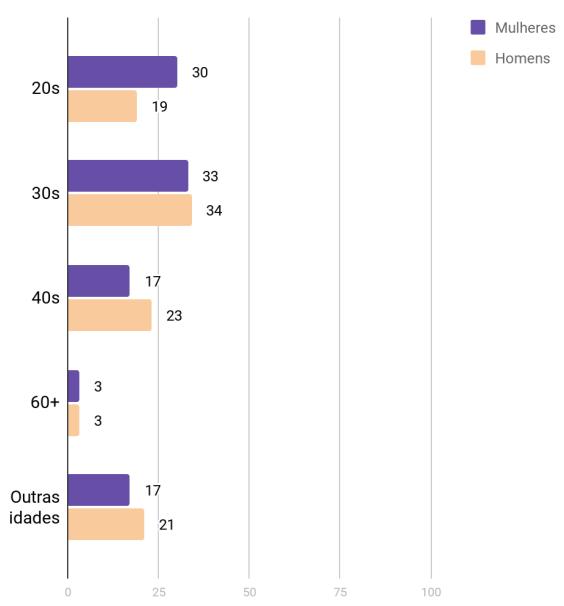


Gráfico 18 - Comparação da porcentagem de personagens por faixa etária, 2007-08



Fonte: *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television and Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes in the 2007-08 Prime-time Season*, de 2008

Fonte: *Boxed In 2018-19: Women On Screen and Behind the Scenes in Television and Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes in the 2007-08 Prime-time Season*, de 2008

Assim como na análise sobre dados do cinema, Lauzen levanta o número de papéis com perfil principal mais ligado à vida doméstica e pessoal, e aqueles mais motivados por cargos profissionais. No relatório de 2008, as mulheres estavam igualmente em papéis pessoais e profissionais (50% para cada), enquanto os homens estavam 57% ligados a uma profissão e 43% a papéis pessoais. Já no de 2019, o número de mulheres com perfis profissionais foi para 42%, representando um retrocesso em 11 anos, enquanto a porcentagem para os homens se manteve praticamente estável com uma queda de 1%.

Ou seja, enquanto as mulheres continuam cada vez mais ganhando o mundo e os cargos no mercado de trabalho, tanto no audiovisual como em todo os outros setores sociais, os criadores das obras seriadas continuam prendendo as personagens femininas aos ambientes domésticos e aos papéis primariamente pessoais de mãe, esposa, filha ou qualquer outra figura que pode ser ligada a um homem.

Uma última análise diz respeito aos gráficos 6 e 7, já citados anteriormente (ver página 34). Neles, vê-se que, o número de personagens principais femininas cresce em 6% e 8% quando a obra seriada tem mulheres como Criadoras e/ou Produtoras Executivas, respectivamente, e indica a propensão de mulheres puxarem outras mulheres e suas histórias quando estão em posições de tomada de decisão.

3.3 Como esses dados se conectam

De acordo com o que foi observado neste capítulo até o momento, é possível afirmar que os números de mulheres nos bastidores e nas telas, e como as figuras femininas são representadas estão intimamente ligados, pelo menos nas produções dos Estados Unidos.

Os Gráficos 4, 6 e 7 confirmam que, quando mulheres estão em posição de tomada de decisão, mais mulheres compõem as equipes técnicas, tanto nos filmes quanto nas séries. Já os Gráficos 6, 7 e 13 comprovam que o número de personagens femininas e os protagonismos desses papéis crescem quando mulheres têm influência na escolha das histórias em obras seriadas. Não há relações numéricas oficiais nos estudos de Lauzen sobre o cinema neste ponto.

Em suma, os levantamentos abordados neste capítulo ajudam a endossar a luta por maior inclusão e representatividade. Está claro que mulheres puxarão cada vez mais mulheres para as grandes produções, que vão querer contar mais histórias sobre e para mulheres, e esse movimento têm se traduzido nos números. No entanto, é necessário lembrar que um número maior de representantes femininas nos bastidores e na tela não é o suficiente.

Existem muitas mulheres, cada uma diferente de si, e todas devem ser igualmente representantes e representadas. Os dados sobre etnias, idades e perfil profissional/pessoal das personagens mostram que várias mulheres ainda estão sendo sub-representadas, em detrimento dos mesmos papéis de mulheres brancas,

esteticamente jovens e apelativas aos desejos masculinos e reservadas ao espaço doméstico.

Assim como existe o crescente movimento de inclusão de mulheres nas equipes de realização, é preciso mais representantes de grupos étnicos, assim como de pessoas LGBTQIA+, pessoas com deficiência (PcD) e de classes sociais diversas, pontos esses que não foram abordados nos estudos de Lauzen, mas que são de extrema importância para a criação de conteúdos mais ricos diversa e culturalmente. Como visto acima, a entrada dessas pessoas nos bastidores é fundamental para que esses perfis sejam mais retratados nas telas e, talvez, começar a mudar a forma com que a mulher e seu lugar como ser social são representados.

Ainda que os dados apontem a importância do aumento de mulheres nos bastidores para a busca da igualdade de espaço em tela, as pesquisas quantitativas apresentadas não consideram os conteúdos que constroem essas novas produções, perspectiva que ajudaria a aprofundar o real impacto sobre como uma maior presença feminina nos bastidores transforma aquilo que assistimos na tela.

4. *The Handmaid's Tale* - um estudo de caso

A série *The Handmaid's Tale* - *O Conto da Aia* foi criada a partir do livro de mesmo nome da autora canadense Margaret Atwood. O livro fez muito sucesso na época em que foi lançado (1985) e voltou a ser lembrado nos anos 2010, quando foi novamente adaptado audiovisualmente em meio ao crescimento de governos de extrema direita no mundo todo e, principalmente, depois da eleição presidencial estadunidense de 2016.

O enredo do livro conta a história da protagonista Offred, uma estadunidense que vive na fictícia República de Gilead. Esse novo Estado surge quando um grupo fundamentalista cristão dá um golpe na administração dos Estados Unidos e instaura um governo teocrático e totalitário. Nas palavras da autora, "... a república de Gilead é construída sobre a base das raízes puritanas do século XVII que sempre estiveram por baixo da América moderna que pensávamos que conhecíamos." (Atwood, 2017). A narrativa se passa anos depois, quando o novo Estado já está estabelecido e todos vivem sob as leis criadas a partir da interpretação arbitrária do Velho Testamento.

Apesar de já ter sido adaptado para o cinema (e também para outros formatos) no filme de Volker Schlöndorff, *A História da Aia* (1990), foi a série de 2017 da

plataforma de streaming *Hulu* que trouxe a narrativa ao conhecimento de mais pessoas. Para além da temática dos governos extremistas, a distopia de Atwood ainda fala sobre a liberdade, os direitos civis e as fragilidades do mundo atual, com o foco na condição das mulheres.

Em Gilead, as mulheres são diariamente oprimidas e a fertilidade vira patrimônio nacional, já que as taxas de nascimento estão mais baixas do que nunca. Algumas mulheres, inclusive, são escravizadas e estupradas mensalmente para gerar crianças para as famílias ricas do governo. É o caso de June/Offed, a protagonista.

Um dos motivos pela escolha da série para este estudo é sua temática em torno do feminino. A forma como uma mulher (Atwood) escreve sobre outras mulheres é poderosa. Por ser uma obra que fala sobre essa condição social, grande parte das personagens são mulheres, o que, por si só, já aumenta a quantidade delas na tela.

A adaptação seriada também foi um sucesso tanto de crítica quanto de audiência. Além de ganhar novos fãs, ela conquistou oito prêmios *Primetime Emmy Awards* (os mais importantes da área nos Estados Unidos) em 2017, de melhor série dramática, aos principais prêmios de atuação e até de Melhor Direção para Reed Morano. A Diretora dos três primeiros episódios da série foi a primeira mulher na história do Emmy a ganhar esse prêmio.

Outro ponto a ser considerado é a composição da equipe. Uma pesquisa feita no site do IMDB revela alguns dados que ajudaram a confirmar a escolha da série para este estudo. A análise a seguir levou em consideração apenas 21 das muitas funções da realização da obra, que são: Criado para Televisão por, Dirigido por, Script por, Editor Executivo de História, *Staff Writer*, Supervisor de Script, Coordenador de Script, Criador de Script As-broadcast, Direção de Fotografia, Montagem, Música por, Consultor de Produção, Produtor Supervisor, Produzido por, Produtor Executivo, Co-Produtor, Co-Produtor Executivo, Direção de Arte, Produtor de Arte, Cenografia, e Figurino e Maquiagem.

