

Mulheres sem rosto: o corpo feminino e a violência em cartazes de filmes

Faceless women: the female body and violence in movie posters

Janaina Wazlawick Muller¹

Saraí Patricia Schmidt²

Resumo: *Este estudo versa acerca das interpretações do corpo feminino em cartazes de filmes cujas tramas alicerçam-se na violência sexual contra mulheres: 120 Dias de Sodoma (1975), A Vingança de Jennifer (1978) e Irreversível (2002). Objetiva-se identificar as construções heteronormativas nos cartazes e os vínculos entre violência e desejo. A base teórica designa-se pela abordagem de Yuri Lotman (1978, 1996, 1998) para a Semiótica da Cultura, Stuart Hall (2016) na intersecção com os Estudos Culturais, Douglas Kellner (2001) referindo-se à influência midiática na construção dos sujeitos, e Judith Butler (2001, 2010), Michelle Perrot (2005, 2007) e E. Ann Kaplan (1995) para a heteronormatividade e o corpo feminino representado no cinema. Nos resultados da análise, apontou-se que os cartazes enunciam diretrizes que conectam o corpo feminino, ainda que imerso na violência, ao desejo e à sensualidade.*

Palavras-chave: *cinema; corpo feminino; gênero; semiosfera; heteronormatividade.*

Abstract: *This study deals with the interpretations of the female body in movie posters whose plots are based on sexual violence against women: “Saló” (1975), “I Spit on Your Grave” (1978) and “Irreversible” (2002). The objective is to identify heteronormative constructions in the posters and the links between violence and desire. The theoretical basis is designated by the approach of Yuri Lotman (1978,*

1 Universidade Feevale. Novo Hamburgo, RS, Brasil.
<http://orcid.org/0000-0001-9267-8668> E-mail: janainaw@feevale.br

2 Universidade Feevale. Novo Hamburgo, RS, Brasil.
<http://orcid.org/0000-0001-8795-3100> E-mail: saraischmidt@feevale.br

1996, 1998) for the *Semiotics of Culture*, Stuart Hall (2016) at the intersection with *Cultural Studies*, Douglas Kellner (2001) referring to the media influence in the construction of subjects, and Judith Butler (2001, 2010), Michelle Perrot (2005, 2007) and Ann E. Kaplan (1995) for heteronormativity and the female body represented in cinema. In the results of the analysis, it was pointed out that the posters enunciate guidelines that connect the female body, even if immersed in violence, desire and sensuality.

Keywords: *Movie theater; Feminine body; Gender; Semiosphere; Heteronormativity.*

Introdução

O corpo, ultrapassando a carne e a funcionalidade biológica, é composto por um conjunto de inscrições culturais. Voltando-se especificamente ao feminino, há um arcabouço proveniente de diferentes discursos que edificam maneiras pontuais de interpretação do corpo. A partir disso, pensando em normativas institucionalizadas, perpetuaram-se características entendidas como femininas em um processo no qual corpo, conduta e gênero estariam irresistivelmente conectados. Assim, atributos como sensualidade, ingenuidade, delicadeza, beleza e sujeição seriam compreendidos em perspectivas estabilizadas, construídas gradualmente em um sistema de codificação e decodificação.

Considerando que tais características incluem o arcabouço cultural, uma vez que foram edificadas pelo coletivo, esclarece-se que, para o presente artigo, a investigação centrou-se em manifestações midiáticas, reconhecendo a mídia e suas possibilidades de intervir nas dinâmicas sociais, tendo como recorte produções fílmicas e seus cartazes de divulgação. Na composição do *corpus*, optou-se por filmes que se aproximavam por suas tramas – todas centradas na violência sexual contra a mulher – cujos cartazes expunham o corpo feminino mediante perspectivas heteronormativas. Três filmes e seus respectivos cartazes foram escolhidos: *120 Dias de Sodoma* (*Salò*, 1975, Itália), *A Vingança de Jennifer* (*I Spit on Your Grave*, 1978, EUA) e *Irreversível* (*Irréversible*, 2002, França).

A partir dessas observações iniciais, colocou-se como proposta para a pesquisa uma análise semiótica da heteronormatividade dos corpos femininos nos cartazes, alinhando-os com a violência sexual exposta nas películas. No que se refere aos objetivos, pretende-se apresentar as relações entre o contexto sócio-histórico e as produções, ligando-as à intertextualidade no material que compõe o *corpus*, bem como trazer o olhar contemporâneo e as especificidades que norteiam a abordagem do artigo, identificando os movimentos centrípetos nas imagens e pensando na heteronormatividade enquanto elemento que os aproxima da área central da semiosfera.

