



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO MARIANO DA SILVA
NETO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

THÂNIA DOS SANTOS ARAÚJO

**DOMINAÇÃO MASCULINA E RESISTÊNCIA FEMININA NA
CINEBIOGRAFIA *MARY SHELLEY* (2017): UMA ANÁLISE DE
DISCURSO**

Teresina – PI
2021

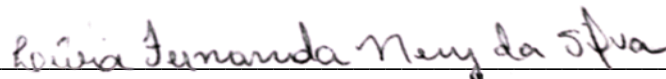
THÂNIA DOS SANTOS ARAÚJO

**DOMINAÇÃO MASCULINA E RESISTÊNCIA FEMININA NA
CINEBIOGRAFIA *MARY SHELLY* (2017): UMA ANÁLISE DE
DISCURSO**

Projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal do Piauí (UFPI)
como requisito final para a obtenção do título de mestre.
Linha de Pesquisa: Mídia e Produção de Subjetividades
Orientadora: Prof^a. Dra^a. Livia Fernanda Nery da Silva

Dissertação aprovada em: 21/06/2021

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Livia Fernanda Nery da Silva – UFPI
Presidente - Orientador



Prof. Dr. Francisco Laerte Juvêncio Magalhães – UFPI
Examinador Interno



Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Examinador Interno

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo Seu amor incondicional por mim, por ter colocado pessoas iluminadas que seguraram minha mão nessa trajetória.

Agradeço à minha família por todo suporte, em especial:

Ao meu esposo Josué pelo amor dedicado a mim e por apoiar meus sonhos.

À minha mãe Aldenir e ao meu pai Davi pelo incentivo aos meus estudos.

Aos meus avós maternos Júlia e Manoel pelo amor que nunca envelhece.

Aos meus avós paternos José e Raimunda (*in memoriam*) por inspirarem com sua história de vida.

À minha enteada Júlia Evilly por deixar a vida mais colorida.

Meus agradecimentos continuam:

À minha orientadora Lívia Fernanda, por aceitar seguir juntamente nessa caminhada comigo e por todos seus ensinamentos;

Ao grupo NEPEC, por me receber de braços abertos, em especial ao professor Laerte, por sempre estar disposto a me ajudar;

Aos meus amigos do mestrado, em especial Rannyelle, Ricardo, Ruthy e Vinícios, pela luz e inspiração na minha vida acadêmica.

À CAPES pelo suporte financeiro durante o último ano do mestrado, o que permitiu enriquecer minha pesquisa.

Enfim, sou grata a cada pessoa que contribuiu direta ou indiretamente nessa minha jornada.

“Eu não desejo que mulheres tenham poderes sobre os homens, mas sobre si mesmas”. Mary Wollstonecraft

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar os discursos que compõem a cinebiografia *Mary Shelley* (2017) acerca da dominação masculina e da resistência feminina. Para tanto, os objetivos específicos são: Verificar como essa dominação perpassa à personagem Mary Shelley com vistas a publicar a sua obra *Frankenstein*; identificar os elementos que atravessam a relação autor-personagem na cinebiografia; descrever esses elementos em categorias de dialogicidade, polifonia, alteridade, intertextualidade e pressuposição dentro da biografia através de uma análise de discurso fílmica. Tem-se como aporte teórico-metodológico a Análise de Discurso Crítica (ADC), dentro da abordagem dialético-relacional de Fairclough (1989; 2001) que considera o discurso como prática social. Visto que possui característica transdisciplinar, alia-se à análise fílmica que também funciona para investigar o filme, por apresentar uma linguagem audiovisual que produz sentidos midiáticos. Para essa análise, o corpus utilizado é constituído por 04 sequências desse filme que acentuam a temática proposta, com a transcrição dos diálogos das cenas. São utilizadas as categorias de Bakhtin (1997; 2003), a constar, dialogismo, polifonia e alteridade seguidas pelas categorias de Fairclough, que são intertextualidade e pressuposição. Em complemento ao aporte teórico, são adotados os autores Aumont (1993; 2003), Bourdieu (2003), Butler (2003), Holanda (2019), Kaplan (1995), Louro (2017), Magalhães (2003), Orlandi (1995; 2015), Resende e Ramalho (2019) entre outros. Assim, conclui-se que os discursos acerca da dominação masculina ocorrem no filme através de uma sociedade sexista que tenta impedir Mary de exercer sua profissão ao passo que a resistência feminina ocorre em uma dialogicidade, polifonia e alteridade entre a diretora e ela, em uma relação autor-personagem que se completa uma na outra.

Palavras-chave: Cinebiografia *Mary Shelley*. Análise Fílmica. Análise de Discurso Crítica. Dominação Masculina. Resistência Feminina.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the discourses which compose the biopic *Mary Shelley* (2017) concerning male domination and female resistance. To do so, the specific objectives are: To verify how this domination spans the character with a view to publish her work *Frankenstein*; identify the elements which cross the relation author-character in the biopic; describe these elements in categories of dialogicity, polyphony, alterity, intertextuality and presupposition in the biopic through a film discourse analysis. The theoretical-methodological contribution is Critical Discourse Analysis (CDA), within the dialectical-relational approach by Fairclough (1989; 2001) who considers discourse as a social practice. Since it has transdisciplinary characteristic, it combines film analysis which also functions to investigate the movie, because it presents an audiovisual language which produces media meanings. For the analysis, the corpus used is constituted by 04 sequences of this movie which emphasize the theme at stake, with the transcription of the scenes dialogues. It is used categories of Bakhtin (1997; 2003, which are dialogismo, polyphony and alterity followed by the categories of Fairclough, which are intertextuality and presupposition. To complement the theoretical contributions, it is adopted the authors Aumont (1993; 2003), Bourdieu (2003), Butler (2003), Holanda (2019), Kaplan (1995), Louro (2017), Magalhães (2003), Orlandi (1995; 2015), Resende and Ramalho (2019) among others. Thus, it is concluded that the discourses concerning to male domination occur in the movie through a sexist society which tries to stop Mary from exercising her profession while female resistance occurs in a dialogicity, polyphony and alterity between the film maker, in an author-character relation which one completes the other.

Keywords: *Mary Shelley* biopic. Film analysis. Critical Discourse Analysis. Male Domination. Female Resistance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS	
01 Concepção tridimensional do discurso	49
02 Retrato de Mary Shelley, pintado por Richard Rothwell. 1840.	69
03 Elle Fanning interpreta Mary Shelley	76
QUADROS	
01 Tipos de planos.....	35
02 Tipos de ângulos.....	36
03 Tipos de movimentos.....	37
04 Vertentes da ADC.....	47
05 Créditos do filme Mary Shelley.....	73
TABELAS	
01 Sequência 01 com descrição da análise	77
02 Sequência 02 com descrição da análise	81
03 Sequência 03 com descrição da análise	87
04 Sequência 04 com descrição da análise.....	92

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 QUESTÕES DE GÊNERO	14
1. 1 A dominação masculina e a resistência feminina	14
1. 2 Luz, câmera, ação: a hora das mulheres no cinema	18
1. 3 Rainhas, escritoras, artistas: a importância das cinebiografias de mulheres que fizeram história	22
2 IMAGEM EM MOVIMENTO	26
2. 1 A magia da imagem	26
2. 2 A linguagem cinematográfica	28
2. 3. Onde estavam as mulheres de cinema?	32
2. 4. Elementos técnico-estéticos da imagem fílmica	34
3 APORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO	46
3. 1 Análise de discurso	46
3. 2 Teoria Social do Discurso e Análise de Discurso Crítica	47
3. 2. 1 Texto	49
3. 2. 2 Prática discursiva	50
3. 2. 3 Prática social	53
3. 3 O outro para mim e o eu para o outro: as categorias de Bakhtin	56
4 EM BUSCA DE SUA VOZ: ANÁLISE DO FILME <i>MARY SHELLEY</i>	67
4. 1 “Minhas escolhas me fizeram quem eu sou e não me arrependo de nada” - O filme <i>Mary Shelley</i>	69
4. 1. 1 Haifaa al-Mansour	75
4. 2 Análise audiovisual com categorias analíticas	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Prendada assim, já pode casar!” “Se você não tiver filhos, vai ficar sozinha!” “Ele te ajuda nos afazeres domésticos?” “Macho não chora!” Ao escutar declarações como essas, surge uma inquietação em refletir sobre o que determina o papel de ser mulher e o papel de ser homem na sociedade. Mais ainda, esses ditos populares permitem questionar a função do casamento entre homem e mulher, pois o que dá a entender é que a mulher é funcionária do lar e obrigada a gerar filhos. Já o homem, apenas “ajuda”, visto que as obrigações do lar pertencem ao “sexo frágil”. Ele ainda deve demonstrar que o macho é inabalável, pois se demonstrar fraqueza tem sua masculinidade posta à prova.

Por essa razão, estudar mulheres que se destacaram no decorrer da História passa a ser uma busca de identidade constante e investigá-las fazem a diferença, com o intuito de diminuir o silenciamento da escrita feminina na sociedade. Esse interesse é inicialmente despertado durante a graduação em Letras/Inglês, que conta na sua grade curricular com estudos em literatura e, isso permitiu conhecer Mary Shelley. E qual não foi a minha surpresa em descobrir que a autora de *Frankenstein* é uma mulher!

O ingresso ao mestrado em Comunicação, na linha Mídia e Produção de Subjetividades, requer a elaboração de um pré-projeto que possuía um tema totalmente diferente do atual. Contudo, com o decorrer das disciplinas teóricas, foi possível conhecer a cinebiografia de Mary Shelley, a qual foi disponibilizada em 2017 – mas, que a pesquisadora que aqui escreve só conheceu em 2019. Assim, partiram ponderações sobre mudar a proposta do projeto e voltar os olhares para esse filme.

Nesse sentido, conhecer a criadora por trás da criatura (*Frankenstein*), a partir de Mary Shelley em sua cinebiografia, dirigida por Haifaa al-Mansour torna-se cada vez mais instigante. As inquietações surgem por perceber a grandeza de sua obra que até hoje causa repercussão tamanha, ao ponto de se sobressair a sua criadora. Conhecer *Frankenstein* é perceber que há muito da autora nessa obra, sendo uma mulher que passou por muitos momentos de mudança e que são refletidos no seu trabalho e isso gera uma relevância em discutir a representação da mulher na imagem fílmica, que na contemporaneidade, vem a ganhar destaque devido ao crescimento sutil do olhar feminino para os filmes e o sentido discursivo em torno dessa temática.

Essa pós-graduação também possibilitou um contato mais amplo com a Análise de Discurso, tanto nas disciplinas quanto nas reuniões do grupo de estudo NEPEC (Núcleo de Estudo e Pesquisa em Estratégias de Comunicação). Isto porque o primeiro contato com essa

análise aconteceu no curso de Letras/Inglês, em uma disciplina chamada Análise de Discurso, mas não foi proporcionada tanta familiaridade por questões temporais. Diante disso, o mestrado de fato permitiu conhecer a Análise de Discurso Crítica (ADC), que constitui a abordagem teórico-metodológica dessa pesquisa.

Além disso, a segunda graduação, em Design de Moda e Estilismo, também chamou atenção para o cinema, já que são dois tipos de artes que andam de mãos dadas. A moda permite a criação de uma narrativa fílmica com riqueza de detalhes, uma vez que a identidade e a atitude de um personagem sobre o contexto histórico pode ser representado no filme através do complemento do figurino.