É importante lembrar que é comum, na televisão, que certas funções sejam exercidas por profissionais diferentes em cada um dos episódios, e que algumas delas sejam ocupadas por mais de uma pessoa. Então, apesar de serem consideradas apenas 19 funções, a média de nomes creditados é de 32 indivíduos.

Em todos os episódios, a porcentagem de mulheres nos cargos considerados foi de pelos menos 53%, número acima da média em comparação aos dados do capítulo anterior deste projeto. Em alguns casos, o número chegou a 61%. Oito dos

dez episódios da temporada foram dirigidos por mulheres. Nas funções ligadas a escrita do roteiro, pelo menos seis de oito participantes eram do gênero feminino. Nos cargos de produção, ao menos 9 dos 16 nomes creditados eram de mulheres. Os números revelam que existiu um movimento de contratação de uma equipe com mais igualdade de gênero, o que faz sentido, uma vez que o projeto fala sobre mulheres.

Apesar dos números acima da média, ainda há homens nas cabeças de equipe, como na Direção de Fotografia e na Montagem, duas funções consideradas importantes para a representação da figura feminina em alguns níveis, seja na hora de enquadrar, seja na hora de escolher onde um *take* começa e o outro termina.

Outra função importante é a de Criador, ou *Showrunner*, que nesse caso é um homem. Apesar disso, Margaret Atwood consta como Produtora Consultiva, função em que ela pode ter tido a oportunidade de vetar escolhas do *Showrunner*.

Por fim, entende-se que, como mencionado no primeiro capítulo, é importante que uma mudança interna na indústria seja feita para que os estereótipos e representações também se transformem. Essa metamorfose se torna relevante no *mainstream* e no entretenimento (já que alcançam um número expressivo de pessoas) servindo também como mais uma arma política.

4.1 A escolha dos episódios

The Handmaid's Tale - O Conto da Aia já tem, até a data deste projeto, três temporadas lançadas. A primeira temporada foi escolhida para análise porque foi inspirada e tem sua linha do tempo baseada nos eventos originais da obra de Atwood. As duas temporadas seguintes foram escritas respeitando o mundo e as motivações criadas pela escritora (contando também com sua consultoria), mas foram escritas do zero na sala de roteiristas da série. Considerou-se então uma possível perda referencial de autoria da escritora caso optasse-se pela análise da segunda ou terceira temporadas.

Observados os propósitos desta dissertação, foi feito o levantamento da composição das equipes de todos os episódios da primeira temporada, e três episódios foram escolhidos para servirem de objeto de investigação.

A questão da autoria em obras seriadas para televisão difere do observado no Cinema Clássico. A figura da Direção no cinema carrega consigo como principal função a concepção da obra como um todo. Diretoras e Diretores de cinema, para

além das funções técnicas de direção de cena, como a decupagem e a direção de atores, também são os grandes responsáveis-criativos pelas obras. Cada decisão artística e técnica tomada pelos outros cabeças de equipe passam pela Direção, que muitas vezes tem controle total sobre a obra.

Na televisão as coisas mudam um pouco. Nos shows de TV, a Direção fica apenas com as responsabilidades técnicas da função. É muito comum, inclusive, que uma mesma série tenha uma direção diferente em cada episódio de uma única temporada. A figura responsável pelo controle criativo e operacional da série é conhecida como *Showrunner*. Como explica Campos,

O *Showrunner*, por estar no topo hierárquico do processo criativo de uma série de TV, possui grande responsabilidade diante da sua produção de forma global. Ele, ou ela, é quem escolhe e monta a equipe de roteiristas que irá compor a Sala, é quem chefia esta Sala de Roteiristas e - mais um vez - eventualmente escreve episódios, revisa todos os roteiros escritos pelos outros membros da equipe, reescreve roteiros quando se faz necessário, conduz os aspectos criativos que vão da criação dos personagens e tramas ao roteiro às filmagens, e, posteriormente à edição e finalização. É quem supervisiona todas as etapas e viabiliza a série de forma coesa, já que o trabalho colaborativo agrega inúmeros profissionais em uma mesma obra. A unidade da série reside no *Showrunner*, o que também é denominado por muitos roteiristas como sendo o responsável pela “voz única” da série, o autor. (CAMPOS, p.37-38 , 2019)

O *Conto da Aia* tem como *Showrunner* de suas três temporadas Bruce Miller. Para os propósitos deste projeto, entende-se que seria pouco proveitoso escolher a visão do *Showrunner* para avaliar a diferença entre a representação da mulher, quando se teria apenas um ponto de vista a ser analisado e, de novo, a visão de um homem. O próprio Bruce Miller conta, em entrevista para o *Podcast Showrunners* do site *Insider's*, que acreditava que a série deveria ter uma mulher como *Showrunner*, mas ele “queria muito o trabalho” (2017, tradução da autora).

A questão da autoria nas obras seriadas também passa fortemente pela figura dos roteiristas, e é frequente a presença desses profissionais no *set* de filmagem para ter certeza de que nada será mudado. O *Conto do Aia* tem roteiros assinados por homens e por mulheres, e por mais que a análise pudesse se dar na escrita da série, para essa pesquisa, não foi possível obter os roteiros dos episódios além do piloto (primeiro episódio).

Optou-se então por investigar a representação das personagens femininas por meio da visão da Direção. Mesmo sendo um profissional com menos controle sobre o todo, a Direção é responsável por aquele episódio para o qual foi contratada, e por

transformar as palavras do roteiro em imagem, da decupagem à atuação do elenco, até o primeiro corte.

Primeiro foram selecionados dois episódios, um dirigido por uma mulher e outro dirigido por um homem. Por fim, foi escolhido um terceiro episódio, também dirigido por uma mulher, para tirar a prova das comparações feitas sobre os dois primeiros.

Os episódios escolhidos são:

- *Offred*, dirigido por Reed Morano (episódio 1)
- *Faithful*, dirigido por Mike Barker (episódio 5)
- *A Woman's Place*, dirigido por Floria Sigismondi (episódio 6)

4.2 Os parâmetros escolhidos para análise

As atribuições da Direção dentro das séries também diferem entre si. A Direção dos Pilotos, episódios que são vendidos e decidem o futuro da obra, define o tom de toda a produção. Sua visão e estilo serão repetidos pelas próximas Diretoras e Diretores, que tentarão manter o tom e a coesão da *mise-en-scène*.

Dada essa característica, é possível afirmar que a autoria de grande parte do tom da série foi definida por Reed Morano, a Diretora do primeiro episódio, *Offred*. Em entrevista para a revista digital *Filmmaker Magazine*, Reed Morano conta um pouco sobre o processo de *pitching* (discurso de apresentação e venda de um projeto) para conseguir o episódio. Ela inclusive aponta para o fato de que a alertaram para não se animar muito, pois um grande nome de diretor homem já estava sendo considerado. Felizmente, Morano conseguiu o trabalho.

Para guiar a análise, foram escolhidos alguns parâmetros de análise que poderiam indicar formas de representação da figura feminina. Serão eles: os enquadramentos, os movimentos de câmera, a atuação do elenco, a luz, a montagem e o som.

É importante lembrar que algumas decisões relacionadas a esses pontos muito provavelmente foram tomadas em conjunto com o *Showrunner*. No entanto, não se deve desconsiderar o nível de sugestão e autoria das Diretoras e do Diretor dos episódios.

A presente análise pretende levantar os aspectos observados no primeiro episódio e identificar se as tendências foram seguidas ou não pelos demais. Ainda

dentro dessas tendências, procura-se encontrar diferenças entre a representação feminina de acordo com o gênero da pessoa que dirige o episódio.

4.3 Análise Fílmica de episódios

A história de *The Handmaid's Tale* se passa em um futuro onde as taxas de fertilidade caíram vertiginosamente, resultado da destruição do meio ambiente, exploração de recursos tóxicos e as escolhas de vida da mulher moderna, como o controle de natalidade por meio de métodos contraceptivos.