Para tanto, o marco teórico designa os estudos de Yuri Lotman (1996, 1998) acerca da Semiótica da Cultura, relacionando os entendimentos de semiosfera, os processos de tradução, a intertextualidade e os movimentos centrípetos e centrífugos. Nisso, realizou-se um entrelaçamento com os Estudos Culturais, a partir de Stuart Hall (2016), enfocando-se nos atravessamentos das relações de gênero, com o intuito de investigar o feminino e as interpretações do corpo no cinema. Na intersecção com os Estudos Culturais, Douglas Kellner (2001) aproxima-se da influência midiática, ao passo que Judith Butler (2001, 2010) e Michelle Perrot (2005, 2007) inquerem acerca das expectativas do gênero e construções corporais alinhadas com a heteronormatividade. Por fim, E. Ann Kaplan (1995) reflete sobre a exposição do corpo feminino nas telas de cinema.

Espera-se que o estudo contribua no sentido de evidenciar as vinculações entre as relações de gênero e a colocação do corpo feminino no cinema, como modos de evidenciar os diferentes textos inscritos nos corpos e suas relações com a violência e a heteronormatividade. Destaca-se, contudo, que independentemente das conclusões alcançadas, os questionamentos associados à violência e heteronormatividade, em sua relevância e múltiplas abordagens e manifestações, não se esgotam.

Corpos construídos, corpos violentados

Nas grandes telas, o espectador se depara com personagens plurais, bem como são plurais os corpos e sentidos atribuídos a esses sujeitos. Afirma-se que todo o corpo visto nas imagens está ligado a um processo de construção alicerçado em um sistema de crenças e valores, dado que o corpo conta histórias (PERROT, 2007). Na coletividade, tem-se os arcabouços de códigos, ou a semiosfera, que edificam os filtros utilizados pelos sujeitos para olhar e interpretar aquilo que os cerca (LOTMAN, 1996). Os filtros vinculam-se ao condicionamento, visto que o sistema de valores estabelece diretrizes que moldam tais interpretações.

Revela-se que esse sistema não é estável e ocorrem momentos de fragmentação na constante interação entre os indivíduos, o que faz com que a semiosfera seja demarcada pelo contraste e pelas tensões.

Nisso, alega-se que os cartazes analisados são entendidos como textos, pensando-se que Lotman (1978, 1996, 1998) trabalha um entendimento amplo da noção de “texto” ao tomá-lo como cultural. Assim, tanto filmes quanto cartazes, sendo textos culturais, evidenciam ambiguidades e valores institucionalizados; sendo artísticos, apresentam tendências, conflitos, contradições e tensões (LOTMAN, 1996). Eles são compostos por múltiplas camadas e múltiplas vozes, e enunciam elementos conectados ao contexto em que foram produzidos. São, por conseguinte, mais do que mensagens transmitidas a um destinatário, uma vez que produzem efeitos sobre aqueles que com eles se deparam. Conforme Lotman (1996, p. 55)³, “[...] ao se deslocar para outro contexto cultural, eles se comportam como um informante transferido para uma nova situação comunicativa: atualizam aspectos anteriormente ocultos de seu sistema de codificação.”

Textos são atravessados por diferentes perspectivas. Relacionando-se aos Estudos Culturais, aponta-se que as manifestações culturais edificam interpretações, relações e identidades, e que os novos significados estruturados pelos sujeitos estão articulados à diversidade das representações das coisas. Para Hall (2016, p. 21), “[...] as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos.” Nesse sistema, os textos cumprem a função de memória cultural coletiva (LOTMAN, 1996) e os três cartazes, enquanto textos artísticos, trazem em suas imagens a complexidade e os conflitos advindos do momento em que foram produzidos.

Pensando na contextualização dos olhares para o feminino no decorrer da década de 1970, quando se deu a estreia de *120 Dias de Sodoma* e *A Vingança de Jennifer*, tem-se uma conjuntura de efervescência cultural no Ocidente. Rupturas sociais desde a década de 1960 indicavam mudanças em concepções que, anteriormente, eram vistas como

3 Traduzido do espanhol: “[...] *al trasladarse a otro contexto cultural, se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante.*”

permanentes e coletivas (LOURO, 2001), além do início dos estudos de gênero feitos por mulheres que, de acordo com Perrot (2007), elegiam a mulher como objeto de estudo e a colocavam como um sujeito visível. Também se consolidou uma interpretação dicotômica perpetuada entre as reivindicações de vertentes do feminismo, alocando homens e mulheres em lados opostos e conectando o “gênero” exclusivamente à mulher (SCOTT, 1995). Salienta-se que, em tal contexto, esses recursos eram vistos como necessários devido à busca pela legitimação dos estudos de gênero e à ampliação da unificação em torno do movimento feminista. Esse é um momento marcado pela explosão, quando a imutabilidade foi substituída pela imprevisibilidade (LOTMAN, 1998), e valores e crenças, antes dogmáticos, foram questionados.

Distinguindo o século XXI no panorama ocidental, período de lançamento de *Irreversível*, declara-se que as rupturas viabilizaram novas configurações para o gênero feminino. Segundo Marlise Matos (2008), temáticas se inseriram de maneira significativa, em âmbito acadêmico e social, com debates em torno dos papéis de gênero, das relações de poder, das sexualidades e das identidades, numa articulação entre os questionamentos das interpretações unidimensionais e dos binarismos, de modo a expandir o potencial de análise do feminino. Porém, ao lado das conquistas estão tensões e contradições, pois, nas palavras de Ana Paula Antunes Martins (2015, p. 238), “[...] a história do sujeito do feminismo transita da construção para a desconstrução e, contemporaneamente, para a reconstrução, pautada na instabilidade.” Isto é, os códigos institucionalizados não foram anulados e coexistem em contradição com os códigos edificados pelas rupturas. Nesse conflito, se caracteriza a heterogeneidade da semiosfera.