Dessa forma, a pesquisa tem relevância para o campo da comunicação, visto que o filme é um meio de comunicar história a (re) apresentar e/ou ressignificar os acontecimentos, por meio do modo de viver de uma época. Além disso, filmes permitem uma manifestação social ao promover debates sobre os discursos dos papéis sociais da mulher no século XIX e, dessa forma perceber como esses discursos ocorrem atualmente.

Tendo em vista que Mary vive em um contexto sexista e de dominação masculina e através da diretora, esse contexto é trazido para o filme, evidencia-se uma dialogicidade através dessas questões presenciadas desde a época da personagem. Perante isso, a pesquisa é proeminente no sentido de investigar os discursos sobre a dominação masculina e a resistência da mulher na cinebiografia *Mary Shelley*, tenta-se responder a seguinte indagação: *Como ocorrem os discursos que compõem a cinebiografia Mary Shelley (2017), em relação à dominação masculina e à resistência feminina?*

Esses questionamentos sobre a dominação masculina e a resistência da mulher na cinebiografia *Mary Shelley* (2017), permitem supor as seguintes hipóteses:

- Os discursos podem apontar que há um ativismo da diretora que se movimenta em torno da protagonista com o intuito de fazê-la ter sua voz escutada e sua autoria de *Frankenstein* reconhecida;
- Os discursos apontam ainda para uma contradição: enquanto representada como uma mulher que desafia os padrões sociais da época, é percebida uma dramaticidade em torno de sua vida e menos enfoque na sua capacidade intelectual, na produção de *Frankenstein*. Colocada assim nesse contexto, mostra-se uma mulher emancipada, mas no relacionamento, é uma mulher submissa;
- Embora o filme seja dirigido por uma mulher, há ainda nuances do olhar masculino que objetificam a personagem.

Em busca de averiguá-las, é proposto como objetivo geral analisar os discursos que compõem a cinebiografia *Mary Shelley* (2017), acerca da dominação masculina e à resistência feminina. Como suporte, os objetivos específicos são: verificar de que forma essa dominação perpassa a personagem Mary Shelley com vistas a publicar a sua obra *Frankenstein*; identificar os elementos que perpassam a relação autor-personagem na cinebiografia; descrever esses elementos em categorias de dialogicidade, polifonia, alteridade, intertextualidade e pressuposição dentro da biografia através de uma análise de discurso fílmica.

Por isso, através dos debates sobre os papéis sociais de gênero, esse trabalho inicia com o capítulo 01, *Questões de gênero*, cujas discussões circulam em torno do tema dominação masculina e resistência feminina. Esse debate se torna essencial para perceber por quais caminhos os tais papéis de gênero são levados para o cinema, como é atravessado o olhar do homem (diretor, câmera, espectador) e como a mulher é representada através do olhar patriarcal.

Nesse contexto, a pesquisa se fundamenta nos estudos de Bourdieu (2007), ao tratar justamente da dominação masculina; Butler (2003), que discute problematizações de gênero; Castells (1999), cuja abordagem foca no poder da identidade e, nesse contexto relata sobre a identidade da mulher diante da sociedade patriarcal; Louro (2017), que discute sobre as questões de gênero; e Tyson (2006), cuja obra realiza perspectivas diferentes em torno do livro *O Grande Gatsby* (1925), a constar, as perspectivas desconstrutivista, marxista, psicanalítica, estruturalista, feminista, que são teorias críticas que auxiliam na leitura da obra, sendo esse último aspecto de interesse para a presente pesquisa.

Na sequência, argumenta-se sobre a necessidade de um olhar feminino em relação aos filmes, o chamado cinema de mulheres, que como forma de resistência, busca uma subversão diante do olhar masculino. Para tanto, os teóricos fundamentais são: Bingham (1992), que trata de cinebiografias femininas; Gubernikoff (2016), cujos estudos englobam cinema, mulher e identidade; Kellner (2001), teórico que discute a cultura da mídia; Holanda (2019), que estuda questões de gênero e a relação entre cinema e autoria feminina; Mulvey (1983) e Kaplan (1995), que são fundamentais para discutir a temática, por serem as primeiras teóricas cineastas feministas a questionarem o olhar masculino.

Por fim, realiza-se uma abordagem sobre cinebiografias femininas, ao enfatizar a carência de filmes desse tipo no mercado cinematográfico cujo embasamento se dá com os autores: Bingham, já mencionado anteriormente; e Hollinger (2020), cuja recente obra diz respeito sobre cinebiografias femininas.

O capítulo 02 - *Imagem e movimento* - começa com uma exposição sobre a importância da imagem, ao longo da História, com os autores Aumont (1993), Joly (2007) e Magalhães (2003), porém com a delimitação na imagem fílmica. Por conseguinte, são apresentadas discussões a respeito do cinema e indagações relacionadas à existência de uma linguagem própria do cinema de mulheres, a partir de autoras citadas no capítulo 01. A seção prossegue com uma lista dos elementos da imagem fílmica que contribuem para a análise ora proposta, tais como: composição e enquadramento, plano, movimento, som, figurino, cenário e iluminação. A contribuição teórica para continuidade dessa seção é fundamentada sob a luz das teorias de Bazin (1993); Costa (2003); Costa (2011); Heller (2013); Martin (2005); Muniz (2004) Nogueira (2010); Oliveira (2017); Silva (2009); e Vanoye e Goliot-Lété (1994);

O capítulo 03 versa sobre o contexto teórico-metodológico da pesquisa, que enfoca na Análise de Discurso Crítica (ADC) respaldada por Fairclough (2001; 1989), cuja abordagem enfoca a concepção tridimensional do discurso (texto, prática discursiva e prática social), mas ancorada também em Orlandi (1995; 2015), Resende e Ramalho (2019) e Vieira *et al.* (2009), ao apresentar a metodologia da ADC com suas vertentes.

Ciente de que a ADC trabalha com categorias, a análise é apoiada nessa concepção faircloughiana e fundamenta a discussão com autores que não são dessa linha, mas a enriquecem, tais como Bakhtin (1993; 2003), para a seleção das categorias “dialogismo”, “polifonia” e “alteridade”. Entretanto, como essas categorias são trabalhadas aqui em filme, busca-se auxílio em Stam (1992), que faz justamente essa relação entre as ideias bakhtinianas e o cinema. Busca-se, também, suporte em Amorim (2001), que relaciona essas mesmas ideias com as Ciências Humanas; Silva (2017) que trabalha a ligação de Bakhtin com a Análise de Discurso; Ducrot (1987), linguista que aborda os implícitos; Iser (1996), ao tratar dos atos de leitura e dos vazios preenchidos no texto pelo leitor; ancora-se aqui novamente em Magalhães (2003), que aborda as produções e disputas de sentido em torno da mídia; Maingueneau (2004), que trabalha a análise de textos em comunicação.

Após esse aporte teórico, a pesquisa é materializada com o capítulo 04 - *Em busca de sua voz: análise do filme Mary Shelley* - com a análise do objeto de estudo, ao iniciar com uma abordagem sobre a personagem principal através também de suas biografias encontradas em Marshall (1889) e Simpson (2018). Depois, o enfoque é voltado para a diretora Haifaa al-Mansour. Em seguida é realizada a análise a partir das categorias acima citadas. Por fim, são apresentadas na sexta seção algumas considerações a respeito do trabalho, da dominação masculina e resistência feminina em torno do filme, bem como reflexões pertinentes ao tema para buscar superar essa dicotomia.

1 QUESTÕES DE GÊNERO

1. 1 A dominação masculina e a resistência feminina

Nesta seção, são discutidos os papéis de homens e mulheres em relação à dicotomia de dominação masculina e resistência feminina. De antemão, é preciso o esclarecimento que não há o intuito de promover mais polaridades por meio do entretítulo acima, mas sim buscar debates sobre como esses papéis tradicionais de gêneros nos quais a mulher é considerada inferior e o homem superior, são levados para o cinema. Isso pelo fato de que os filmes têm o histórico de possuir uma visão masculina, sendo quase sempre dirigidos por homens. Diante disso, o capítulo prossegue com a discussão acerca do cinema de mulheres e finaliza com o tópico sobre cinebiografias femininas, porquanto é o tema que constitui objeto dessa pesquisa.

Os estudos feministas surgem de reflexões sobre polaridades no campo científico e literário: homem de um lado e mulher de outro. Desse modo, não havia a co-presença dos dois lados nesses estudos. As investigações feministas partem dos questionamentos sobre a voz da mulher silenciada, ao considerarem uma epistemologia masculina no pensamento científico. Essas teorias demonstram que esse conhecimento é percebido pela linguagem através da história, em que os termos ‘homem’ e ‘ele’ são tipos de representações universais que ignoram as mulheres.

Pode-se constatar que a utilização desses termos são partes de modos culturais enraizados que deixam à margem a posição da mulher e, ainda, que estudos sobre a ‘mulher’ e ‘ela’ não contemplariam ambos os sexos. De acordo com Bourdieu (2007, p. 18), há uma força de caráter masculino que está livre de defesa: “[...] a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”.

Os questionamentos a respeito da invisibilidade da mulher, no decorrer da História, conduzem ações contra tal ocultação. Dentre essas ações, alguns movimentos ocorridos no século XIX ganham destaque. Um movimento que traz expressiva visibilidade é o que se denomina de “sufragismo” e que depois é chamado de “primeira onda” do feminismo e tem como ações principais conceder direito ao voto às mulheres, além de conseguir o ingresso delas em determinadas profissões. Entretanto, segundo Louro (2017, p. 14-15), essas ações estavam relacionadas às mulheres brancas de classe média “[...] e o alcance dessas metas foi acompanhado de uma acomodação no movimento”.

Já no final dos anos 1960, ocorre a chamada “segunda onda”, em que, de acordo com Louro (2017, p. 15), “[...] além das preocupações sociais e políticas, irá se voltar para as construções propriamente teóricas”. É nesse período que a palavra sexo passa a ser questionada e o conceito de gênero passa a ser problematizado.

Foi necessária essa problematização, uma vez que a visão androcêntrica, na qual constatou Bourdieu (2007) e em concordância com Tyson (2006), é a forma pela qual as pessoas são programadas para ver, é uma visão patriarcal derivada dos papéis tradicionais de gênero. Para a autora, “[...] o patriarcado trata as mulheres, independentes de seus papéis, como objetos: como objetos, as mulheres existem, de acordo com o patriarcado, para serem usadas sem considerar suas próprias perspectivas, sentimentos ou opiniões” (TYSON, 2006, p. 91).¹

Castells (1999, p. 169) acrescenta que o patriarcado “[...] é uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre mulher e filhos no âmbito familiar”. Até porque o modo como o homem e a mulher são criados na sociedade passam por processos de internalizações de formas diferentes. As meninas são ensinadas a cuidar da casa, brincar de casinha e bonecas enquanto os homens são educados para trabalhar fora de casa, brincar de carrinhos e bola. Enfim, a desigualdade entre homens e mulheres começa na infância.

Assim, compreende-se que o patriarcado é definido como sexista, ao promover a crença de que as mulheres são essencialmente inferiores aos homens e, essa crença vem a ser caracterizada com o que Tyson (2006, p. 85) denomina de – essencialismo biológico – “[...] porque é baseado nas diferenças biológicas entre os sexos que são consideradas partes de nossa essência imutável como homens e mulheres”.²

É por esse motivo que o feminismo faz a distinção entre a palavra ‘sexo’, que se refere à constituição biológica como feminino e masculino e a palavra ‘gênero’, que refere à cultura programada de masculino e feminino em que as categorias de gênero são construídas socialmente.