Um grupo de extrema direita autoritário e teocrático toma o poder no território dos Estados Unidos da América e reconstrói a estrutura social, criando um novo país denominado Gilead. Todas as mulheres perdem seus direitos (sociais e materiais) e ficam subjugadas a figuras masculinas, enquanto a fertilidade se torna um recurso nacional. As mulheres em Gilead são divididas nas seguintes camadas sociais:

- Esposas: Casadas com os Comandantes, homens do alto escalão do Governo, a mais alta posição hierárquica da sociedade de Gilead.
- Aias: Qualquer mulher comprovadamente fértil que não siga os preceitos religiosos do Estado e que tenha tido, antes de Gilead, um passado comprovadamente “pecador”. Encaixam-se na categoria de mulher “pecadora”: homossexuais; que tivessem abortado alguma vez; que tivessem um segundo casamento ou se casado com um homem que estivesse no segundo casamento; ou que tivessem qualquer religião que não a de Gilead e se recusassem a se converter. As Aias são escravas e são designadas para a casa dos Comandantes a fim de dar filhos às Esposas.
- Tias: Mulheres solteiras e devotas à religião de Gilead. Elas são responsáveis por treinar e cuidar das Aias por toda sua vida.
- Martas: Mulheres solteiras que não podem ter filhos. São serviscais domésticas na casa dos Comandantes. Também são mulheres que ficam presas a casa dos Comandantes pois podem ter sido “pecadoras” antes de Gilead.
- Econo-Esposas: mulheres, férteis ou não, que sejam casadas e sigam os preceitos religiosos do Estado. As Econo-Famílias formadas por pessoas

que não estão no topo da hierarquia mas também não foram escravizadas como Martas e Aias.

- Não-mulheres: mulheres de qualquer uma das camadas citadas anteriormente, inclusive Esposas, que cometem algum delito gravíssimo e são mandadas para as Colônias. As Colônias são lugares infestados por lixo tóxico. Essas mulheres são mandadas para lá para trabalhar limpando os detritos até morrer.

Pode-se concluir então que Gilead é um lugar hostil e restritivo para as mulheres. Apesar das Esposas gozarem de algumas regalias pelo estrato social em que se encontram, elas também são colocadas sob leis abusivas. Se uma mulher for pega lendo, por exemplo, terá um dedo cortado. Se for reincidente, perde a mão inteira. Essa e outras leis também são impostas a elas, assim como às mulheres de classes menos favorecidas.

Durante o livro e a série, acompanha-se principalmente as vidas das Aias, já que June, a protagonista, faz parte desse grupo. Além de terem todos os seus direitos usurpados, as Aias também são as que sofrem violências mais institucionalizadas. Uma delas é a perda do nome, já que essas mulheres começam a ser nomeadas de acordo com o Comandante da casa em que residem. No caso da protagonista June (Elisabeth Moss), enquanto é Aia designada da casa dos Waterford, seu nome era Offred, uma junção de *of* - pronome possessivo em inglês -, e Fred (Joseph Fiennes), nome do Comandante da casa em que está instalada.

Por serem férteis, elas são obrigadas a engravidar e dar filhos aos Comandantes e suas Esposas. Para que isso aconteça, as Aias são submetidas a rituais chamados de Cerimônias, que nada mais são do que estupros. Todo mês, em período fértil, a Aia é segurada pela Esposa em uma cama e estuprada pelo Comandante. O Ritual é institucionalizado e em alguns casos inspecionado por funcionários do Governo, que têm como função garantir que as casas não estejam desviando das regras do Estado.

Além destes dois pontos, alguns outros restringem ainda mais a vida das Aias. Elas não podem andar sozinhas, ou seja, sempre que precisam fazer algo na rua (como ir ao mercado, que é uma de suas funções diárias) elas vão com suas parceiras de caminhada que, normalmente, são as Aias das casas vizinhas. Apesar de terem uma parceira, não é permitido que elas se comuniquem entre si. As mulheres de

Gilead são vigiadas cem por cento do tempo. E é por esse ponto que será iniciada a análise audiovisual da obra.

Assim como no livro, acompanha-se o dia-a-dia de Gilead de acordo com o ponto de vista de June, que narra todos os acontecimentos. Quase todos os aspectos técnicos da série são usados para reforçar o seu ponto de vista e a narração em *voice-over* é o primeiro deles. *Voice-over* é um recurso no qual se ouve uma voz sem ver a imagem da pessoa falando ao mesmo tempo. Em vários momentos há o rosto da personagem na tela e ouve-se sua “voz interior” comentando o que ela vê, mas a boca dela não se mexe.

É por meio do *voice-over* que é melhor apresentada a personalidade da personagem que, como mencionado anteriormente, pouco pode verbalizar o que sente e pensa. É por meio desse aspecto que June consegue se expressar livremente, mostrando um pouco da mulher que é, muito esperta, sarcástica, honesta e sagaz.

Músicas se juntam ao *voice-over* para contar mais sobre June. A trilha sonora do fim dos episódios sempre fala sobre o estado de espírito em que June se encontra, assim como as músicas durante os episódios.

No fim do primeiro episódio, a música *You Don't Own Me*, cantada originalmente por Lesley Gore, diz:

Você não é meu dono
Eu não sou um dos seus brinquedinhos
Você não é meu dono
Não diga que eu não posso sair com outros garotos

Não me diga o que fazer
E não me diga o que dizer
Por favor, quando eu sair com você
Não me trate feito uma qualquer

Você não é meu dono
Não tente me mudar nada em mim
Você não é meu dono
Nem tenta me prender por que eu nunca fico
(MEDORA; WHITE, 1963)

You don't own me
I'm not just one of your many toys
You don't own me
Don't say I can't go with other boys

And don't tell me what to do
Don't tell me what to say
And please, when I go out with you
Don't put me on display 'cause

You don't own me
Don't try to change me in any way
You don't own me
Don't tie me down 'cause I'd never stay
(MEDORA; WHITE, 1963)

A canção tem uma letra que evidencia a liberdade que esse eu-lírico feminino busca. Ela é tocada bem depois do momento em que June “entra no jogo” de Gilead e decide que vai se manter forte para recuperar sua filha, Hanna (Jordana Blake), que

foi tirada dela pelo Estado. A canção é a tradução do estado mental de June quando ela decide lutar.

As músicas estão presentes em diferentes momentos, mas todas traduzem June de alguma forma. Alguns dos *flashbacks* de momentos felizes dela também são acompanhados de trilhas, em sua maioria *pops* e alegres, um verdadeiro contraste com a vivência diária da personagem, mas que mostram seu estado mental firme e saudosista do mundo em que um dia vivera.

Seguindo a tendência de traduzir o que June vivencia, há o uso de uma câmera bastante próxima ao rosto da atriz em diferentes momentos. A quantidade de *closes* no rosto da atriz realmente impressiona. Cabe lembrar que, durante o período do desenvolvimento do chamado “cinema narrativo clássico”, nas primeiras décadas do século XX, o recurso do primeiro plano foi aos poucos se tornando moeda corrente na linguagem cinematográfica. Por volta de 1912, a imagem que destaca o rosto já se tornara recorrente, e era usada frequentemente para mostrar a aflição de uma personagem, como por exemplo em *The Informer* (1912), *The Girl and her Trust* (1912) de D.W. Griffith, entre outros. Em *O Conto da Aia*, o uso do primeiro plano do rosto de June em abundância serve para enfatizar a complexa gama de emoções experienciada pela personagem e por outras mulheres em sua condição. Sente-se visualmente tudo o que elas não podem expressar ou dizer.

Figura 1 - June no Episódio 1, Offred



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 2 - June no Episódio 5, Faithful



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 3 - June no Episódio 6, A Woman's Place

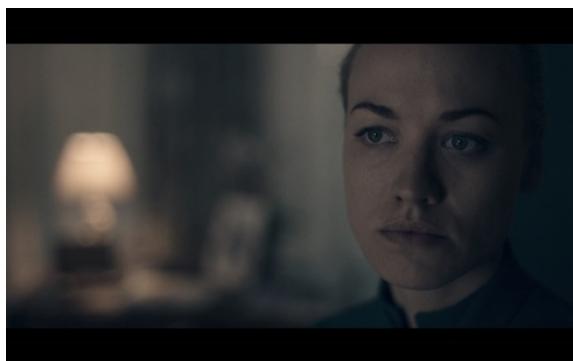


Fonte: Globoplay (2020)

Além de June, outras Aias, como Emily (Alexis Bledel) e Janine (Madeline Brewer), também têm seus rostos enquadrados com proximidade. Serena (Yvonne Strahovski), a Esposa da casa em que a protagonista é aprisionada, também é enquadrada assim em alguns momentos, mostrando que, apesar de sua posição social, ela também é subjugada e tão aprisionada quanto as outras mulheres retratadas.