Mediante a breve explanação contextual, alega-se que as interpretações do feminino estão ligadas a diversos fatores, e que os cartazes dos filmes são produtos de textos anteriores a eles. Os formatos de exposição das mulheres nas imagens não se limitam ao olhar de um sujeito ou de uma equipe em particular, estando entrelaçados a um conjunto de sentidos que legitimam pontos de vista e sublinham espaços, tanto para

homens quanto para mulheres. Isso posto, os cartazes são intertextuais por corresponderem a uma pluralidade de textos existentes nas dinâmicas sociais, e tornam-se modelos porque reconstróem uma imagem da realidade (LOTMAN, 1978).

No corpo feminino, percebe-se a existência de um sistema complexo de valores e crenças, dos quais se estabelecem os códigos que fornecerão as bases para a decodificação. O sentido, portanto, não está no próprio corpo ou nos cartazes, mas nos sujeitos que fixam esses sentidos, reproduzindo-os, legitimando-os e naturalizando-os (HALL, 2016). E existem ferramentas múltiplas para promover tanto a reprodução quanto as rupturas, sendo a mídia um exemplo essencial. Os meios de comunicação têm papel ambivalente na representação do feminino, subvertendo ideias normativas ou as validando. Cabe ressaltar que as produções midiáticas têm posicionamentos plurais dentro da semiosfera, ora voltando-se para a periferia, ora aproximando-se do centro.

De acordo com Lotman (1978, 1996, 1998), a semiosfera envolve movimentos centrípetos e centrífugos. Respectivamente, tem-se os movimentos que se aproximam do centro da semiosfera, em que a produção tem aspectos conservadores, e os movimentos que se afastam do centro e se dirigem para as fronteiras do espaço semiótico, ou seja, a periferia. Na análise, verificou-se a ambiguidade entre essas movimentações, visto que “[...] a cultura da mídia às vezes legitima as forças de dominação e induz o público a extrair prazer da adesão a posições ideológicas, outras vezes não consegue fazer isso e outras ainda leva ao prazer por meio da contestação das ideologias e das instituições dominantes” (KELLNER, 2001, p. 150).

Entre posicionamentos e contestações, percebe-se que corpos femininos e masculinos são produzidos e regulados para que sejam compreendidos pelo coletivo de maneiras diferentes. Nisso, as maneiras de vivenciar e interpretar desejos relacionados ao corpo e às práticas sexuais também integram movimentos de regulação (LOURO, 2001), fazendo com o “sexo” se torne não apenas norma, mas uma força regulatória que circunscreve e diferencia os corpos controlados (BUTLER, 2001).

Tal força evidencia-se em práticas que promovem a constante reiteração das normas, voltando-se aqui especificamente ao heteronormativo. A forma como os sujeitos atribuem sentidos para os corpos vincula-se ao conjunto de atributos que instituem os lugares a serem ocupados por homens e mulheres, fixando interpretações e operando o congelamento de gênero (BUTLER, 2010). Nessa perspectiva, se distingue a atuação de uma vigilância constante, pois a mulher, em seu corpo e atos, independentemente de suas particularidades, evocaria suspeitas e motivaria o anseio do enclausuramento, com o objetivo de que essas suspeitas fossem combatidas (PERROT, 2005). Na demarcação, estrutura-se uma relação dicotômica em que o corpo feminino acaba submetido ao masculino: ao feminino caberia o papel de ser apreciado e consumido pelo desejo heteronormativo, porque a mulher seria, primeiramente, “[...] uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. [...] Primeiro mandamento das mulheres: a beleza” (PERROT, 2007, p. 49-50).

Nesse caso, a mulher, vista na heteronormatividade como uma entidade – algo unidimensional e padronizado, seria um corpo sedutor que é alvo de olhares. Nessa objetificação, encontra-se a restrição da mulher ao físico, o que tece os filtros e proporciona a legitimação de imagens. As concepções de gênero e suas implicações na compreensão do corpo tornam-se “[...] uma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2001, p. 155). Em tal processo de tornar-se viável, salienta-se a influência midiática: não apenas o cinema, mas todas as manifestações que constituem sistemas de comunicação interferem na compreensão do sujeito e na forma como ele decifra os outros e o mundo que o cerca. A cultura da mídia, de fato, é espaço de implosão e rupturas das identidades (KELLNER, 2001).