Porém, Louro (2017, p. 22) ressalta que essa diferenciação não nega a biologia, mas destaca “[...] a construção social e a histórica produzida sobre as características biológicas”.

¹ No original: “[...] patriarchy treats women, whatever their role, like objects: like objects, women exist, according to patriarchy, to be used without consideration of their own perspectives, feelings, or opinions” (TYSON, 2006, p. 91). (Tradução nossa)

² No original: “because it is based on biological differences between the sexes that are considered part of our unchanging essence as men and women” (TYSON, 2006, p. 85). (Tradução nossa)

Essa construção atribui os papéis tradicionais aos gêneros, mencionados anteriormente, que de acordo com Tyson (2006, p. 85), são elencados aos homens para serem “[...] racionais, fortes, protetores e decisivos; eles relacionam as mulheres como emocionais (irracionais), fracas, cuidadoras e submissas”.³

Butler (2003) acrescenta que considerar o gênero como essa construção social não é sustentar sua ilusão ou artificialidade, sustentação essa que carrega mais binarismos como contrapor o real ao autêntico. Por essa razão, a investigação da autora parte de uma genealogia da ontologia do gênero, na qual se propõe a compreender a produção discursiva da aceitabilidade dessa relação binária e, ainda, “[...] sugerir que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do “real” e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida” (BUTLER, 2003, p. 58, grifo da autora).

É daí que surge seu conceito de performatividade de gênero, sendo uma categoria que não deve ser constituída como uma identidade estável, pois para ela, o gênero é uma identidade construída de forma sutil, estabelecida em um espaço extrínseco através de uma repetição estilizada de atos.

Consoante à autora, as atribuições de gênero produzem fracassos e incoerências, já que desde o nascimento, é atribuído um gênero à pessoa e isso gera expectativas: É uma menina? É um menino? O que vai ser quando crescer? De acordo com esses questionamentos, Butler (2003, p. 209), percebe que essa ordem de ser de um determinado gênero traça caminhos discursivos: “ser uma boa mãe, ser um objeto heterossexualmente desejável, ser uma trabalhadora competente; em resumo, significar uma multiplicidade de garantias em resposta a uma variedade de demandas diferentes, tudo ao mesmo tempo”.

Com essas características, as mulheres permanecem no mundo privado enquanto os homens permanecem no espaço público: as mulheres ficam em casa, protegidas dos perigos da rua, sendo o espaço masculino do protetor, o que enfrenta os perigos. Bourdieu (2007, p. 72, grifo do autor) percebe essa polaridade representada na mídia:

[...] as mulheres estão, na maior parte do tempo, inseridas no espaço doméstico, à diferença dos homens [...] entre os lugares destinados sobretudo aos homens, como os bares e os clubes do universo anglo-saxão, que, com seus couros, seus móveis pesados, angulosos e de cor escura, remetem a uma imagem de dureza e de rudeza viril, e os espaços ditos “femininos”, cujas cores suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam de fragilidade e de frivolidade.

³ “No original: rational, strong, protective, and decisive; they cast women as emotional (irrational), weak, nurturing, and submissive” (TYSON, 2006, p. 85). (Tradução nossa)

Problematizar o gênero é desconstruir essas dicotomias masculino/feminino, dominante/dominado. Para Louro (2017, p. 33) os sujeitos que “[...] constituem essa dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, etc”, ou seja, o gênero constitui a identidade dos sujeitos. As relações de dominação e poder não devem ser compreendidas nesse polo, visto que o poder é praticado em várias direções. Segundo a autora: “[...] os grupos dominados são, muitas vezes, capazes de fazer dos espaços e das instâncias de opressão, lugares de resistência e de exercício de poder” (LOURO, 2017, p. 33).

É importante debater questões relacionadas ao gênero, pois onde há dominação, há a possibilidade de resistir. Acredita-se que esse debate se torna ainda mais relevante quando gira em torno de um filme, o qual é o objeto de análise dessa pesquisa. O filme aqui analisado, *Mary Shelley* (2017), conta a história da autora de *Frankenstein* e essas questões são observadas na obra.

Porém, essa resistência feminina é, nas palavras de Bourdieu (2007, p. 75-76, grifo do autor), uma situação de *double bind* ou vínculo duplo⁴: “[...] se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da “feminilidade” e, põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação”.

O autor acrescenta que é preciso levar em consideração todos os efeitos de dominação através de um ato político. Efeitos que são exercidos entre as estruturas englobadas, no meio dos sujeitos, e as instituições que as atravessam, tais como: o Estado e a escola, e somente dessa forma, haverá contribuição, ainda que em longo prazo, para o desaparecimento gradual da dominação masculina.

Tyson (2006) também questiona que se os próprios sujeitos (homens e mulheres) são programados com valores patriarcais, então como superar isso e falar e pensar diferente desses valores? Ela responde da seguinte forma:

[...] uma forma de lidar com nosso aparente aprisionamento dentro da ideologia patriarcal é considerar a possibilidade de que nenhuma ideologia consegue completamente programar todas as pessoas o tempo todo. Toda ideologia tem pontos de autocontradição, de ilógica, que nos permite

⁴ Situação em que qualquer decisão que a pessoa tome, terá resultados ruins. Significado disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/double-bind>>. Acesso em: 04.Mai.2020.

entender suas operações e diminuir sua influência [...]. (TYSON, 2006, p 93).⁵

A autora dá exemplos de mulheres que resistiram à ideologia patriarcal: Mary Wollstonecraft que em 1792 escreveu *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher*; Virginia Woolf escreveu *Um Teto Todo Seu* em 1929; Simone de Beauvoir escreveu *O Segundo Sexo* em 1949. Desde então, os movimentos contra a opressão não pararam. Seja por ações em conjunto ou isoladas, essas iniciativas contra a invisibilidade da mulher são percebidas ao longo da História. Tratando-se de ações isoladas, podem ser exemplos os filmes voltados para essa questão, obras que podem funcionar como atos pedagógicos. Este é o caso da cinebiografia analisada nessa pesquisa, sobre a mulher que inclusive é filha de Mary Wollstonecraft, mencionada acima, e que ao ser filha de uma mulher que resistiu à ideologia patriarcal, buscou espelhar-se em sua mãe.

Ao refletir-se em sua mãe, Mary Shelley, uma mulher excêntrica, também luta para ser escritora em um período no qual essa profissão é tida como masculina. Diante dessa notabilidade em sua vida, a diretora Haifaa al-Mansour produz uma cinebiografia para ela e isso desperta o interesse por esse filme, uma vez que além de ser uma obra que trata de uma mulher ilustre, é também dirigido por uma mulher. Dessa forma, o tópico seguinte apresenta uma abordagem voltada para o cinema de mulheres, algo que cresce em contrapartida ao cinema dominante de homens.

1. 2 Luz, câmera, ação: a hora das mulheres no cinema

No tópico anterior, é discutido como a ideologia patriarcal enraíza as atribuições dos papéis tradicionais aos gêneros, ou seja, como mulheres e homens são programados socialmente para se comportar de acordo com o gênero que lhes são atribuídos. Uma vez que o objeto dessa análise é um filme, acrescenta-se aqui que esses papéis tradicionais são levados para o cinema, não somente ele, mas a mídia de forma geral atua de maneira fundamental nessas atribuições peculiares.

Segundo Kellner (2001), a mídia oferece padrões do que constitui ser homem e mulher, sejam esses sujeitos dominantes ou dominados. Em concordância a isso, Gubernikoff (2016, p. 36) constata que a história do cinema é marcada por mecanismos de identificação

⁵ No original: “[...] one way to deal with our apparent entrapment within patriarchal ideology is to consider the possibility that no ideology succeeds in fully programming all of the people all of the time. Every ideology has points of self-contradiction, of illogic, that permit us to understand its operations and decrease its influence [...] (TYSON, 2006, p. 93) (Tradução nossa)

sob o domínio do homem e que por isso, eles “[...] exercem um controle civilizado pela visão que o homem tem da mulher. E esta passou a identificar com o papel que lhe foi imposto”.

Tanto os filmes que queriam inovar quanto os antifeministas, hollywoodianos e europeus, eram criticados pelas teorias feministas porque destacavam a representação da mulher em estereótipos negativos, como virgem, interesseira, objetos sexuais etc; Tyson (2006) observa que essa imposição foi marcada na maioria dos filmes de Hollywood, já que a direção dos filmes era realizada predominantemente por homens.

Dessa forma, o cinema funciona como mais um agente de dominação, cuja função é conceder prazer visual ao homem. Isso faz repensar o termo designado por Bourdieu (2007, p. 118), “mercado de bens simbólicos”, que segundo ele, é dominado pela visão masculina: “[...] ser, quando se trata de mulheres, é, como vimos, ser-percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por um olhar marcado pelas categorias masculinas”.

Em consequência, Gubernikoff (2016, p. 44) afirma que a mulher atua tanto dentro do discurso cinematográfico quanto fora dele como espectadora: “[...] envolvida como sujeito histórico que se enquadra no processo de identificação e assumindo os padrões de feminilidade impostos pela sexualidade masculina”.

Ainda conforme a autora, essa identificação gera uma pressão entre as mulheres na sociedade, ou seja, “[...] de como a mulher deve se comportar ou de como ela deve se pentear, maquiar ou vestir, o que não é só definido pela projeção do olhar masculino que tiraniza, mas também por uma projeção feminina de si mesma” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 50).

Dennis Bingham (1992) é um autor cujas pesquisas têm ênfase nas teorias feministas e de gênero em filmes. Ele observa que diante dessa direção masculina, a história de uma mulher é contada:

[...] não por uma investigação sobre ela, mas por se identificarem com ela, ao mostrar como falsas representações pessoais sobre ela foram correspondidas e exploradas pelas falsas representações dos maiores enganos da lei e da audiência das mídias impressa e eletrônica (1999, p. 2).⁶

Dessa maneira, as mulheres espectadoras não tem outra opção a não ser a de identificarem-se com os papéis estereotipados das personagens femininas. E isso ocorre devido aos filmes possuírem um olhar masculino. Nesse sentido, a visão feminina subverteria os papéis submissos na mulher no cinema?

⁶ No original: “not by investigating her but by identifying with her, showing how her personal deceits and misrepresentations were matched and exploited by the larger deceptions of the law and the mass audience misrepresentations of the print and electronic media” (BINGHAM, 1999, p. 2). (Tradução nossa)

Em busca dessa subversão, há a necessidade de um olhar feminino que problematize o cinema dominante. De fato, um olhar feminino provoca contrapontos ao masculino e intervém na forma como a história é contada. Consoante Holanda (2019) uma – crítica feminista de cinema – é consolidada a partir dos anos 1970, tendo laços fortes com o ativismo exercido por movimentos políticos. A crítica é abarcada a princípio pelas abordagens psicanalítica e semiótica e, ainda, com raízes estruturalistas. E algumas mulheres tiveram destaques, a saber, Laura Mulvey e Ann E. Kaplan, cujas obras são aqui respaldadas.