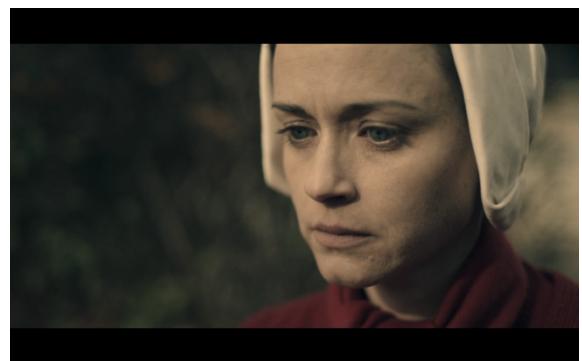
Além de traduzir esses sentimentos e vivências, os *closes ups* materializam o sentimento de prisão e solidão, mostrando que essas mulheres estão presas dentro de Gilead assim como dentro do quadro. A demanda técnica para esses enquadramentos fechados é que as atrizes sejam mostradas sozinhas, já que outra personagem não caberia no enquadramento sem prejudicar a composição do quadro.

Figura 4 - Serena no Episódio 1, Offred



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 5 - Emily no Episódio 5, Faithful



Fonte: Globoplay (2020)

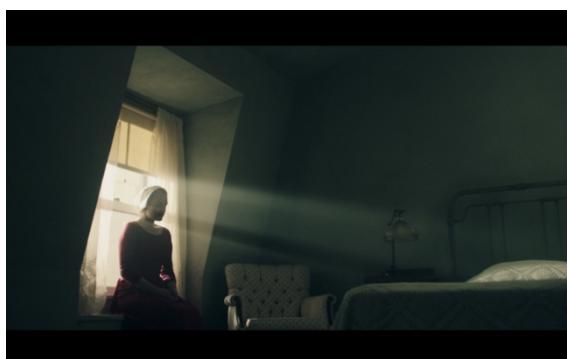
Figura 6 - Janine no Episódio 6, *A Woman's Place*



Fonte: Globoplay (2020)

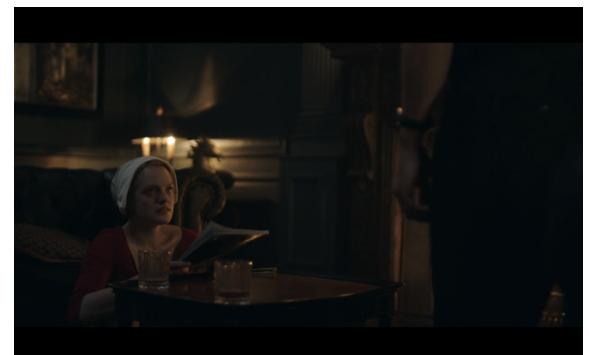
Os enquadramentos das personagens também revelam algo sobre sua posição social. Em vários momentos elas estão nos cantos do quadro, literalmente marginalizadas.

Figura 7 - June no Episódio 1, *Offred*



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 8 – June no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 9 - June no Episódio 6, *A Woman's Place*



Fonte: Globoplay (2020)

Além disso, a posição da câmera está com frequência em *plongée*, posicionamento que enquadra os personagens acima da linha dos olhos, forçando

que o espectador as olhe de cima para baixo, reforçando a sua subordinação e situação social.

Figura 10 – June no Episódio 1, Offred



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 11 – June no Episódio 5, Faithful



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 12 – June no Episódio 6, A Woman's Place



Fonte: Globoplay (2020)

As Aias usam um acessório na cabeça que tem como função esconder seus rostos, fazendo com que não sejam olhadas e desejadas pelos homens. Esses adereços, chamados de *wings*, foram projetados especialmente para a série e também ditaram a forma como os enquadramentos são feitos.

Apesar do argumento de que as *wings* seriam uma forma de proteção, as Aias sabem que, na verdade, a touca também serve para bloquear sua visão e limitar o que podem ver. O item restringe ainda mais a vivência e dificulta qualquer tipo de comunicação.

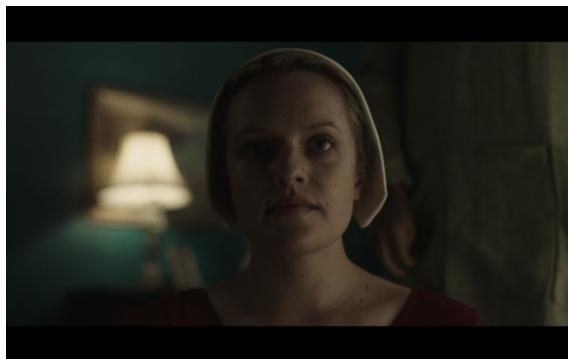
A restrição visual é impressa na imagem por meio de uma profundidade de câmera bem rasa nos planos próximos. O fundo desfocado materializa a pouca possibilidade de ver o mundo em que vivem. É possível verificar estes aspectos nas figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6.

O ponto de vista de June também é motivador da Montagem, assim como dos outros enquadramentos nas cenas em que ela está. Há planos longos do rosto da personagem enquanto seus pensamentos são traduzidos pelo *voice-over*, e a atuação de Elisabeth Moss transporta o espectador por entre seus sentimentos. Os enquadramentos dos outros participantes das cenas também refletem o ponto de vista de June, e os cortes acontecem de acordo com a atenção que ela dá a cada momento.

Um exemplo disso é a primeira cena em que ocorre o ritual pré-Cerimônia, na sala da casa. Apresenta-se um plano próximo de June, que está ajoelhada, e então Rita (Amanda Brugel), a Martha da casa dos Waterfords, chega no cômodo. Rita é enquadradada de baixo para cima e na direita do quadro, mimetizando a posição que está em relação a June. Em seguida chega Nick (Max Minghella), que também é enquadrado de baixo para cima e na esquerda do quadro, simulando a posição que está em relação a June.

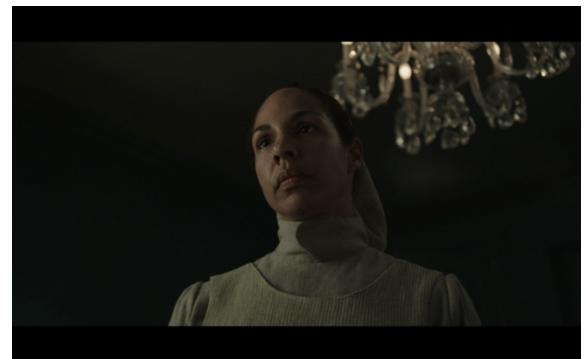
A cena segue com Fred e Serena enquadradados de baixo para cima, Serena enquadradada de lado, com o lado esquerdo do rosto mais próximo e Fred bem centralizado na imagem. Os dois enquadramentos também são feitos de acordo com o ponto de vista e a organização espacial dos personagens em relação a June. Como a cena toda é vista pelo ponto de vista de June, não se vê um plano aberto da sala inteira, e o posicionamento fica subentendido pelo enquadramento.