Na colocação da mulher enquanto um corpo cuja existência serve ao desejo, percebe-se o mecanismo que tem o intuito de eliminar uma ameaça: a sedução feminina, que seria ferramenta para manipular o masculino. Na perspectiva de Kaplan (1995), é pela dominação e o ato

de “fetichizar” que a câmera direciona o olhar e, por conseguinte, exercita a construção de sentidos, destacando a mulher que é continuamente relegada ao papel de vítima, além da frequente hostilidade à sexualidade feminina, que deve ser subjugada e restrita ao desejo masculino.

Logo, apontam-se as relações entre corpo, desejo e violência. A noção do feminino que perpassa a heteronormatividade é demarcada pela contemplação da beleza e a cobiça do físico, na qual o corpo feminino homogêneo é repetido e naturalizado. Reforça-se a existência de desconstruções e rupturas, contudo “[...] se arranharmos a superfície, lá está o modelo conhecido.” (KAPLAN, 1995, p. 17). O corpo feminino deve apresentar-se, acima de tudo, belo e sedutor, para que corresponda às expectativas edificadas pelo coletivo. Ainda que seja agredido, ferido ou morto, ele deve permanecer não como o corpo de um sujeito, mas *um* corpo sem identidade própria.

As mulheres sem rosto

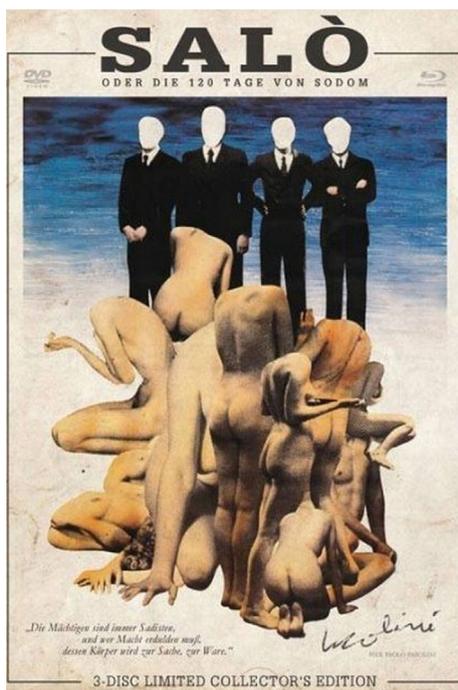
O primeiro filme, *120 Dias de Sodoma*, foi adaptado de uma obra do Marquês de Sade⁴ e conta a história de quatro homens no contexto da Itália sob regime fascista, que se reúnem em uma mansão nomeada Escola da Libertinagem. Eles escolhem um grupo de adolescentes, entre meninos e meninas, e contratam três prostitutas, cuja função é contar as histórias mais sórdidas. São esses relatos que orientam o filme, dividindo-o em três partes: o Círculo das Manias, o Círculo da Merda e o Círculo do Sangue. A função dos adolescentes, ou alunos, é a de se submeter aos fetiches dos quatro homens, reproduzindo as violências enunciadas pelas prostitutas.

No decorrer do filme, os jovens passam pelas mais diversas humilhações, desde ingerir as fezes dos homens até sessões de estupro. Entretanto, ressalta-se que as cenas de violação sexual foram protagonizadas, geralmente, por meninas, o que se reflete no cartaz; mesmo que

4 Marquês de Sade (1740-1814) foi um aristocrata francês e escritor, mais conhecido por suas obras de conteúdo pornográfico.

o filme procure explorar o sadismo na submissão tanto de garotos quanto de garotas, é o corpo feminino que prevalece na imagem de divulgação.

Figura 1 – Cartaz de *120 Dias de Sodoma*



Fonte: Pinterest (2019).

O segundo filme chama-se *A Vingança de Jennifer*. Tem-se como protagonista a escritora Jennifer Hills, que decide alugar uma casa no interior com o intuito de inspirar-se para o seu novo livro. No caminho, ela é assediada por um grupo de homens, os quais repele. Eles, enraivecidos, descobrem a casa alugada e invadem o lugar, estuprando Jennifer em cenas longas e explícitas. Deixada para morrer, a jovem se recupera e arquiteta um plano de vingança, posteriormente assassinando todos os seus agressores. No cartaz, conforme é observado, o corpo de Jennifer aparece de costas, com as roupas rasgadas e alguns ferimentos na pele. Ela ainda carrega uma faca, num indício de suas pretensões de vingança.

Figura 2 – Cartaz de *A Vingança de Jennifer*

Fonte: Pinterest (2019).

O terceiro filme, *Irreversível*, foi veiculado em 2002. No caso dessa película, cabe alguns esclarecimentos prestados pelo diretor Gaspar Noé⁵, nos quais ele defende a cena de estupro do filme com nove minutos de duração. Segundo ele, a intenção era mostrar a crueldade e a crueza da violência, sem permitir que o público tivesse a chance de esconder-se da dor⁶.