Apesar de muitos julgamentos contra a psicanálise, devido à rejeição de feministas aos estudos de Freud e Lacan que incorporam ideologias patriarcais, as duas autoras consideram-na útil, pois é justamente a partir da abordagem psicanalítica que aparece a noção de “olhar masculino” (*male gaze*) e, especificamente, Kaplan ressalta que esta abordagem é apropriada a manifestar as verdades indispensáveis à psique humana que se revelam em diversos momentos históricos e em diversas culturas ela pode descobrir, segundo a autora (KAPLAN, 1995, p. 45) “[...] os segredos de nossa socialização dentro do patriarcado (capitalista) [...] a psicanálise torna-se então uma ferramenta crucial para explicar as necessidades, os desejos e as posições assumidas por macho e fêmea que se refletem nos filmes”.

Laura Mulvey tem um artigo publicado no livro *A experiência do cinema: antologia* (1983), organizado por Ismail Xavier, no qual ressalta que a psicanálise é como uma ferramenta política que permite comprovar a forma que o inconsciente da sociedade patriarcal configurou o cinema.

Conforme Kaplan (1995), o uso do discurso psicanalítico na compreensão do cinema dominante gera alguns questionamentos. Ela indaga se o olhar sobre os filmes é de fato masculino em relação à linguagem, ao inconsciente, aos sistemas simbólicos e as demais estruturas sociais. A próxima pergunta é: há uma maneira de a mulher deter esse olhar? Se sim, as mulheres desejam possuir esse olhar? Essas indagações, dentro da psicanálise, são, segundo ela, o ponto de partida para encontrar lacunas, nas quais a mulher pode ser inserida no discurso histórico (dominado pelo homem). E essas questões conduzem a teórica a uma pergunta principal:

[...] quando a mulher está na posição dominante, ela assume uma posição masculina? Será que podemos imaginar a mulher numa posição que seja qualitativamente diferente da forma masculina de domínio? Ou há somente a possibilidade de ambos os gêneros ocuparem as posições que hoje conhecemos como “masculina” e “feminina”? (KAPLAN, 1995, p. 51, grifos da autora).

Para a autora, a psicanálise se torna adequada para compreender tais questões acima mencionadas, uma vez que a imagem da mulher produz estruturas de voyeurismo e de fetichismo, que são termos freudianos: “O voyeurismo refere-se à gratificação erótica em olhar-se para alguém sem ser visto” (KAPLAN, 1995, p. 33), enquanto o fetichismo tem a ver com o medo da castração e no cinema, “[...] todo o corpo da mulher pode ser “fetichizado” com o objetivo de neutralizar o medo da diferença sexual, isto é, da castração” (KAPLAN, 1995, p. 33, grifo da autora). Estas estruturas são utilizadas na construção do espectador masculino conforme as necessidades de seu inconsciente.

Mulvey (1983, p. 439) complementa que a psicanálise torna possível compreender o cinema dominante estruturado no patriarcado, pois nessa estrutura, a mulher não produz significado, contudo existe como o significante do oposto masculino, oposto esse que não produz: “[...] presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado”.

De acordo com as autoras – Kaplan e Mulvey –, os conceitos de voyeurismo e fetichização são percebidos no cinema em torno de três olhares masculinos: o olhar da câmera, que apesar da neutralidade na técnica da máquina, quem faz a filmagem é geralmente um homem, por isso o olhar da câmera é voyeurístico; o olhar do homem dentro da narrativa, cujo objeto do seu olhar é a mulher; e o olhar do espectador masculino que está em similaridade com os outros dois olhares.

Diante disso, as autoras destacam que é preciso desafiar esse prazer oferecido pelo cinema sob o olhar masculino. Em concordância, Gubernikoff (2016) afirma que esse desafio deve ocorrer em uma transformação de dentro das mulheres como primeiro passo para uma transformação social a partir de filmes produzidos por mulheres. Assim, nas palavras da autora, “O cinema produzido hoje em dia por mulheres é apenas o início de um processo delas começarem a se encarar como Sujeito, mas onde ainda está presente o condicionamento herdado de um passado opressor” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 105).

Nesse viés, a psicanálise possibilita que a mulher se encare como sujeito constituído em uma sociedade patriarcal. Consoante Kaplan (1995), a teoria psicanalítica permite que as mulheres percebam que há perspectivas para elas se transformarem de fato e, também, de produzir mudanças sociais, tal qual constata Gubernikoff (2016).

Kaplan (1995, p. 60) reitera seu pensamento ao dizer que as mulheres são capazes de enxergar essas possibilidades “[...] simplesmente porque não foram processadas, como os

homens foram quando ainda eram meninos, por meio de um conjunto razoavelmente simples de estágios psíquicos, claramente definidos”.

Diante dessas abordagens, percebe-se que o olhar masculino do mesmo modo esteve presente na representação de mulheres reais em cinebiografias, que é o objeto dessa pesquisa. E por essa razão, a subseção seguinte é voltada para cinebiografias femininas para melhor aprofundamento da temática.

1. 3 Rainhas, escritoras, artistas: a importância das cinebiografias de mulheres que fizeram história

Esta pesquisa trata da importância de uma cinebiografia feminina sob a direção de uma mulher, por isso se faz necessária uma reflexão sobre esse tema. A princípio, é preciso ponderar sobre alguns questionamentos: o que é cinebiografia? É um gênero do cinema? É documentário? É realidade ou ficção? Ela é pensada diante da dicotomia cinebiografia masculina versus cinebiografia feminina?

Para ajudar a responder essas perguntas, utiliza-se aqui o livro *Biopics of Women* (2020), da autora Karen Hollinger e, também, o autor Dennis Bingham (1992), já citado no tópico anterior. Sobre o primeiro questionamento, Hollinger (2020, p. 5) afirma que a cinebiografia está relacionada com a ficção biográfica e é para ela “[...] uma forma de cinema híbrido que conta a história da vida de uma pessoa real ou uma parte significativa dessa vida parcialmente factual, parcialmente ficcional”.⁷

A autora acrescenta que o filme biográfico é híbrido porque reúne elementos de biografia, melodrama, história, psicologia, sociologia e documentário, para, segundo ela, “[...] formar um argumento para a significância particular do protagonista, geralmente como uma figura pública, personalidade notável e/ou figura inspiradora” (HOLLINGER, 2020, p. 5).⁸ Para além disso, Bingham (2010 *apud* HOLLINGER, 2020) afirma que o filme biográfico é uma experiência não apenas de contar a história dessa pessoa real, mas de obter uma verdade essencial sobre essa vida.

⁷ No original: “a hybrid cinematic form that tells the partly factual, partly fictional story of a real person’s life or a significant part of that life” (HOLLINGER, 2020, p. 5). (Tradução nossa)

⁸ No original: “to fashion an argument for its protagonist’s particular significance in the world, often as a public character, notable personality, and/or inspirational figure” (HOLLINGER, 2020, p. 5). (Tradução nossa)

Quanto ao formato ser enquadrado como gênero, Hollinger (2020, p. 5)⁹ relata que de fato, alguns teóricos assim o definem. Todavia, de acordo com ela, a cinebiografia “[...] é uma forma de cinema multigenérico que inclui uma grande variedade de filmes desde musicais e comédias até trabalhos dramáticos sérios e épicos históricos”.

Em relação à polarização de cinebiografias masculinas/ femininas, a autora constata que o gênero ainda é dominado pelo androcentrismo, ou seja, como único paradigma. Isso porque, como explicado no tópico anterior, de como as atribuições dos papéis tradicionais do patriarcado são levados ao cinema. Apesar desse modelo ainda predominar, cada vez mais mulheres e minorias são levadas para o tópico dos filmes biográficos.

Além da escassez de cinebiografias de mulheres comparadas às de homens, a autora percebe que elas têm diferentes focos, sendo divididas por esferas. Sabe-se que essas esferas são limitadas para as mulheres, ao contrário dos homens, posto que nos filmes biográficos de mulheres, as esferas se resumem em três áreas: realeza, entretenimento e notoriedade. De acordo com Hollinger (2020), durante as décadas de 1930 e 1940, as cinebiografias femininas se limitam a representar rainhas enquanto na década de 1950, passam a se sobressair filmes biográficos na área de entretenimento, em especial, em musical e isso fortalece o crescimento da variedade de cinebiografias de mulheres. Segundo a autora:

As cinebiografias de mulheres representam uma área particularmente interessante do cinema de mulheres no qual se voltam para elas mesmas, assim como fazem as cinebiografias masculinas, ao retratar as vidas de indivíduos excepcionais que são frequentemente modelos de conquista e sucesso (HOLLINGER, 2020, pp. 14-15).¹⁰

Se as cinebiografias retratam mulheres como excepcionais, então é possível concluir que esse tipo de filme dá um passo progressivo no sentido de representar a mulher de forma positiva, uma vez que a protagonista é digna de uma investigação sobre sua vida. Entretanto, não é bem assim. Hollinger (2020) enfatiza as opiniões dos autores George Custen (1992) e Dennis Bingham (2010), que são críticos do cinema de Hollywood. Segundo eles, as cinebiografias ao invés de celebrar as mulheres como pessoas que tiveram conquistas, na verdade as tratam de forma hostil.

⁹ No original: “a multigeneric cinematic form that includes a wide range of films from musicals and comedies to serious dramatic works and historical epics” (HOLLINGER, 2020, p. 5). (Tradução nossa)

¹⁰ No original: “Biopics of women represent a particularly interesting area of women’s cinema in that they concern themselves, as do male biopics, with portraying the lives of exceptional individuals who are often models of accomplishment and success” (HOLLINGER, 2020, pp. 14-15). (Tradução nossa)

Ao citar Custen (1992), Hollinger (2020) concorda com o autor quando ele afirma que os filmes biográficos hollywoodianos determinavam os protagonistas masculinos pelo talento, por serem empenhados em suas carreiras, enquanto as protagonistas mulheres eram guiadas por exigências biológicas de seu gênero, sempre sacrificando a carreira profissional por amor e pelo casamento.

Bingham (1992) complementa ao afirmar que há uma escassez de biografia fílmica de mulheres porque, em parte, poucas mulheres obtiveram um tipo de conquista que atraíssem holofotes. Conforme o autor, o que atrai a atenção é a trajetória de vitimização e sofrimento: “A trajetória de vitimização e sofrimento começou a dominar biografia de mulheres após a Segunda Guerra Mundial, quando monarcas femininas foram ultrapassadas por artistas, especialmente cantoras, que tiveram vidas difíceis” (BINGHAM, 1992, p. 3)¹¹.

Contudo, Hollinger (2020) discute que apesar dessa vitimização e sofrimento terem contribuído para a popularidade das cinebiografias femininas, não são esses elementos que atraem a atenção das espectadoras, mas sim a possibilidade da protagonista triunfar sobre seu sofrimento.

De acordo com a autora, cinebiografias de mulheres podem ter mais autonomia se passarem a ter um ponto de vista feminino, para assim subverter essa abordagem de vitimização da protagonista. Hoje, mulheres diretoras têm se apropriado do olhar masculino sob a protagonista, identificando-se com sua história, em busca de abordá-las com respeito para contá-las da perspectiva das mulheres.