Figura 13 – June no Episódio 1, Offred

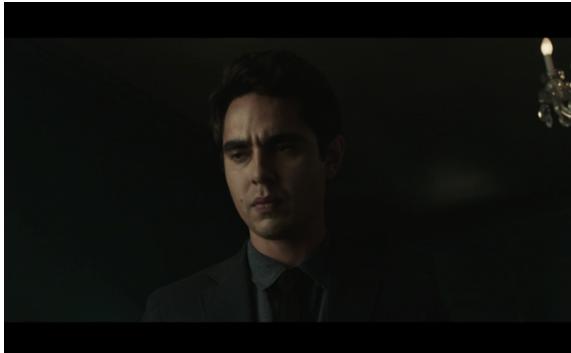


Fonte: Globoplay (2020)

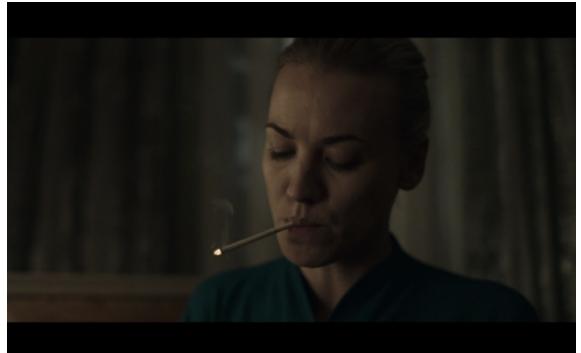
Figura 14 – Rita no Episódio 1, Offred



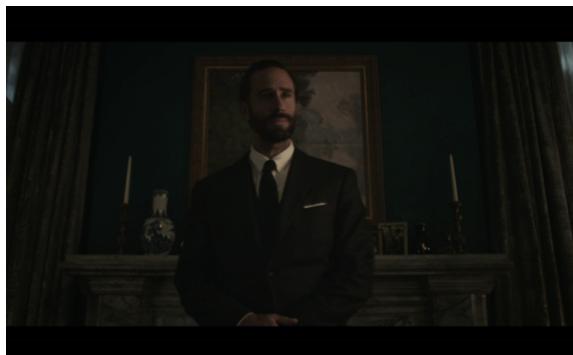
Fonte: Globoplay (2020)

Figura 15 – Nick no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 16 – Serena no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 17 - Fred no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Nas cenas em que June não está, ou naquelas em que se tem de um plano geral (em inglês *establishing shot*, plano de localização do espaço em que a cena acontece), os enquadramentos e a montagem são menos motivados e caminham para uma ambientação mais técnica.

A partir dos episódios analisados é possível identificar que os comportamentos de câmera empregados em relação a June também se aplicam para outras personagens femininas quando June não está presente.

Assim, para ambientar esse mundo que tirou tudo das personagens e as oprimem a cada minuto de sua existência, observa-se tanto diversos aspectos técnicos, quanto a escolha de movimentos de câmera, a câmera fixa ou na mão, a cor mais brilhante nos *flashbacks* felizes (em contraste com a cor pálida de Gilead), os figurinos contemporâneos, filmagens em locações reais, quase num tom documental que sugere uma conexão com o presente do espectador.

Todas as decisões técnicas descritas anteriormente procuram caracterizar essa personagem feminina (e também as outras, mesmo que em menor nível) como uma mulher profunda, com várias camadas de personalidade e emoção, estratégica

e cuidadosa. No livro, June é uma mulher muito mais complacente. Ela reage menos às coisas que acontecem, o medo a paralisa, e ela acaba sendo muito mais passiva. Na série, a relação de June com seu ambiente é um pouco diferente. Parece existir todo um cuidado ao retratar uma mulher que aos poucos vai ganhando consciência de sua realidade, e que decide lutar para reconquistar sua liberdade.

A análise feita até aqui permitiria afirmar que a série foge dos estereótipos recorrentes das personagens femininas fúteis e passivas, que só pensam em homens, moda e maquiagem. Margaret Atwood começou esse movimento ao escrever um livro sobre a condição da mulher como ser social. Bruce Miller continuou o movimento ao organizar uma equipe que tem várias mulheres para as cabeças de função e deixar a obra ter voz a partir disso. Reed Morano traduziu esse mundo visualmente e ajudou as próximas Diretoras e Diretores a serem justos nessa representação. No nível psicológico, as personagens são complexas e buscam ativamente os caminhos das suas trajetórias apesar de todas as barreiras físicas e psicológicas a elas impostas.

O último ponto desta análise do episódio piloto aborda a dimensão física da representação da mulher, aspecto esse em que quase sempre reside a maior evidência da objetificação dos corpos femininos.

Inicialmente, é importante discutir sobre a diversidade de corpos no mundo da série. No original de Atwood, a República de Gilead era essencialmente racista. Todas as pessoas não brancas foram marginalizadas, e as mulheres férteis que fossem virar Aias, mas não tinham a cor da pele branca, eram enviadas para as Colônias diretamente. Já na Gilead da série, Bruce Miller contou em uma entrevista que, em conversa com Atwood, concordaram que a existência de corpos negros era inevitável. "Existe uma diferença entre fazer um show sobre racismo e fazer um show racista", disse Bruce Miller em entrevista para o podcast *Showrunners* do site *Insider's*. O casting de Moira, melhor amiga de June, reflete bem essa mudança. No livro, a personagem é branca, enquanto na série é interpretada pela atriz afro-americana Samira Wiley.

Apesar da felicidade dessa decisão, é necessário lembrar que a questão da diversidade de corpos vai muito além da identificação étnica. A grande maioria das personagens femininas (e também masculinas) são magras, esbeltas e dentro dos padrões de beleza estética do que é considerado "bonito". Não são vistos corpos gordos ou velhos. Também não aparecem pessoas com deficiência, há no máximo mulheres desfiguradas porque foram punitivamente deformadas.

A única vez em que corpos diversos são mostrados na série é no episódio oito, *Jezebels*, quando é exposta uma casa de prostituição clandestina para o alto escalão de Comandantes. Há corpos mais diversos ali, mas todos em um contexto de fetichização.

Como segundo ponto, é importante analisar a forma como esses corpos são filmados. A escolha das cenas analisadas nesse momento busca indícios de sexualização e objetificação das mulheres.

Um bom exemplo inicial é a cena do banho de June no episódio piloto, dirigido por Reed Morano. É a primeira vez que se acompanha o momento em que as Aias têm que se limpar antes do ritual da Cerimônia. A cena é usada pela diretora para mostrar as roupas que as Aias devem usar, inclusive as íntimas. June se despe e, em nenhum momento, percebe-se enquadramentos que ressaltem os seios, as pernas, as nádegas ou qualquer outra parte do corpo que seja considerada erógena. O corpo da atriz ou da personagem não está sendo contemplado, apenas observa-se as roupas que ela usa.

Figura 18 – June no Episódio 1, Offred



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 19 – June no Episódio 1, Offred



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 20 – June no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 21 – June no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

A entrada na banheira também poderia ser usada de forma sensual, como muitas vezes é feito em filmes. No entanto, mais uma vez, Morano mostra apenas o necessário para a continuidade da narrativa. Observa-se no centro do frame a banheira e, só no canto, quase despercebida, um pedaço da perna de June entrando na água. A personagem se senta na banheira e fica no local sem que a cena passe qualquer ideia que não seja a de um banho.

Figura 22 - June no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 23 - June no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

A segunda cena analisada do episódio 1 é um *flashback* de June no Centro Vermelho (local de treinamento e punição das Aias). Nele, Janine, uma das Aias, está delirando. Ela está nua e essa informação é importante para a cena, já que ela poderia ser punida por expor o corpo dessa forma. Reed não enquadra o corpo da atriz com closes nem separa o busto do resto do corpo quando os seios aparecem.

Figura 24 - Janine no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 25 - Janine no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 26 - June e Janine no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 27 - June e Janine no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Por fim, no primeiro episódio há a Cerimônia pela qual as Aias são submetidas uma vez por mês para tentar gerar um filho. Pelas leis de Gilead, a Esposa se senta na cama com a Aia deitada entre suas pernas enquanto tem seus punhos segurados. O Comandante então estupra a Aia.

A Cerimônia começa com um close no rosto de June, apática. Logo depois a imagem vai para o ponto de vista que June tem do Comandante e de Serena segurando-a. Em seguida, mostra-se o posicionamento dos corpos com um enquadramento totalmente de cima, em um *Bird Shot*, ou *God's Eye*, que praticamente

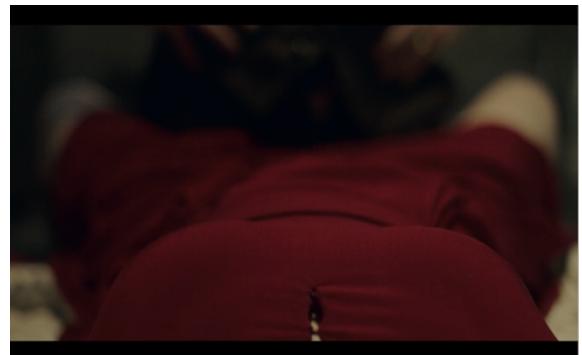
comenta visualmente a expressão que as personagens usam para legitimar as violências cometidas: “*Under his eye*”, no português, “Sob os olhos d’Ele”.