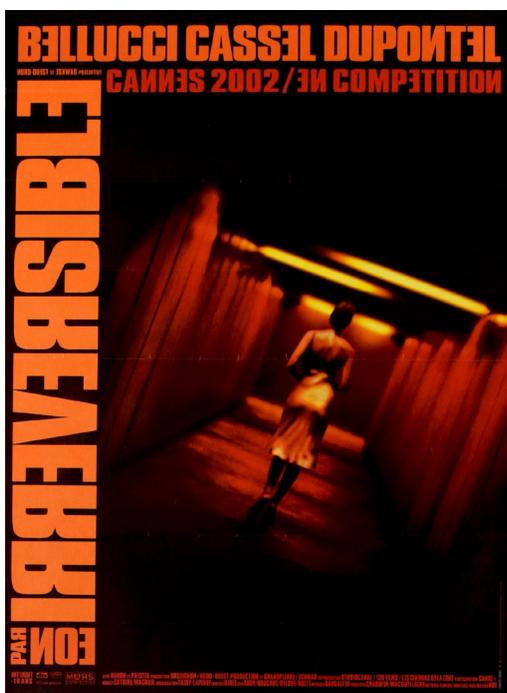
Em *Irreversível* há também diferenciais nas formas como a trama é conduzida. O filme começa pelos créditos, que são passados em ordem inversa, e é nessa mesma ordem que a trama se desenvolve

5 Cineasta argentino. Conhecido por ser provocador, seus filmes normalmente abordam temáticas entendidas como polêmicas, a exemplo da violência explícita e do sexo.

6 Mais informações podem ser encontradas na reportagem intitulada “Diretor de ‘Irreversível’ defende longa cena de estupro”. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/cultura/021022_pollardcb.shtml. Acesso em: 11 jun. 2019.

– primeiramente são mostradas as cenas finais, perpassando o clímax e, somente depois, apresentando as origens da história e dos personagens. O espectador depara-se com dois amigos que estão em busca de vingança por conta do estupro da namorada de um deles; a mulher, que estava em um túnel de metrô, foi brutalmente atacada e violada. No cartaz tem-se essa mulher andando pelo local onde ocorre o estupro, de costas e sem que seu rosto seja mostrado.

Figura 3 – Cartaz de *Irreversível*



Fonte: Pinterest (2019).

Constata-se que os cartazes são compostos por diferentes imagens que remetem a sentidos similares, promovendo uma aproximação entre eles. As três imagens trazem o corpo feminino em evidência, expondo-o de costas e, notadamente, sem exibir o rosto. No caso de *120 Dias de Sodoma*, verifica-se o contorno das cabeças nas figuras que

aludem aos quatro agressores fascistas, mas as formas que representam os agredidos são apenas corpos, uns sobrepondo-se aos outros em uma massa homogênea.

Segundo Lotman (1998), o ser humano tem necessidade de se particularizar. Normalmente, isso seria feito por meio dos nomes próprios, mas, aqui, destaca-se a questão do rosto. No contexto dos cartazes, as feições seriam a evidência da individualidade – o modo de expressar a singularidade das personagens e apresentá-las enquanto sujeitos para o público. Ao colocá-las como corpos sem rosto, tem-se um processo de desconstrução; elas deixam de ser pessoas, habitando uma zona inóspita compartilhada por aqueles que não são entendidos pelo coletivo como sujeitos (BUTLER, 2001). Bem como, observa-se o silenciamento de suas existências, vinculado à percepção de que “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas” (PERROT, 2007, p. 17).

Ocultar o rosto das personagens posiciona-as em lugares específicos, influenciando nas possibilidades de interpretação por parte do público. Na construção do sentido, as pessoas passam por momentos de criação de um sentido provisório, o qual é orientado por diversas pistas (MERCADER, 2001), tal como o título do filme, as críticas e a divulgação – a exemplo do cartaz. Na imagem que descaracteriza a personagem, o público pode ter dificuldades em criar laços de empatia com a mulher, o que resultaria em um distanciamento emocional tanto com a personagem quanto com a violência por ela sofrida.

Na perspectiva de Lotman (1998), há textos que, mediante aproximações entre conteúdo e público, transformam aquilo que está distante em algo próximo e íntimo. Exemplificando-se com o cinema: no desenvolvimento de um enredo, personagens são apresentados e provocam efeitos no público. Assim, aquele que era o “outro” torna-se “próprio” quando o espectador se apropria dos sujeitos ficcionais ao transformá-los em familiares. Na análise dos cartazes, verifica-se que a dinâmica de distanciamento e aproximação tem um desequilíbrio, já que as personagens permanecem como o “outro”.

Nas palavras de Butler (2010, p. 20), “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é [...]”. Todavia, na codificação e decodificação alicerçada nas diretrizes de gênero, se reproduz o olhar de que a palavra “mulher” equivale a todos os indivíduos identificados com o feminino, confinando-os na homogeneidade. É o que ocorre na Figura 1, de *120 Dias de Sodoma*: na trama, não há uma particularização dos personagens que são violados, pois eles são expostos como corpos sujeitos aos desejos dos agressores. Não possuem nome, passado, ambição ou vontades, e tal indiferença aparece no cartaz, em que os corpos indefinidos se mesclam e, acima deles, sobrepondo-se com contornos mais evidentes, os quatro fascistas declaram o domínio sobre suas vítimas.