Esse é o caso desse trabalho, cujo objeto é uma cinebiografia dirigida por uma mulher. A protagonista do filme é Mary Shelley, uma escritora, por isso entra em uma das categorias elencadas por Hollinger (2020). Ela destaca que os filmes biográficos de mulheres podem ser categorizados em: entretenimento (cantoras, atrizes, comediantes e modelos) e isso vale para as cinebiografias masculinas; *headliners* ou destaques, que são pessoas que se tornam notícias por algum motivo; figuras políticas; figuras militares; estrelas do esporte; artistas (pintoras, escritoras, compositoras); e cientistas.

Obviamente, esse trabalho se enquadra na categoria de cinebiografia de artistas, mais especificamente, de uma escritora. Nas palavras de Hollinger (2020, p. 114), “Independentemente do gênero do autor, a biografia dos escritores sempre teve um apelo

¹¹ No original: “The trajectory of victimization and suffering began to dominate women’s biography after World War II, when female monarchs became outnumbered by entertainers, especially singers, who lived hard lives” (BINGHAM, ‘1992, p. 3). (Tradução nossa)

baseado no alto status cultural de seus conteúdos literários e na probabilidade de um público estabelecido, composto por leitores de suas obras”.¹²

De fato, a biografia de Mary Shelley, torna-se mais interessante por uma contradição: enquanto autora de *Frankenstein*, um livro de grande sucesso, ainda hoje pouco se sabe sobre ela e assim, a obra ultrapassa a fama da criadora. É por isso que Hollinger (2020) ressalta que esse subgênero deve ser de grande interesse de críticas feministas, com o objetivo de evidenciar as obras e suas autoras que foram negligenciadas, ao longo da História. Outro problema apontado por ela está no modo de retratar os escritores em filmes:

Para retratar o processo de escrita, cineastas têm recorrido a sequências de montagem clichê que envolve escritores sentados em mesas cheias de papéis, trabalhando furiosamente em suas máquinas de escrever, mediando seu trabalho em janelas abertas, enrolando papel e jogando-o em uma lixeira cheia de frustração, e fumando um cigarro atrás do outro enquanto eles tentam desesperadamente compor (BUCHANAN, 2013, *apud* HOLLINGER, 2020, p. 115).¹³

Para solucionar essa dificuldade de materializar o processo de escrita, a autora constata que cineastas buscam apresentar aspectos da vida privada de escritores que tragam mais emoção e dramaticidade, tornando esses aspectos mais cinematográficos. Essas observações da autora são importantes para a compreensão do filme *Mary Shelley* (2017), no sentido de entender o processo de montagem da protagonista sob um ponto de vista feminino.

Tratando-se de montagem, esse é um elemento imprescindível na linguagem cinematográfica. Mas de que trata essa linguagem? Por que é considerada linguagem? Em busca de responder esses questionamentos, a seção seguinte aborda essa temática da imagem fílmica, a imagem em movimento.

¹² No original: “Regardless of the gender of the author, writer biopic have always had an appeal based on the high cultural status of their literary subjects and the likelihood of an established audience composed of readers of the author’s works” (HOLLINGER, 2020, p. 114). (Tradução nossa)

¹³ No original: “To portray the writing process, filmmakers have resorted to clichéd montage sequences that involve writers sitting at desks littered with papers, furiously working at their typewriters, mediating on their work at open windows, balling up paper and throwing it in a crowded wastebasket in frustration, and chain smoking as they try desperately to compose (Buchanan, 2013 *apud* HOLLINGER, 2020, p. 115). (Tradução nossa)

2 IMAGEM EM MOVIMENTO

2.1 A magia da imagem

Neste capítulo, realiza-se uma abordagem sobre a imagem fílmica, ou imagem em movimento e inicia-se com uma reflexão sobre a importância da imagem, no decorrer da História. Por essa razão, a explanação é continuada, todavia delimitada na imagem fílmica que é uma forma de comunicação, pois se percebe que há uma linguagem própria do cinema. Dessa forma, essa linguagem é composta por diversos elementos que são destacados, ao longo desta seção.

Seria a imagem detentora de magia? De fato, a imagem sempre esteve ligada à magia e à religião, porque suas funções, ao longo da História, propõem uma relação com o mundo. Conforme Gubernikoff (2016, p. 37, grifo da autora), através da magia e da religião, o homem busca transportar no seu desenvolvimento histórico-cultural, “[...] a ideia de um ‘eterno retorno’, que se manifesta no cinema por intermédio de uma história sempre recontada, que faz com que o espectador volte sempre ao cinema [...]”, uma vez que essa “[...] foi a forma encontrada pelos homens para suportar seu dia-a-dia. Porque o cinema é o reflexo do homem e ver um filme significa refletir nele seus próprios desejos e reconfirmar o que é socialmente permitido”.

Busca-se, então, uma abordagem sobre a imagem a partir do livro *A imagem* de Aumont (1993), teórico de cinema, professor e escritor. Para ele, essas funções constituem três modos: simbólico, epistêmico e estético. No modo simbólico, as imagens servem como algo mágico, por meio de símbolos religiosos, que para o autor, são “[...] vistos como capazes de dar acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina” (AUMONT, 1993, p. 80). Nessa esfera da religião, o ídolo constitui a manifestação divina, a qual ele exemplifica com várias iconografias religiosas tanto na representação divina através de imagens (a exemplo tem-se Cristo) quanto com valor puramente simbólico (como a cruz).

Já no modo epistêmico, “[...] a imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não-visuais” (AUMONT, 1993, p. 80). Quer dizer, aqui a imagem tem valor informativo e, por isso, de acordo com o autor, esse modo foi desenvolvido quando aparecem os gêneros “documentários”, tais como a paisagem e o retrato.

Por fim, no modo estético, a imagem tem como função agradar a quem a contempla. Aumont (1993) afirma que hoje essa função é confundida com a noção de arte porque uma imagem que objetiva um resultado estético pode adquirir, também, um resultado artístico.

O autor constata que dentre esses modos da relação da imagem com o real e suas funções, ainda falta uma abordagem que parte da seguinte questão: “por que – e como – se olha uma imagem?” (AUMONT, 1993, p. 81). Nesse ínterim, a sua resposta está atravessada por questões psicológicas, já que para ele, “[...] a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha papel de *descoberta do visual*” (AUMONT, 1993, p. 81, grifo do autor).

É por isso que a visão não é um sentido que age de forma neutra. Ora, as imagens são feitas para serem olhadas. É a partir do olhar que se tem o contemplador, o espectador, que conforme o autor, “[...] partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem” (AUMONT, 1993, p. 77). É nessa perspectiva que as imagens estabelecem uma relação com o real, uma vez que muitos atributos visuais do mundo real estão presentes também nelas. Sobre essa relação com o real, o teórico traz o termo “reconhecimento”, pois reconhecer é identificar na imagem algo que é comum ao real.

Há a consciência de que a imagem pode ser estudada sob as mais diversas abordagens, sejam elas psicológicas e filosóficas. Mas aqui é delimitada a imagem em movimento, tanto por ser o objeto dessa pesquisa quanto porque a imagem em movimento é, justamente, a impressão da realidade que configura a identificação com essa imagem. Essa identificação provoca diversas sensações que cercam o imaginário do espectador, tais como fascinação, horror, magia, felicidade e, dessa forma, a imagem em movimento contribui para a produção de efeitos de sentido: efeito produzido pelo espectador que se identifica com a câmera e efeito produzido pelo diretor-narrador com vistas a esse objetivo.

De acordo com Magalhães (2003), a discussão ocorre em torno de entender quais instrumentos são produzidos os sentidos por meio da imagem. Segundo ele, são incontestáveis o valor da imagem e seu potencial informativo e sua informatividade é inovada na montagem em sequência, que é o que acontece no cinema.

Por essa razão, o cinema pode ser compreendido como um dispositivo, na medida em que estabelece papéis, como do espectador que se identifica com a imagem fílmica, além de ser um dispositivo de representação. Conforme, Aumont (1993, p. 175), o dispositivo “[...] é o que rege entre espectador e imagem” e, assim, ele tem “necessariamente efeito sobre esse espectador como indivíduo” (AUMONT, 1993, p. 188).

Como dito anteriormente, a imagem não é neutra. O autor lembra que de fato, não há imagem pura, porque para ser entendida, a imagem requer a compreensão da linguagem verbal. Ele afirma que “[...] o problema do sentido da imagem é pois o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem” (AUMONT, 1993, p. 248).

Ora, a imagem é uma ferramenta de comunicação e expressão, tal qual percebe Joly (2007, p. 71), ao ressaltar que a imagem é uma mensagem visual, organizada por signos, sendo assim uma linguagem. A autora relata o seguinte sobre a imagem: “Quer ela seja expressiva ou comunicativa, podemos admitir que uma imagem constitui sempre uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem” (IDEM).

Há assim a necessidade de estudar a imagem fílmica porquanto pesquisa-se aqui sobre um filme. Percebe-se que a imagem fílmica tem uma linguagem própria que tem como artifício a imagem. Preocupa-se então em abordar essa linguagem, mais especificamente, a linguagem do cinema, pois falar de cinema é falar sobre a indústria cinematográfica como um todo e é sobre essa linguagem que o próximo tópico se debruça.

2. 2 A linguagem cinematográfica

Assistir a um filme é de início, compreendê-lo, sem importar o nível de narratividade e se existe compreensão, o filme “diz” algo a alguém. Seguindo essa perspectiva, nasceu na década de 1920, segundo Aumont e Marie (2003, p. 177), a noção de que “[...] um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem”.

O cinema possui uma linguagem própria na qual são conduzidas narrativas e são transmitidas ideias e tem assim uma escrita própria que é interpretada em estilos diferentes. Para Costa (2003, p. 27), como linguagem, o cinema tem suas próprias regras e acordos e “[...] tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias”.

Martin (2005, p. 22), ao falar sobre essa escrita particular do cinema, constata que “[...] o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte”. Nesse contexto da linguagem cinematográfica, a imagem é o elemento central. Alice já dizia: - “[...] ‘e de que serve um livro,’ pensou Alice ‘sem imagens e sem diálogo?’”¹⁴ -, pois a imagem tem o caráter lúdico. E o cinema tem potencial imagético.

¹⁴ No original: “[...] ‘and what is the use of a book,’ thought Alice ‘without pictures or conversation?’” (CAROLL, Lewis, 1865, p. 4). Alice’s adventures in wonderland. Planetebook.com, 1865. (Tradução nossa)

De fato, a imagem é o fator principal nessa linguagem. Mas, e o movimento? Para o autor, esse elemento é a característica fundamental da imagem fílmica, uma vez que ele cria a ilusão do movimento real. Não somente a imagem cinematográfica representa um movimento, como também, ela está realmente em movimento. Há de se falar ainda do som, sendo um artifício definitivo que agrega efeitos de sentido do real. Esses fatores somados a outros são o que constituem a linguagem fílmica e que serão abordados adiante.

Se o cinema tem hoje essa linguagem própria, os nomes de Eisenstein e Griffith possuem papel fundamental, logo foram eles os responsáveis pela inovação na imagem fílmica e pela montagem (BAZIN, 1991; MARTIN, 2005), ou seja, o filme como arte, como linguagem. Bazin (1991) relata que a partir desses cineastas, a montagem foi compreendida por três processos: “montagem paralela”, “montagem acelerada” e “montagem de atrações”.

Destarte, a montagem paralela é criada por Griffith, com o intuito de conceder sincronia de duas ações remotas no espaço, por um ciclo de planos de uma e da outra. Dessa forma, o autor afirma que a montagem do tipo acelerada ocorre com Gance em *La roue*, com a aceleração de uma locomotiva sem explorar imagens reais de velocidade, posto que as rodas giravam sem sair do lugar.