Figura 28 - June no Episódio 1, Offred



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 29 - June e Fred no Episódio 1, Offred



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 30 – Serena segura June no Episódio 1, Offred



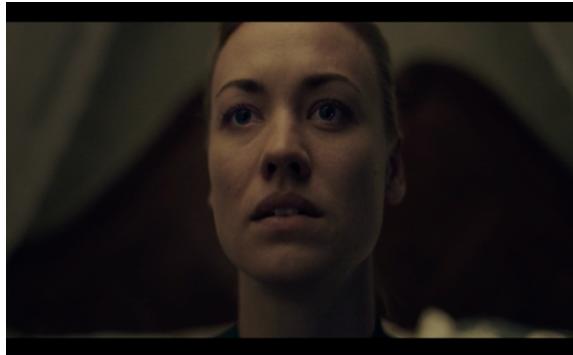
Fonte: Globoplay (2020)

Figura 31 - Cerimônia no Episódio 1, Offred



Fonte: Globoplay (2020)

A cena continua com quadros dos três participantes (June, Serena e Fred) filmados dos ombros para cima. Eles são rostos sem corpos. A Diretora parece querer dar ênfase à natureza deslocada e terrível da situação com os enquadramentos estranhos e as personagens visivelmente desconfortáveis.

Figura 32 - Serena no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 33 - Fred no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Figura 34 - June no Episódio 1, Offred

Fonte: Globoplay (2020)

Deste modo, a decupagem da cena dá mais destaque ao estado emocional da personagem do que à violência física. Mais uma vez, Reed preserva o corpo da personagem e da atriz durante uma cena que poderia ser facilmente sexualizada.

Já na análise de cenas no episódio 5, *Faithful*, dirigido por Mike Barker, June e Fred flertam na primeira cena do episódio. June sabe que ter a confiança de Fred pode ajudar em algum momento. Fred tem interesses sexuais. O primeiro take da cena, que também é o primeiro do episódio, é uma câmera móvel que passeia pelas pernas expostas de June para mostrar que ela se encontra confortável e mostrando partes do corpo que possam ser de interesse de Fred.

Em um take mais para frente, na mesma cena, June está na mesma situação, mas agora sem o *close*, o que pode sugerir nesta análise que a ideia poderia ser passada sem que a câmera filmasse o corpo tão de perto e com tanta ênfase.

A câmera mimetiza o olhar de Fred pelo corpo de June e faz com que o espectador faça o mesmo, ainda que a informação importante no momento fosse o olhar de Fred sob June e não colocar o corpo dela em evidência.

Figura 35 - June no Episódio 5, *Faithful*



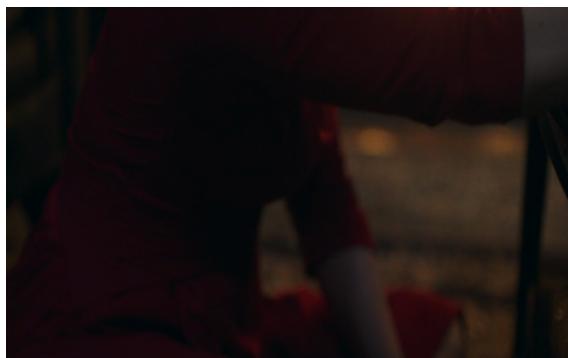
Fonte: Globoplay (2020)

Figura 36 - June no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 37 - June no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 38 - June e Fred no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Esse é um episódio em que passam vários feedbacks de June, um deles sendo a primeira relação sexual com seu marido Luke (O.T. Fagbenle) antes de Gilead. Apesar de mostrar no conteúdo que June tem domínio de seu desejo sexual e que a cena também é sobre isso, dois enquadramentos dão destaque ao seu corpo ao invés de seguir com a tendência de enquadramentos motivados pela visão da personagem.

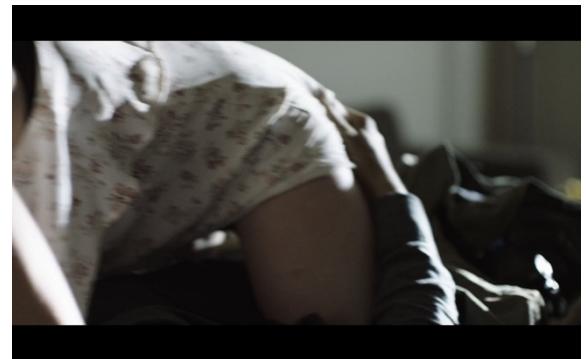
Em um deles, há quase um *close* do ator apertando as nádegas de Elisabeth Moss. No outro, o corpo da atriz está posicionado no centro do quadro e o ator está passando a mão pelos seios e corpo dela.

Figura 39 - June no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 40 - June no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Mais à frente, ocorre mais uma Cerimônia. A relação de June e Fred dessa vez é diferente: ele está apaixonado pela Aia. Durante o estupro, Fred busca o olhar de June e logo em seguida passa a mão pelas coxas dela. Ela reage com olhares de repreensão e negativas com a cabeça, mas se observa mais um plano de Fred passando a mão no corpo da atriz e demonstrando prazer.

Figura 41 - June e Fred no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 42 - June no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 43 - Cerimônia no Episódio 5, *Faithful*

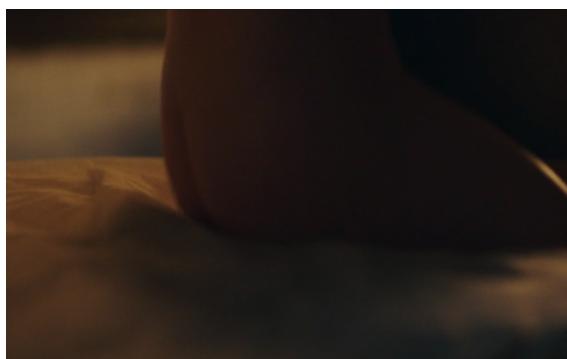


Fonte: Globoplay (2020)

A informação de que Fred passa a mão pelo corpo de June já foi evidenciada por completo no primeiro enquadramento, mas o diretor escolheu reforçar a violência sofrida por June e aproveitada pela figura masculina da cena.

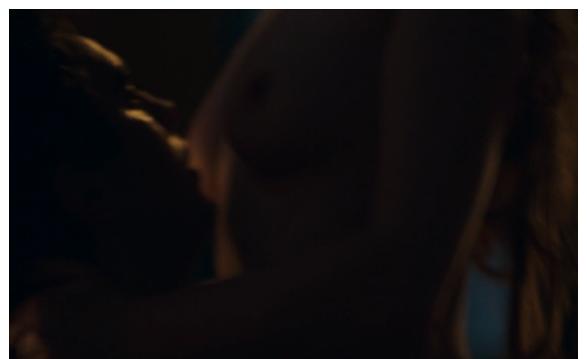
A última cena analisada do quinto episódio é a do sexo consensual entre June e Nick. A Aia vai até a casa do motorista e age de acordo com seu impulso e desejo. Ela lidera a ação e define as regras. Os enquadramentos dão ênfase à dimensão do prazer da personagem e à troca de carícias. Apesar disso, ainda há takes em que os seios ou nádegas da personagem estão no centro do quadro.

Figura 44 - June e Nick no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

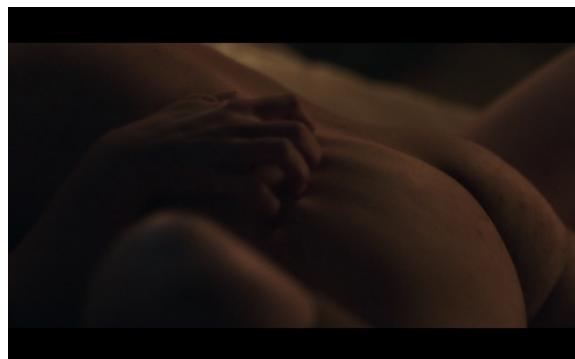
Figura 45 - June e Nick no Episódio 5, *Faithful*



Fonte: Globoplay (2020)

Essa mesma cena é retomada no começo do episódio 6, *A Woman's Place*, dirigido por Floria Sigismondi. June revive a noite com Nick na imaginação. A diferença entre as cenas dos dois episódios é a escolha dos takes utilizados. Floria coloca apenas aqueles em que é percebido o prazer de June durante o sexo. A única pessoa que tem a imagem das nádegas expostas em um *close* é o ator.