Nas Figuras 2 e 3, a personagem violentada aparece em evidência porque, em seus respectivos filmes, as protagonistas têm nomes e personalidades. Entretanto, para o cartaz, a pretensa individualidade se perde diante da exposição do corpo. Em *A Vingança de Jennifer*, Figura 2, as roupas rasgadas e os discretos hematomas não correspondem às imagens do filme no qual a jovem é despida e agredida com extrema violência, ocasionando escaras, sujeira e hematomas arroxeados espalhados pela pele. Todos esses elementos foram atenuados na imagem, vinculando-se ao raciocínio de que, no mostrar para o público, seria apropriado que a personagem parecesse mais sensual do que ferida. Já em *Irreversível*, Figura 3, a mulher anda solitária pelo corredor onde é estuprada – a fotografia é feita com ela de costas para a câmera, o que é possível associar à vulnerabilidade e impossibilidade de defesa e reação diante do que está prestes a acontecer. Além do mais, se tem a reflexão de uma mulher abordada enquanto oferenda, um corpo a ser consumido pelos olhos, dado que seu próprio corpo não pertenceria a ela (PERROT, 2005).

Tais traços enunciados nos cartazes ligam-se a uma complexa estrutura de atribuições de significado. De acordo com Hall (2016), o sujeito, em sua particularidade, constrói seus sentidos, mas está subordinado aos limites de uma cultura e de um determinado contexto. Ele pode se tornar portador dos sentidos construídos, mas não pode orbitar fora dos

limites do arcabouço de códigos que demarca sua existência no corpo social. Dessa forma, tanto os cartazes e os filmes quanto as interpretações estruturadas na análise estão articulados com textos anteriores. Nisso, identifica-se um conjunto de textos que atravessam as imagens, visto que elas não têm a simples função de transmitir informações a respeito do filme e estão submersas em uma relação dialógica (LOTMAN, 1978, 1996, 1998) da qual se investigam os rastros ideológicos e culturais.

Na investigação desses rastros, entende-se que “[...] a matéria dos corpos será indissociável das normas regulatórias que governam sua materialização e a significação daqueles efeitos materiais.” (BUTLER, 2001, p. 155), cabendo esclarecer que as normas regulatórias se manifestam não somente na projeção do feminino, mas também no masculino. Nas três tramas os agressores são, majoritariamente, homens, todos limitados a uma caracterização bestial na qual elementos como o desejo sexual, e até a própria violência cometida, são naturalizados como se fizessem parte de uma suposta essência masculina. Homens e mulheres acabam homogeneizados, e na fixação dos conteúdos e atributos para personagens estaria a definição premeditada dos espaços a serem ocupados, em uma ação de estereotipagem que alinha representações, relações de poder e a diferença (HALL, 2016). Na uniformização da exposição do gênero e no desejo sexual tido como inerente e incontrolável, ocorre, portanto, uma simplificação da pluralidade, se afastando da fluidez que permeia os indivíduos (LOURO, 2001).

Contudo, na consideração de que o texto está sujeito à memória coletiva (LOTMAN, 1996), afirma-se que a heteronormatividade é apenas uma das facetas a serem abordadas. Os filmes e seus cartazes estão codificados, e para decodificá-los é preciso fundamentar-se nas informações dadas a partir do texto. Nessa produção de significados, que transita entre o individual e o coletivo, há um jogo interior complexo que pode ser percebido, por exemplo, pela relação entre os cartazes e os contextos sócio-históricos nos quais eles estão inseridos. Conforme anteriormente exposto, a década de 1970 teve o marco da expansão das movimentações

de diversos grupos inseridos na periferia das dinâmicas sociais. Na contemporaneidade, percebe-se que a luta continua a se expandir, porém, paralelamente, a reiteração dos ditames não foi anulada pelas transformações. Diferentes leituras coexistem, chocando-se, contradizendo-se e provocando tensões nas práticas sociais.

As produções e os produtos a elas associados representam as pluralidades e ambivalências que permeiam os contextos. Kaplan (1995) defende que os filmes expressam conflitos entre as expectativas normativas e as subversões que se posicionariam contra as estabilizações. Por esse motivo, *A Vingança de Jennifer* aborda o processo de vingança da personagem após os estupro: a mulher continua atrelada aos desejos hegemônicos, mas, para corresponder às mudanças em curso no contexto da produção do filme, ela não poderia ficar confinada à fragilidade e ao sofrimento, tornando a vingança uma ferramenta de pretensa visibilidade para a desconstrução do feminino normativo – embora, no cartaz, a única evidência da vingança seja a faca. Esse é um sinal da ambivalência, que termina por se tornar outro fator de aproximação entre os filmes e suas imagens.