Por fim, Eisenstein cria a montagem de atrações. Assim, Bazin (1991) ressalta que explicar sobre essa montagem é complexo, mas de forma brusca, seria a aproximação de uma imagem, não sendo obrigatório seu pertencimento ao acontecimento, para reforçar o sentido de outra imagem. Ainda de acordo com o autor, “[...] a montagem de atrações foi raramente utilizada, até mesmo por seu criador, mas podendo considerar bem próxima em seu princípio a prática mais geral da elipse, da comparação ou da metáfora” (BAZIN, 1991, pp. 67-68).

Claramente, essas três formas podem ser combinadas de maneiras diversas e em qualquer uma delas, há o toque comum que é o próprio significado de montagem: “[...] a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (BAZIN, 1991, p. 68).

Compreende-se que buscar uma definição não é tarefa simples, pois conforme Nogueira (2010) existe uma abertura em seu campo semântico e estilístico. Para ele, a montagem é a disposição discursiva de eventos ou ideias por meio da combinação dos planos, com o intuito de um propósito e efeitos discursivos, que podem ser retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos. “Trata-se, pois, de dar às imagens, ao juntá-las, um significado que isoladamente não possuem” (NOGUEIRA, 2010, p. 94).

Martin (2005, p. 167, grifo do autor) complementa o pensamento do autor acima citado ao afirmar que a montagem é “[...] a organização dos planos de um filme segundo

determinadas condições de ordem e de duração”. Quanto a essa organização, ele cita três tipos de montagem: a montagem rítmica, a montagem ideológica e a montagem narrativa.

De acordo com o autor, a montagem rítmica é caracterizada pela duração, “[...] não é, portanto, mais do que a apreensão das relações de tempo entre os planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz” (MARTIN, 2005, p. 187). Desse modo, se os planos são longos e o ritmo é lento isso sugere uma sensação de espera. Mas, se os planos são curtos, o ritmo é acelerado isso sugere uma tensão progressiva, uma sensação de choque.

A montagem também apresenta um papel ideológico, no qual as proximidades dos planos pretendem comunicar ao espectador um ponto de vista. Mediante o autor, a um primeiro nível, podem ser destacados pontos relacionais da montagem: “Trata-se de todas as conjunções construídas sobre uma analogia de carácter psicológico entre conteúdos mentais através do olhar, do nome ou do pensamento” (MARTIN, 2005, p. 194). Ele acrescenta que a um nível superior, a montagem exerce uma função intelectual, “[...] criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objectos ou personagens [...]” (MARTIN, 2005, p. 194).

Por último, a montagem narrativa se difere das duas acima citadas, pois consoante o autor, enquanto elas exprimem uma ideia, a montagem narrativa busca descrever uma ação, desdobrar uma sequência de eventualidades. Nesse contexto, Martin (2005) diferencia quatro tipos de montagem narrativa: linear, invertida, alternada e paralela.

Para ele, a montagem linear é a mais simples e de maior ocorrência. Ela assinala a organização de um filme através de uma única ação manifestada em uma sequência de cenas cronologicamente. Já a montagem invertida é constituída pela alteração dessa ordem cronológica, em benefício de uma temporalidade subjetiva, na qual é possível saltar do passado para o presente, do presente para o futuro, enfim, não acompanha uma diretriz (MARTIN, 2005).

A montagem alternada ocorre por paralelismo, composta por ações justapostas que se juntam no final do filme, por último, a montagem paralela constitui duas ou mais ações comandadas pelo entremear de fragmentos para produzir sentidos em um confronto. É como se fosse para além da montagem ideológica (MARTIN, 2005). A montagem e a planificação são assim as duas atividades principais da linguagem cinematográfica.

Como abordado no tópico anterior, quando o espectador reconhece o real na imagem fílmica, este se identifica com ela, pois de acordo com Bazin (1991, p. 67), este é o objetivo da montagem, porquanto os cortes dos planos:

[...] não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que torna tal análise insensível; o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático.

Já que está a se falar sobre cinema e linguagem, no contexto de cinema de mulheres, reitera-se a pergunta feita por Gubernikoff (2016, p. 104): “Existe uma linguagem feminina de cinema?”. Para esclarecer tal questão, a autora entrevista Suzana Amaral, cineasta e roteirista brasileira. Ela diz que:

Não existe uma linguagem feminina no cinema, existe um problema de código, de comunicação. Existe um problema de teoria da comunicação. Existe uma visão feminina das coisas, o seu próprio repertório e o repertório de seu código. Existe uma linguagem própria a cada pessoa. Existem mulheres cineastas de cinema dito masculino; o que existe são cineastas que fazem filmes de acordo com sua própria personalidade (IDEM).

Gubernikoff (2016, p. 36) acrescenta que a atuação das mulheres no cinema não produz uma nova linguagem sobre ele, entretanto atrai o olhar para novas ideologias que dizem respeito à imagem e conclui que o que se há de fazer, então, é planejar um cinema de vanguarda, “[...] mas que não rompa com o processo de identificação que o cinema tradicional oferece. E, através de um processo artístico, dar oportunidade à manifestação de certas qualidades e inquietações femininas, até então despercebidas pela sociedade”.

Concorda-se com as teóricas quando elas afirmam que a mulher não produz uma nova linguagem de cinema. Posto que, as mulheres, sejam atuando ou por trás das câmeras, são capazes de reagir a uma linguagem de dominação e contestá-la. Nesse sentido, o objetivo do cinema de mulheres é transferir a base do discurso cinematográfico manipulado por questões econômicas para o âmbito da proximidade com o sujeito, por meio da linguagem do cinema, tanto no seu interior quanto em sua produção de significados (GUBERNIKOFF, 2016). De fato, embora não haja uma linguagem feminina do cinema, os códigos do cinema dominante podem ser desafiados assim como o prazer que ele proporciona.

Mais uma vez, o estudo sobre imagem tem relevância, uma vez que é pesquisada aqui a imagem de uma mulher que contribuiu de forma significativa para a literatura, além de enfrentar obstáculos em uma sociedade sexista. É por isso que Joly (2007, p. 22) faz a seguinte constatação:

Toda a gente compreende que se trata de estudar ou de provocar associações mentais sistemáticas (mais ou menos justificadas) que servem para identificar este ou aquele objeto, esta ou aquela pessoa, esta ou aquela profissão, atribuindo-lhe um certo número de qualidades socioculturalmente elaboradas (IDEM).

Diante dessa discussão sobre uma linguagem feminina de cinema, percebe-se que a história do cinema é construída por homens. Então, há um cinema de assinatura feminina? É o que o subtópico seguinte se propõe a responder.

2. 3 Onde estavam as mulheres de cinema?

No subtópico anterior, são destacadas figuras masculinas importantes na história do cinema. Mas havia também mulheres? Se sim, onde elas estavam? Através das leituras de *Mulheres de cinema*, de Holanda (2019), é possível perceber que como em diversas áreas da História, a mulher também foi ocultada na linguagem cinematográfica.

De forma efetiva, o livro revela que o número de mulheres atuantes no cinema era significativa e por isso, é curioso o sumiço delas nessa área. A verdade é que muitas mulheres passaram a trabalhar no cinema norte-americano e até atravessaram outros países e por diversos motivos levaram-nas a trabalhar no ramo, a constar por razões individuais, econômicas, culturais e geográficas. Nesse período, muitas diretoras conhecidas estadunidenses dirigiam e confrontavam o machismo, o preconceito e as limitações econômicas e isso tudo, antes mesmo de exercerem o direito ao voto.

Entretanto, a despesa na produção fílmica aumentou progressivamente por causa do estabelecimento do sistema de estúdios que passou a ser dominado por produtores masculinos de forma gradual. Em Holanda (2019), são listados diversos nomes de mulheres que tiveram destaque na história do aparato cinematográfico e aqui são ressaltadas algumas.

A primeira mulher citada na obra é Alice Guy-Blaché. Ela trabalhava como secretária para Léon Gaumont e relata que propôs ao chefe filmar algumas cenas cujas atuações partiam de seus próprios amigos e, isso a tornou uma das primeiras diretoras mulheres no cinema. O interessante disso é que Alice afirma que se seu chefe soubesse a proporção que sua função no cinema cresceria, jamais a permitiria dirigir filmes.

Outro nome proeminente no cinema silencioso é Lois Weber. Ela tanto produziu filmes quanto trouxe reflexões sobre a condição profissional das mulheres em Hollywood, ao ponderar o papel social que o cinema poderia exercer. Holanda (2019) assevera que equipes

predominantemente compostas por homens, estavam incomodadas por terem que aceitar ordens de diretoras mulheres.

Ao adentrar ao Império Russo, o nome sublinhado é o de Esfir Chub, que trabalhou em coautoria de Eisenstein, seu jovem assistente que desejava aprender a montar. Ele a ajudou a remontar diversos filmes, inclusive de Griffith. Porém, muito de seu trabalho e de sua vida pessoal (época da União Soviética) são relatos que permanecem obscuros.

O nome Leni Riefenstahl é realmente algo surpreendente, visto que ela era nada menos que a cineasta de Hitler. De início, a oratória do líder nazista despertou seu interesse e decidiu-lhe escrever uma carta afirmando que gostaria de conhecê-lo pessoalmente, e ele atendeu o convite prontamente. Como relatado em Holanda (2019, p. 62), ela se tornou a cineasta preferida de Hitler: “Apesar de nunca ter sido filiada ao Partido Nazista e na condição de ser mulher, situação complicada em uma sociedade predominantemente machista, sexista e misógina como a do Terceiro Reich¹⁵, caiu nas graças de Hitler, que a tornou sua cineasta oficial”.

À vista disso, Leni era responsável por realizar documentário e propaganda do Partido Nazista que ajudaram na construção do “Mito Hitler”. Sua proximidade com Hitler levou-a a ascensão profissional, visto que a qualidade de seus filmes a tornaram uma cineasta única e polêmica na história do cinema.

Entre mulheres elencadas pela autora que se destacaram no cinema chinês, africano, iraniano, finaliza-se aqui a lista com ênfase no cinema brasileiro. Segundo Holanda (2019), ao mesmo tempo em que era fortalecido um padrão unicamente masculino do Cinema Novo e do Cinema Marginal, havia também uma produção feminina que teve pouca visibilidade, devido à exuberância e ousadia das obras. Entre as cineastas femininas brasileiras, podem ser citadas Helena Solberg, Tereza Trautman, Ana Carolina, Tata Amaral e Carla Camurati.

Pode-se perceber que essas cineastas não são reconhecidas no pioneirismo da história do audiovisual, embora tenham grande contribuição na construção dessa história. Ao ressaltar alguns desses nomes, de forma sucinta, pretende-se fazê-los ecoar e, ainda, atentar para o fato de que onde quer que a mulher esteja, em qualquer período, sempre há uma tentativa de silenciá-la. Há assim, a necessidade de dar voz e cada vez mais espaço para a mulher na sociedade, sem a obrigação de ocupar atributos masculinos, ou melhor, que não haja atributos específicos de gênero e que a arte abra espaços de recepção para possibilidades transgressoras das normas de gênero.

¹⁵ Terceiro Reich era o termo que Hitler dava a Alemanha Nazista, em português, Terceiro Império.