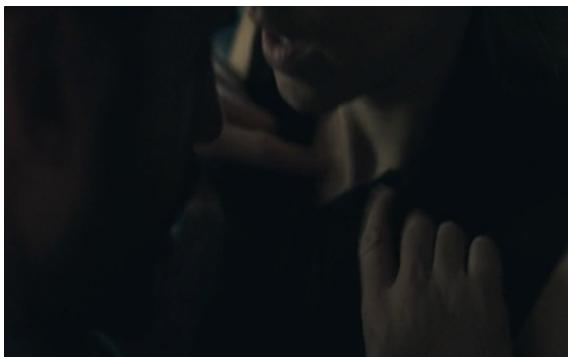
Figura 46 - June e Nick no Episódio 6, A Woman's Place



Fonte: Globoplay (2020)

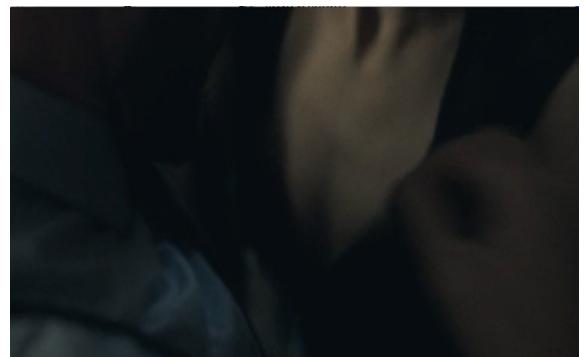
As últimas duas cenas analisadas são cenas de sexo entre Serena e Fred. A primeira é de um *flashback* de Serena. O casal começa a se beijar para iniciar a relação sexual e Fred abre a blusa de Serena. A diretora corta o plano no momento em que a câmera chegaria aos seios da atriz, preservando, mais uma vez, a imagem do corpo da mulher envolvida na cena.

Figura 47 - Serena e Fred no Episódio 6, A Woman's Place



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 48 - Serena e Fred no Episódio 6, A Woman's Place



Fonte: Globoplay (2020)

Mais para frente, na linha do tempo presente da narrativa, Fred e Serena iniciam o que deve ser a primeira relação do casal depois que a República de Gilead é instituída. No novo Estado, o sexo deve ser feito apenas para procriação, e se a esposa é infértil (caso de Serena) o casal não pode manter relações. Durante toda a cena, os enquadramentos dão destaque para as emoções experienciadas pela personagem feminina.

Vê-se na cena Serena sendo despida por Fred, mas o enquadramento protege o corpo da atriz. Durante o sexo, apesar de nu, eles são enquadrados de forma que as partes íntimas não sejam mostradas.

Figura 49 - Serena e Fred no Episódio 6, *A Woman's Place*



Fonte: Globoplay (2020)

Figura 50 - Serena e Fred no Episódio 6, *A Woman's Place*



Fonte: Globoplay (2020)

A partir das cenas analisadas anteriormente, é possível apontar uma tendência de proteção do corpo das figuras femininas e não objetificação dos mesmos nos episódios dirigidos por mulheres. No episódio realizado por Mike Barker, um homem, o corpo de June, o *gaze* de Fred e o gesto sexual durante a Cerimônia (lugar em que tecnicamente não existe prazer sexual envolvido) expõe mais a figura feminina aos olhos do espectador. Apesar dessa maior exposição, a intenção das cenas parece narrativamente coerente, aspecto que complexificaria a discussão deste trabalho (que não se propõe a analisar profundamente o contexto), como na cena da Cerimônia no episódio 5 onde a forma usada para a gravação causa no espectador a sensação de estranheza, sentimento semelhante ao que June parece sentir.

Como dito anteriormente, a decisão da Direção é revisada posteriormente pelo *Showrunner*, que no caso de *The Handmaid's Tale* também é um homem, o que sugere se esses momentos de exposição citados poderiam ter sido gravados de outra forma se houvesse uma Diretora encarregada ou se uma mulher como *Showrunner*.

É importante ressaltar que a quantidade de material de exposição de corpos foi baixa comparada a outras obras audiovisuais contemporâneas, e isso pode estar ligado a dois motivos. O primeiro é ter sido adaptado de uma obra escrita por uma autora que fala sobre a condição social da mulher e teve papel de consultoria durante

a escrita dos roteiros. O segundo é o envolvimento de mulheres na Produção, Produção Executiva, sala de roteiristas, em muitas funções da criação audiovisual e o elevado número de personagens femininas.

Esses dois motivos também podem estar relacionados com o fato de que a série retrata personagens femininas complexas emocionalmente que, apesar de ser uma tendência crescente nas obras dos anos 2010 com o novo levante das pautas feministas, ainda foram pouco retratadas no *mainstream* até a data de publicação desta pesquisa.

É necessário destacar que apesar de todos os cuidados dos envolvidos na produção ainda vemos muitas cenas de estupro que, nesse caso, são parte importante da narrativa. Apesar dessa importância, não se pode deixar de apontar que mesmo que os corpos sejam preservados (estando vestidos ou sem takes diretos da ação) o contexto da violência está presente e terá reverberações concretas no espectador. Não se pode ignorar a violência se ela está presente, mesmo vestida, mesmo de forma alegórica ou suavizada, e esse aspecto só deixará de ser coerente narrativamente quando as histórias e os corpos de mulheres não tiverem que ser marcados por esses eventos, dentro e fora da dramaturgia.

5. Considerações Finais

Este projeto tinha como objetivo encontrar pistas sobre a mudança do olhar para figuras femininas nas obras audiovisuais de acordo com a maior presença de mulheres nos bastidores. Observou-se que as porcentagens de ocupação dos cargos têm crescido nos últimos anos, ainda que muito timidamente em algumas das funções onde o poder da tomada de decisão reside. No entanto, também foi identificado que, quando mulheres estão em posições chave da realização audiovisual, podem aumentar de forma expressiva a participação feminina nas equipes. Os estudos de Lauzen também confirmaram que existe uma ligação direta entre esses postos e a escolha do protagonismo das obras, sendo que aquelas com mulheres na posição de escolha nos bastidores tiveram uma tendência de maior protagonismo feminino.

A análise da série estadunidense *The Handmaid's Tale* permitiu ver que existe um movimento de composição de equipe mais igualitária em obras contemporâneas, com mulheres em funções importantes como na Direção da maioria dos episódios.

Ainda que o cargo de decisão majoritária esteja nas mãos de um homem, algumas das falas do Showrunner apontam para um caminho onde aliados que estão dentro da estrutura dominante começam a entender e possibilitar que as vozes com um nível maior de propriedade em alguns assuntos sejam ouvidas para contar algumas histórias.

Além disso, a análise fílmica mostrou que ainda existem diferenças na forma que as figuras femininas são retratadas. Apesar dos esforços de escolha temática, da consultora externa da autora do romance, do cuidado com a definição de caminhos narrativos e da preocupação com a composição de um equipe mais igual em gênero, ainda vemos imagens sexualizadas de mulheres na tela quando um homem estava na posição de Direção. Por limitações diversas, esta dissertação focou em apenas um dos cargos envolvidos na construção imagética. Entretanto, a Direção ainda é uma das funções consideradas mais importantes na concepção da representação, e também a ocupação mostrou-se como uma das que possui um menor percentual de mulheres ocupando-a.

Apesar disso, a série traz alguma esperança. Ela materializa o movimento de inclusão de mulheres nos bastidores e a escolha de narrativas focadas no gênero feminino criadas por mulheres, iniciativas que tendem a crescer nos últimos anos, e que caminha junto com as exigências de trabalhadoras da indústria e espectadoras por maior representação.

No entanto, ainda se está longe do ideal. Os achados deste projeto mostram que as reivindicações iniciais das teóricas e realizadoras feministas ainda ressoam, mas muitas outras camadas foram adicionadas. Não basta ter mulheres nos bastidores, elas também precisam ter poder decisão e estar em cargos de liderança. Não é suficiente falar sobre números se eles ainda não refletem a realidade sociodemográfica da população. Não é possível pleitear uma maior entrada feminina no mercado se todas forem brancas, heterossexuais, de classes altas e espelharem apenas as ordens mundiais dominantes.