Entende-se que a heteronormatividade é um elemento que se aproxima do centro da semiosfera numa movimentação centrípeta. O centro é marcado por aspectos conservadores, vinculados à reiteração das diretrizes já instituídas. No entanto, há recursos presentes nos três filmes que se afastam do conservadorismo, sendo que a exposição do corpo é um exemplo: em cenas em que seios, genitálias e nádegas são postos na tela, quebra-se com as hesitações e censuras ao corpo; e, no registro do ato sexual, há uma ausência de pudor ou desvios da câmera. Nesse âmbito, *120 Dias de Sodoma* provocou rupturas no tratamento de fetiches ao trazer o escatológico, o sadomasoquismo e o sexo; *A Vingança de Jennifer* expôs nudez, sexo e violência gráfica; *Irreversível* rompeu com critérios da estrutura fílmica por ter sido gravado com a narrativa numa sequência temporal inversa.

Aponta-se que, para Lotman (1998), as explosões, ou rupturas, acontecem mediante a relação dialógica com os mecanismos que

promovem a desestabilização, então, rupturas e diretrizes não estão desconectadas umas das outras. Nessa relação, distingue-se que os pontos similares de aparente subversão entre os filmes – o sexo e a nudez – estão associados a um terceiro elemento: a violência. Nas palavras de Perrot (2007, p. 64), “o sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído”, e nos cartazes, pensando nas narrativas às quais eles se referem, o ato de possuir se alicerça na violência e dominação. É uma combinação de fatores que resulta num encadeamento destrutivo, e faz com que a suposta desconstrução da erotização do corpo, que traria um movimento centrífugo na direção da região periférica da semiosfera, possa ser entendida como repetição normativa ao exercer uma deslocação centrípeta e direcionar-se para o lado conservador.

Além do mais, sexo, nudez e violência têm como ponto de ligação o feminino, o que evidencia a necessidade de questionar as possíveis transgressões proporcionadas pelos filmes. Afinal, a aparente quebra dos valores tradicionais ocorre mediante o pagamento de um preço, o que é estampado nos cartazes: a fixação do corpo feminino na subjugação, retirando das personagens violentadas a possibilidade de individualização através do ocultamento de seus rostos, resulta em uma amenização da violência que se utiliza da sensualidade normativa do físico.

Nessas imagens, o fator de amenização ainda se manifesta pela relação do conteúdo do filme transposto para o cartaz. Na imagem de *A Vingança de Jennifer*, a revanche feminina é minimizada a fim de destacar a sensualidade e indicar a violência sexual em uma versão higienizada, o que contraria o conteúdo da película, que trabalha a violência brutal e explícita. Em caso semelhante, o cartaz de *120 Dias de Sodoma* passa por uma higienização no sentido de não exibir as humilhações, escatologias e violações sexuais da trama, limitando-se à exposição da massa homogênea de corpos. E *Irreversível*, como pista de seu diferencial narrativo, tem o título do filme escrito ao inverso, mas não traz maiores pistas do enredo. Por fim, alega-se que em uma averiguação individual, os cartazes poderiam ser imagens isoladas e desconectadas, mas, quando entrelaçados, imagens e enredos tornam-se mais importantes do que

eles próprios e adquirem “[...] características de um modelo de cultura [...]” (LÓTMAN, 1996, p. 55).⁷

Aliando imagens e filmes, a violência sexual contra a mulher torna-se elemento essencial, que é visto e consumido por um público que, por sua vez, está imerso num conjunto de diretrizes que permeiam o convívio social. Nesse olhar, aponta-se a espetacularização do sofrimento, em razão de que a produção do filme se apropria das experiências traumáticas de inúmeras mulheres e transporta-as para a tela. E, ademais, a objetificação, aliada à espetacularização, que é perpetuada nos cartazes; sem rostos e em versões higienizadas, o corpo violado é entregue como sensual, pois as formas físicas são reveladas nos cartazes em posições de submissão, vulnerabilidade e desejo. Tais interpretações, mesmo que não fossem intencionais por parte dos envolvidos nas produções dos materiais, designam as perturbações no processo de interpretação, as quais viabilizam o questionamento de certos códigos e suas possibilidades de tradução.

Nos códigos identificados, na construção e reprodução de ditames que alocam o feminino em determinadas posições, percebe-se que o *corpus* promoveu a reiteração de uma cultura que coloca a mulher não como sujeito, mas como algo que, tal qual filmes e cartazes, deve ser consumido. Sem rostos e homogeneizadas, as personagens são marcadas por inscrições heteronormativas, convertendo-se em representações nas quais não se encontram mulheres violentadas, mas corpos expostos em vitrines para atrair o consumidor.

Considerações finais

No presente artigo procurou-se investigar as perturbações em textos culturais a partir dos cartazes de três filmes, aliando as imagens às suas respectivas tramas, personagens e contextos de produção, trazendo a heteronormatividade voltada para o feminino e refletindo acerca de como as diretrizes, existentes e reiteradas pelo corpo social, se manifestaram

7 Traduzido do espanhol: “[...] rasgos de un modelo de la cultura [...]”

nos cartazes de divulgação. Para tanto, foram escolhidas as seguintes produções: *120 Dias de Sodoma*, *A Vingança de Jennifer* e *Irreversível*, nas quais examinou-se a construção das personagens femininas pensando-se nas relações entre os contextos e sentidos que perpassam o material, além das movimentações de centro e periferia que trazem à tona a ambiguidade na análise, e a exposição do corpo da mulher associada à submissão, ao desejo e à violência.