2. 4 Elementos técnico-estéticos da imagem fílmica

O tópico 2. 2 faz menção aos fatores que são categóricos na estetização da imagem, tais como o movimento e o som, como elementos que contribuem para a relação entre o real e a imagem fílmica. Entretanto, considera-se importante um aprofundamento sobre esses elementos, já que essa pesquisa realiza uma análise fílmica em que eles são necessários para tal realização.

- **Roteiro**

Conforme Costa (2003), o roteiro é compreendido como uma observação prévia de um filme, um parâmetro para a elaboração de todas as ações mecânicas e organizacionais para realizá-lo. Diante disso, ele deve conter os diálogos destinados aos atores e, também, atributos eloquentes e funcionais para o entendimento das questões psicológicas e estéticas por parte de todos os envolvidos, com o objetivo de colaborem com o sucesso da obra.

De acordo com o autor, transcrever um filme ou partes dele com métodos equivalentes aos roteiros “[...] constitui um excelente exercício para entender as regras de composição de uma obra ou a peculiaridade do estilo de um autor” (COSTA, 2003, p.178). Assim, concordando-se com o teórico uma pessoa que conhecer a técnica poderá realizar esse exercício, por meio do procedimento de composição das sequências de um filme. Dessa forma, utilizo como técnica de análise nessa pesquisa uma transcrição que segue a proposta, com a descrição da cena, diálogos, música, enquadramento, planos. Por isso, esses elementos são importantes e carecem ser aqui abordados.

Pudovkin (1983) complementa que o roteiro é dividido em sequências que são divididas em cenas que por fim, são construídas com o fundamento em uma série de planos, filmados de vários ângulos. Essas construções, tais como de uma cena a partir de planos, de uma sequência com princípio em cenas, quer sejam uma porção inteira de um filme a partir de sequências é o que se se denomina de montagem.

- **Narrador/ Ponto de vista**

Consoante Nogueira (2010), o narrador se difere do autor porque ele é criado pelo autor. Para que se torne mais clara a explanação sobre o narrador, Nogueira transpõe a narratologia literária para a narrativa cinematográfica e classifica o narrador em três tipos: o narrador autodiegético, o narrador heterodiegético e o narrador homodiegético.

O primeiro refere-se ao narrador em primeira pessoa, pelo qual narra seus acontecimentos enquanto protagonista da narrativa. Para o teórico, essa sincronia entre o narrador e o protagonista traz algumas consequências:

[...] na medida em que participa dos acontecimentos, o relato adquire uma qualidade de autenticidade ou de confiança; na medida em que a personagem é nitidamente identificada, cria condições para uma empatia imediata entre o espectador e aquela; na medida em que o narrador é o protagonista, ele fará incidir o seu testemunho selectivamente, dedicando especial atenção aos acontecimentos fundamentais da (sua) história (NOGUEIRA, 2010, p. 132).

Já o narrador heterodiegético relata experiências que lhe são estranhas, pois não há sua presença enquanto personagem no espaço diegético descrito pela narrativa. Diante disso, há um distanciamento entre ele e os acontecimentos, sendo sua participação substituída pela observação. Nogueira (2010, p. 133) ressalta que “[...] esse afastamento não significa a ausência de uma posição crítica sobre os acontecimentos e as personagens, mas presume um grau de objectividade acrescido do relato”.

Por último, o narrador homodiegético relata a história na qual participa como personagem, mas não como protagonista. Conforme o teórico, esta categoria “tende a encontrar um equilíbrio entre o distanciamento analítico próprio da observação e uma autenticidade testemunhal própria da participação” (NOGUEIRA, 2010, p. 133). Esse distanciamento dos eventos dramaticamente essenciais lhe permite benefícios de análise e crítica.

- **Composição e enquadramento**

A composição do plano considera a disposição dos elementos que lhe compõem: “personagens, objectos, espaços, volumes, manchas cromáticas, linhas de força, figuras, fundos, enquadramento, entre outros” (NOGUEIRA, 2010, p. 48). Essa disposição é importante para atrair e dirigir a atenção do espectador.

De qualquer forma, dentre as mais diversas formas de imagens cinematográficas, o primeiro elemento que requer reflexão é o enquadramento. Segundo Martin (2005, p. 44), o enquadramento compõe “[...] o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística”, ou seja, é a

planificação dessa realidade que se redescobrirá de modo equivalente na tela, ao distanciar o que não é interessante e ao demandar limites.

Enquadrar é compor a imagem: “[...] as palavras “enquadrar” e “enquadramento” apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 98, grifos do autores).

- **Plano**

Qual seria a definição de plano? Como ressalta Nogueira (2010), a definição de plano pode apresentar uma multiplicidade de significados, contudo o autor adota a noção de que o plano indica a unidade mínima da linguagem cinematográfica, ou seja, um segmento contínuo de tempo e espaço fílmico, uma imagem segmentada entre dois cortes ou duas passagens.

Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 37) complementam: “Porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte”. As duas definições estão em ligação, mas conforme Nogueira (2010), afirmar que o plano é essa parte do filme entre dois cortes se torna uma definição incompleta, já que não abrange todas as gradações conceituais em torno do plano. Apesar de resumida, pode ser funcional na compreensão do termo.

A escolha de um plano sempre tem um propósito, ainda que de forma inconsciente. Os tipos de planos são diversos e eles são agora explanados de acordo com Costa (2003) e Nogueira (2010). Veja o quadro:

Quadro 1 – Tipos de planos

1. PG: Plano Geral	Está relacionado à cena que é enquadrada em seu todo e, por isso permite apresentar uma gama de informações.
2. PMC: Plano de Meio-Conjunto	Enquadramento que destaca a (s) personagem (ns) no cenário.
3. PM: Plano Médio	O personagem é enquadrado até a sua cintura e assim, é captado o essencial de sua linguagem corporal. Concede um equilíbrio entre a distância e o envolvimento afetivos, sendo adequado para cenas de diálogos com vários personagens ou cenas de ação.
	Aqui o personagem é filmado do joelho para cima. Foi

4. PA: Plano Americano	muito utilizado no cinema clássico americano (daí o seu nome).
5.PP: Primeiro Plano ou <i>close up</i>	Enquadramento da personagem do busto para cima.
6. PPP: Primeiríssimo plano.	Enquadramento apenas do rosto.
7.Detalhe	Está relacionado à parte isolada do personagem (corpo ou rosto) ou parte de um objeto.

Fonte: Quadro elaborado com as informações apresentadas por COSTA (2003) e NOGUEIRA (2010).

- **Ângulos de filmagem**

Tratando-se ainda do plano, são trabalhadas as posições da câmera ou ângulos em relação ao que é filmado. “A filmagem pode ser frontal em relação ao eixo horizontal e vertical do sujeito filmado; ou o ângulo pode ser considerado de cima para baixo ou da direita para a esquerda” (COSTA, 2003, p. 181). A seguir são destacados os tipos de ângulos do cinema.

Quadro 2 – Tipos de ângulos

1. Frontal	É o mais frequente dos ângulos de enquadramento. A câmera é posicionada de frente para o personagem, na altura de seus olhos.
2. Câmera zenital	A câmera é posicionada na vertical em relação à ação, apontada exatamente para cima.
3. <i>Plongée</i> ou plano picado	A filmagem ocorre de cima para baixo, tornando o objeto ou personagem inferior, vulnerável diante do espectador.
4. <i>Contra-plongée</i> ou contra-picado	A filmagem ocorre de baixo para cima. Contrário ao <i>plongée</i> , a filmagem engradece o objeto ou personagem, dando-lhe imponência, superioridade.
5. Lateral ou diagonal	Personagem é filmado de lado para indicar a direção de seu olhar.
6. Traseiro	Enquadra a personagem por trás para indicar sua

	solidão.
--	----------

Fonte: Quadro elaborado com as informações apresentadas por Costa (2003, p. 181).

- **Os movimentos da câmera**

Em conjunto com o plano, o movimento da câmera é mais um fator imprescindível da linguagem cinematográfica. A propósito, Nogueira (2010, p. 82) assevera que o movimento pode ser visto como uma variação do plano, “pois todo movimento é igualmente um plano”.

Segundo o autor, existem três tipos de gênero de movimento no cinema: movimento da figura em frente à câmera estática; movimento em que a câmera move-se em direção ao que é filmado, afastando-se ou aproximando-se; ou então os dois movimentos acontecem ao mesmo tempo. Essa combinação de movimento dos atores e movimento da câmera ocorre constantemente e admite variadas percepções: “quando câmara e personagem se afastam mutuamente, distanciamo-nos; quando se aproximam, envolvemo-nos” (NOGUEIRA, 2010, p. 83). Os movimentos mais comuns são apresentados a seguir.

Quadro 3 – Tipos de movimentos

1. <i>Zoom</i>	O <i>zoom</i> é um movimento ótico que pode ser utilizado de duas formas: <i>zoom in</i> (visão aproximada do objeto ou personagem filmado); e <i>zoom out</i> (visão afastada, ampla do objeto ou personagem filmado). Dessa forma, esse movimento permite, conforme Nogueira (2010, p. 88) “isolar e sublinhar um elemento de um contexto ou partir de um elemento isolado para apresentar o contexto envolvente, à semelhança do que se consegue com o movimento da câmara”.
2. Panorâmica	Nesse movimento, a câmera gira na direção horizontal: “panorâmica horizontal à direita ou à esquerda; se a rotação for completa: panorâmica de 360°” (COSTA, 2003, p. 185); ou vertical: de cima para baixo e vice-versa. Porém, não há deslocamento da câmera, somente se move a sua cabeça.
3. <i>Travelling</i>	Contrário à panorâmica, nesse movimento ocorre deslocamento da câmera que pode ser para frente, para trás, para a direita, para a esquerda ou oblíquo (COSTA, 2003). Esse

	deslocamento pode ocorrer de diversas formas, a saber, através de carros, aviões, trilhos, gruas etc. (NOGUEIRA, 2010).
4. <i>Steadycam</i>	A câmera é fixada ao corpo do operador, o que permite maior mobilidade do objeto sem que ele precise controlá-la manualmente.
5. Câmera na mão	O operador movimenta a câmera sem o auxílio de um suporte, devido ao aparelho ser leve. Funciona como uma metáfora da própria efervescência emocional das personagens ou do conflito dramático da ação.

Fonte: Quadro elaborado com as informações apresentadas por Nogueira (2010, p. 83).

Quando o movimento da câmera substitui o próprio movimento da percepção do sujeito é denominado de câmera subjetiva, na qual o espectador vivencia a ação através dos olhos da personagem. É um recurso que permite uma identificação com a condição emocional da personagem.

- **Iluminação e focalização**

A iluminação tem como função facilitar o entendimento da história. Nogueira (2010, p. 68-69) realça algumas características da luz que são enfáticas para elaborar um plano cinematográfico: “[...] a sua fonte (natural ou artificial), a sua forma (dirigida ou difusa) e a sua escala (claro ou escuro)”. Se a luz for natural, ela permite simular a compreensão comum dos objetos ou fenômenos, ao alcançar a conduta de visualidade realista do mundo. Já a luz artificial permite um preparo plástico da imagem.