Parece inocente acreditar que essas conquistas se darão apenas a partir desses grupos isolados de mulheres, já que sozinhas elas ainda não têm poderio para chegar onde a mudança realmente pode acontecer. O acesso a esses espaços de realização não pode ser visto apenas no âmbito ideológico. No viés econômico, existe um público que anseia por esses novos olhares e que procura ativamente por eles. Essa demanda exigirá a diversificação da produção cultural e comercial que, por sua

vez, pode significar uma maior movimentação financeira vinda de grupos que antes não consumiam cultura e entretenimento porque os assuntos não lhes eram significativos.

Enquanto política industrial, é interessante que as produções audiovisuais invistam em novas histórias e na composição de equipes mais diversas. Com o avanço tecnológico e a velocidade com que a informação circula, tanto a mídia quanto os espectadores estão cada vez mais alertas para incoerências entre o discurso das obras e os contextos de produção. Existem inclusive movimentos de espectadores que ameaçam boicotar algumas produções caso elas sejam encabeçadas por homens, como em alguns casos recentes de fãs de filmes de super herói, exigindo que os filmes das heroínas fossem dirigidos por mulheres.

No entanto, também é preciso pensar no impacto social que essas obras já possuem e em seu potencial máximo. Enquanto produto de uma indústria, um filme ou uma série pode ter apenas um valor financeiro para aqueles que produzem e vendem. Porém, a verdade é que a natureza da imagem e da narrativa cinematográfica fazem com que ela molde costumes, desejos e até crie regras no mundo real, e isso não pode ser ignorado.

A palavra Representatividade nunca foi tão usada como é hoje, e aparece muitas vezes diretamente ligada a produtos audiovisuais. O audiovisual sempre teve poder para estigmatizar corpos e normalizar comportamentos que deveriam ser repudiados, mas isso precisa mudar, e parece estar. É preciso usar todo seu potencial para normalizar mulheres em cargos de poder, legitimar relacionamentos homoafetivos, desmascarar o racismo e dar às audiências historicamente sub-representadas modelos que as orgulhem e as motivem.

Este projeto teve como recorte temático o gênero feminino, o *mainstream*, teorias e obras criadas em países de primeiro mundo. Por isso, é necessário reconhecer seu papel na manutenção da ordem dominante nos estudos acadêmicos. Seria hipocrisia não reconhecer sua própria falha conceitual ao apontar os problemas e não se colocar entre eles. O primeiro passo para a mudança é reconhecer a participação no problema e sua reprodução. Por isso, é importante apontar o desejo por mais estudos sobre produções artísticas das culturas periféricas, de modelos de produção independentes e não-comerciais, de histórias não-ficcionais ou narrativas, e de temáticas politizadas e auto-afirmadoras de minorias e minorizadas. É preciso se

manter em conexão com a diferença, pois só ela pode desnudar os preconceitos e ensinar o caminho da empatia.

6. Referências

- ALLOWAY, Meredith. **Reed Morano on Successfully Pitching for and Directing the Intense Dystopian Drama, The Handmaid's Tale**. Filmmaker Magazine, Estados Unidos da América, 18 ago. 2017. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/103121-reed-morano-on-successfully-pitching-for-and-directing-the-intensively-emotional-dystopian-drama-the-handmaids-tale/#.X4kBfS3Or3R>. Acesso em: 15 out. 2020.
- ATWOOD, M. **O Conto da Aia**. São Paulo: Editora Rocco, 2017.
- CAMPOS, Bartira Bejarano. **Sala de Roteiristas**: a *Writers' Room* brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries televisivas. 2019. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.27.2020.tde-17012020-114823. Acesso em: 09 out. 2020.
- COBB, Shelley. **Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers**. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2015.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GRANT, Catherine. “**Secret Agents: Feminist Theories of Women's Film Authorship**”, *Feminist Theory* Vol. 2, No. 1, April 2001, pp. 113-130. Disponível em: https://catherinegrant.org/secret_agents/. Acesso em: 29 set. 2020.
- GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem**: representação da mulher no cinema. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.
- _____. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.
- HOLANDA, K. (org.) **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- JOHNSTON, Claire. ‘*Women's cinema as counter-cinema*’. In: E. Ann Kaplan (ed.), **Feminism and Film**, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't**: feminism, semiotics, cinema. Londres: The Mainillan Press, 1978.
- _____. **Technologies of gender**: essays on theory, film and fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 151 p.

LAUZEN, M. M. **It's a Man's (Celluloid) World**: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2020a. Disponível em:
https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_REV.pdf. Acesso em: 29 set. 2020

_____. **The Celluloid Ceiling**: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2020b. Disponível em:
https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Celluloid_Ceiling_Report.pdf. Acesso em: 29 set. 2020

_____. **Boxed In 2018-19**: Women On Screen and Behind the Scenes in Television. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2019. Disponível em: https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/09/2018-19_Boxed_In_Report.pdf. Acesso em: 29 set. 2020

_____. **The Celluloid Ceiling II**: Production Design, Production Management, Sound Design, Key Grips, and Gaffers. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2009. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2008%20Celluloid%20Ceiling%20II.pdf>. Acesso em: 29 set. 2020

_____. **The Celluloid Ceiling**: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2010. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2011. Disponível em:
http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2010_Celluloid_Ceiling.pdf. Acesso em: 29 set. 2020

_____. **Boxed In**: Women On Screen and Behind the Scenes in the 2007-08 Prime-time Season. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2008. Disponível em:
<https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/Boxed%20In%202007-08%20Report.pdf>. Acesso em: 29 set. 2020

LOTZ, Amanda D. **Beyond Prime Time**: television programming in the post-network era. Nova Iorque: Routledge, 2009.

MEDORA; WHITE. **You Don't Own Me**, 1963. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/gore-lesley/16596/traducao.html> . Acesso em: 12 out. 2020.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 437-453.

NOS filmes, homens são quatro anos mais velhos que as parceiras. **Veja**, Brasil, 04 jun. 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/nos-filmes-homens-sao-quatro-anos-mais-velhos-que-as-parceiras/>. Acesso em: 26 out. 2020.

PASZKIEWICZ, K. Genre, Authorship and Contemporary Women Filmmakers.
Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2018.

RENFRO, Kim. 'The Handmaid's Tale' Showrunner Bruce Miller on the challenges and triumphs of adapting Margaret Atwood's novel. **Insider**, Estados Unidos da América, 2 mai. 2017. Disponível em: <https://www.insider.com/handmaids-tale>Showrunner-bruce-miller-podcast-2017-4>. Acesso em: 15 out. 2020.

SCHATZ, Thomas. **The Genius of the System**: Hollywood Filmmaking in the Studio Era. Nova Iorque: Pantheon Books, 1988.

UNITED STATES CENSUS BUREAU. **Quick Facts**. United States Census Bureau, 2019. Disponível em: <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/US/PST045219>. Acesso em: 26 out. 2020.

WOMAN and Hollywood (site) . Disponível em:
<https://womenandhollywood.com/resources/statistics/> Acesso em: 01 jun. 2020

Filmografia

A WOMAN'S Place. Diretora: Floria Sigismondi. *In: HANDMAID'S Tale, The*. Criado por: Bruce Miller. Santa Monica, CA: Hulu. 1 vídeo (55 min), color. Episódio da segunda temporada da série exibida pela Hulu. Acesso em: 29 set. 2020 no serviço de *streaming* Globoplay.

FAITHFUL. Diretor: Mike Barker. *In: HANDMAID'S Tale, The*. Criado por: Bruce Miller. Santa Monica, CA: Hulu. 1 vídeo (53 min), color. Episódio da segunda temporada da série exibida pela Hulu. Acesso em: 29 set. 2020 no serviço de *streaming* Globoplay.

OFFRED. Diretor: Reed Morano. *In: HANDMAID'S Tale, The*. Criado por: Bruce Miller. Santa Monica, CA: Hulu. 1 vídeo (57 min), color. Episódio da segunda temporada da série exibida pela Hulu. Acesso em: 29 set. 2020 no serviço de *streaming* Globoplay.