Nas dinâmicas da semiosfera, ressaltando o contexto sócio-histórico da década de 1970 e na contemporaneidade, percebeu-se a existência da ambivalência nos olhares para o feminino. Afinal, coexistindo com as transformações, evidenciadas principalmente por movimentos sociais e desenvolvimento de estudos de gênero, permanecem diretrizes que entendem a mulher como uma entidade unidimensional, posicionando-a em lugares demarcados, desconstruindo-a enquanto sujeito e homogeneizando-a. Nessa conjuntura, apontou-se a intertextualidade que atravessa os cartazes e filmes, já que eles estão ligados a modelos de mundo e textos anteriores que os tornam meios de legitimação ou subversão de diretrizes. No jogo de significados, observaram-se movimentos centrífugos, considerando que os cartazes trazem a nudez como uma quebra do conservadorismo no olhar do corpo, além das tramas que transgridem formatos convencionais de narrativa fílmica e expõem a relação sexual e a nudez. Entrelaçando-se a isso, foram identificados os movimentos centrípetos, que acabaram se sobressaindo na análise e contribuindo na produção do estudo. Salienta-se, contudo, que a intenção não foi demonizar cartazes ou filmes, mas refletir a respeito de discussões que permeiam as dinâmicas sociais.

A despeito da transgressão de certas normas, a ruptura nos filmes foi alcançada na relação destrutiva entre sexo, nudez, desejo e violência. As cenas colocadas nos cartazes, da mulher sozinha e vulnerável, promovem a ligação entre o corpo feminino e a submissão aos anseios do masculino, fixando a ideia de que o desejo seria natural e instintivo, e, portanto, irrefreável. Nessa relação dicotômica, a mulher seria o ser

sensual e consumível; o homem, uma marionete dos próprios desejos, propenso à bestialidade para conseguir apaziguar os anseios sexuais.

Finalmente, com cartazes que evitam expor os rostos das personagens, tem-se uma ação de homogeneidade, dado que as personagens não são individualizadas. Além de dificultar o estabelecimento de laços de empatia entre público e personagem, essas mulheres são resumidas ao seu corpo, como se não fossem sujeitos. Dessa forma, conclui-se que os cartazes, articulados às temáticas violentas de seus respectivos filmes, providenciam a reiteração e legitimação de diretrizes heteronormativas.

Na estruturação dos argumentos, constatou-se que na frequente visualização de imagens, como as que foram investigadas nos filmes que trabalham a violência contra a mulher em cenas longas e explícitas sem ter a problematização dessa violência, ou, ainda, nas manifestações midiáticas que limitam o feminino ao papel de vítima, de um corpo a ser admirado ou repudiado, acontece um processo que resulta na familiaridade da coletividade para com essas representações. De tanto ver, ouvir e sentir, passa-se a entender as imagens como inevitáveis, que fazem parte da condição humana. Porém, nem a frequência das imagens é capaz de inibir completamente o questionamento; na discussão da normatividade, é possível encaminhar-se para as desconstruções, afastando-se assim do centro e alcançando o que existe nas fronteiras.

Referências

- BUTLER, J. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. p. 151-172.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.
- LOTMAN, Y. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

- LOTMAN, Y. *La semiosfera*. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Frónesis Cátedra [Universitat de València], 1996.
- LOTMAN, Y. *Cultura y Explosion*: lo previsible y lo imprevisible em los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1998.
- LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. p. 7-34.
- MARTINS, A. P. A. O Sujeito ‘nas ondas’ do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. *Revista Café com Sociologia*, Maceió, v. 4, n. 1, p. 231-245, 2015.
- MATOS, M. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 333-357, maio/ago. 2008.
- MERCADER, Y. Lotman y la recepción cinematográfica. In: MERCADER, Y. (Org.). *Anuario de investigación 2000*. UAM-x. México, p. 115-129, 2001.
- PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PINTEREST. *Salò*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/290622982209135477/>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- PINTEREST. *A Vingança de Jennifer*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/813955332661481427/>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- PINTEREST. *Irreversível*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/221731981644337889/>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, v. 2, n. 20, p. 71-99, jul./dez. 1995.

Sobre as autoras

Janaina Wazlawick Muller – Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale com bolsa da CAPES de dedicação exclusiva. No presente artigo, a autora desenvolveu argumentos e pesquisa de dados acerca dos elementos do *corpus*, contribuiu com a fundamentação teórica e construção do texto, pensando o entrelaçar do tema com a análise.

Saraí Patricia Schmidt – Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente no Programa de Pós-Graduação em

Processos e Manifestações Culturais. No presente artigo, a autora interveio na estruturação dos argumentos e delimitação do tema, alinhando objetivos com a formulação da fundamentação teórica, de modo a garantir que o artigo correspondesse à proposta delineada no resumo.

Data de submissão: 09/09/2020

Data de aceite: 14/12/2021