Em relação à forma, a iluminação dirigida, como o próprio nome sugere, direciona a atenção, mas ainda nivela a visão do espectador no que concerne a certos recursos ou aspectos de um objeto e assim, “[...] pode funcionar como um dos dispositivos fulcrais para a construção e interpretação de uma imagem” (NOGUEIRA, 2010, p. 69). De maneira oposta, a iluminação difusa concede uma maior liberdade ao olhar, na proporção em que a luz se estende de maneira visivelmente padrão pelos diversos elementos, sem que algum deles receba, por meio da iluminação, particular importância ou contraste.

Sobre a escala, Nogueira (2010, p. 70) destaca as funções do claro e do escuro:

[...] as zonas claras tendem a prevalecer na atenção do espectador, ao passo que as áreas escuras tendem a criar um certo efeito de distanciamento. Estas

zonas de penumbra tendem a instaurar sensações de mistério ou inquietação no espectador. As zonas de claridade tendem a dar uma sensação de conforto ou paz. Através dos jogos de luz e sombras podemos, portanto, determinar quer a espacialidade dos objectos quer a sua importância dramática quer igualmente a caracterização da personagem.

Tratando-se da focalização, ela cria uma variedade de percepções, funcionando tanto para destacar (focar) quanto para ignorar (desfocar) algum elemento. O autor aponta para o fato de que “[...] nos dois extremos deste recurso podemos encontrar quer situações de quase total invisibilidade, quando tudo se apresenta desfocado, ocultando o conteúdo do plano, quer de quase total visibilidade, quando tudo se apresenta focado” (NOGUEIRA, 2010, p. 72).

- **Cor**

Desde cedo, os seres humanos criam sentidos através das cores:

[...] o preto representa o mal, seja no vilão mais cruel, na bandeira dos piratas sanguinários ou no luto doloroso; o branco alinha-se do lado do bem, como o demonstra a bandeira da paz; as cores alegres remetem para a infância; o dourado insinua riqueza, opulência, fausto; do vermelho infere-se paixão ou perigo, luxúria ou vivacidade (NOGUEIRA, 2010, p. 66).

Por isso, é necessário pensar o contexto que permite produzir esses sentidos e lembrar que o significado de uma cor pode se transformar. Assim, a cor é elemento importante na linguagem cinematográfica. Conforme Costa (2011), a cor no cinema surge não somente pela busca por realismo, mas também por fatores econômicos e estéticos. De fato, seu uso foi inicialmente percebido como um recurso para apresentar algo mais da realidade, todavia as questões econômicas se tornam cruciais porque com a introdução da televisão em preto-e-branco, o colorido no cinema possibilitou uma nova tecnologia a despertar a atenção dos espectadores.

Porém, o autor ressalta que em seguida, a cor adquire um novo sentido no aparato cinematográfico: “ela foi utilizada para enfatizar o não real sendo então associada a alguns gêneros “não-realistas”, como musicais, desenhos, aventuras etc.” (COSTA, 2011, p. 46, grifo do autor).

O fator estético aparece, justamente, a partir dessa inversão de significado, já que ao revelar o não real, o seu caráter de entretenimento, o valor estético da cor se torna visível, tal qual constata Nogueira (2010, p. 66), quando afirma que a cor pode exercer em uma imagem “[...] diversas funções discursivas, dentre as quais destacamos a criação da tonalidade

emocional de um espaço, a atmosfera dramática de uma ação, a caracterização de uma personagem ou a definição da identidade visual de um filme”.

O autor destaca a distinção das cores em frias e quentes, próximas e distantes, suaves e fortes; e cita como exemplos de cores frias o azul e o verde, cujo resultado da aplicação é manter um distanciamento afetivo por parte do espectador. Já as cores quentes, como o vermelho ou o amarelo, buscam provocar um consequente impacto cromático sobre o espectador. “As cores suaves insinuam serenidade. Sensações de melancolia ou festividade, recato ou exuberância, alegria ou tristeza, por exemplo, podem encontrar na paleta cromática um importante auxiliar semiótico”. (NOGUEIRA, 2010, p. 66).

Considera-se assim que a cor exerce papel indispensável no aparato cinematográfico. No livro *A psicologia das cores*, de Eva Heller (2013), esses elementos são estudados de forma aprofundada, com um viés psicológico. Conforme a autora, as pessoas podem expressar seus sentimentos através das cores e de seu simbolismo, sendo que cada cor age de modo diferente dependendo da situação.

É por isso que esse elemento na linguagem cinematográfica abrange fatores estéticos, psicológicos e ideológicos. Segundo Costa (2011), a cor pode ser comandada mediante os planos estabelecidos pelos diretores, a exemplificar, eles podem escolher a cor de uma cena a partir da estação do ano, do horário, do dia e das condições atmosféricas e sem esquecer ainda da manipulação da câmera, podendo excluir ou incluir determinada cor na cena.

- **Som**

O plano não é apenas estabelecido pela imagem, posto que o som, também, está ligado à montagem. Para Nogueira (2010), esse elemento é categórico no sentido estético e discursivo, porque ele evidencia o drama, o tom, a emoção ou o valor das imagens. Segundo ele, há dois tipos importantes de relação entre sons e imagens: uma em que a fonte do som é diegética, ou seja, é mostrada na ação; outra em que a fonte do som não é mostrada, chamada não-diegética.

O som diegético é constituído pelos ruídos ou barulhos inerentes à acção e pelos diálogos, podendo ser *in* (reconhecemos na imagem a fonte sonora do que ouvimos) ou *off* (não reconhecemos essa mesma fonte). Quanto ao som não-diegético, ele é constituído essencialmente pela *voz-off*, a música e outros efeitos sonoros. Assim, na composição do plano, devemos ter em conta não só o ponto de vista, mas também aquilo que podemos designar por ponto de escuta, ou seja, a relação que se estabelece entre as imagens, os sons e os espectadores (NOGUEIRA, 2010, p. 79, grifos do autor).

Consoante Oliveira (2017, p. 72), o emprego do som no audiovisual pode manifestar múltiplas faces de significação, desde transmitir credibilidade a produzir figuras de linguagem, “[...] como metáforas (som de um rio a acompanhar um choro) ou sinédoques (uma trilha que evoca uma memória)” e que por isso, o autor aconselha ao analisas que atentem para a concretude signica dos sons. Nesse viés, propõe-se agora a explicar esses sons que acompanham as imagens, a constar a música, os efeitos sonoros, diálogos e ruídos.

1. Música

A música é tão crucial quanto a planificação para alcançar os efeitos narrativos almejados. De acordo com Martin (2005), a música cria papéis diversos, tais como o papel rítmico, o papel dramático e o papel lírico. O papel rítmico pode ocorrer pela substituição de um ruído real ou virtual (no qual a música aparece como um ruído ponderado), pela sublimação de um ruído ou de um grito (quando esse ruído ou grito se transformam em música de forma gradativa) e com um destaque de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro (um simples movimento material ou de um ritmo). Nesse contexto, o autor ressalta que “Em todos estes exemplos encontra-se o contraponto música-imagem no plano do movimento e do ritmo e uma correspondência métrica exacta entre o ritmo visual e o ritmo sonoro” (MARTIN, 2005, p. 158).

A música exerce papel dramático ao penetrar como contraponto psicológico para prover emoção ao espectador, além de exercer papel lírico para fortalecer a importância de um momento ao conceder-lhe uma proporção poética.

Portanto, a música, conforme o autor, “[...] procura produzir uma impressão global, sem parafrasear a imagem. Age então através da sua tonalidade (maior ou menor), do seu ritmo (alegre ou contido), da sua melodia (jovial ou séria)” (MARTIN, 2005, p. 160).

2. Efeitos sonoros

São efeitos organizados de forma artificial, que ligados à montagem contribuem para o efeito emocional e ajudam a narrar a história. Como exemplos, podem ser citados, o som de um dinossauro, de trovão, chuva etc. Sobre esses efeitos, Nogueira (2010, p. 80) afirma que,

[...] a sobreposição ou coincidência de um som com um corte faz com que a mudança de plano se revele perceptivamente mais discreta e expressivamente mais efectiva. Por outro lado, os efeitos sonoros podem

também contribuir para o efeito emocional de certas situações, como acontece, por exemplo, com a surpresa e o choque tão típicos do filme de terror. Mas noutros géneros, a manipulação sonora (como, por exemplo, o exagero) pode contribuir para resultados dramática e narrativamente bem conseguidos [...].

3. Diálogos

Desde a oficialização do som simultâneo, os diálogos passaram a ser cada vez mais relevantes, sendo que os filmes passaram a ser cada vez mais dialogados, ou seja, interação entre personagens em frente à câmara: “A importância da voz para a comunicação humana está bem patente no dia-a-dia e, por isso, o predomínio da interlocução no cinema é claro” (NOGUEIRA, 2010, p. 80-81).

Para o autor, a presença do diálogo provoca um tipo de apagamento do narrador, pois uma cena dialogada cumpre o tempo real de interação e interlocução das personagens nela envolvidas. De maneira oposta, utiliza-se a voz *off* (narração) para evidenciar a presença do narrador. Nogueira ainda acrescenta que o diálogo cinematográfico deve contribuir para a firmeza da história e para a transparência do enredo. Embora, preze as regras gramaticais da escrita, ele precisa reproduzir as particularidades da oralidade, para evitar redundâncias e trivialidades. Por isso, Nogueira (2010, p. 128) afirma que,

[...] as hesitações, as interrupções, as pausas, os tiques, os sotaques, o calão, os clichés ou as pronúncias tão próprias à oralidade devem ser vistos como dispositivos adequados à escrita de diálogos sempre que as personagens e as situações narrativas o justifiquem, já que repercutem e reverberam o tom informal e coloquial da oralidade, ao mesmo tempo que ajudam a sublinhar a singularidade das personagens.

Diante disso, o que as personagens falam na cena é importante, bem como a forma como elas falam. Portanto, a escolha de um vocabulário apropriado a cada personagem auxilia na composição de sua identidade e, para tanto, devem ser levadas em consideração o tom, o ritmo, o conteúdo e o estilo do diálogo (NOGUEIRA, 2010).

4. Ruídos

Os ruídos propiciam confiança à cena narrativa, restabelecem a veracidade de um mundo. Conforme Nogueira (2010, p. 80), os ruídos “[...] são fundamentais para criar a textura sonora adequada para uma determinada situação, emoção ou universo [...]. Mas é possível, igualmente, que o ruído seja utilizado como perturbação da verossimilhança [...]”.

O teórico examina que existem duas funções essenciais no som: assim como o personagem ou o narrador tem a expressão de estados de espírito, sentimentos ou ideias, também há a função de um artifício ao som como forma de instituir um tipo de textura sonora. De qualquer forma, o som é tão fundamental quanto à imagem na linguagem cinematográfica, visto que o cinema é uma forma de manifestação audiovisual (NOGUEIRA, 2010).

- **Figurino**

De acordo com Martin (2005), o figurino entra em destaque no cenário para realçar gestos e comportamentos do personagem. Entra, ainda, em relação com a luz, pois ela pode modelar esse elemento e, também, ele pode ser neutralizado pelas sombras. O autor destaca três tipos de figurino: realistas, para-realistas e simbólicos.

Os figurinos realistas, como o próprio nome revela, são de acordo com a realidade histórica, “[...] pelo menos nos filmes em que o figurinista se refere a documentos de época e põe à frente das exigências de vestuário das vedetas a preocupação da exactidão” (MARTIN, 2005, p. 76). Já os para-realistas são criados pelo figurinista, inspirados na moda da época, porém através de uma estilização. “A preocupação com o estilo e a beleza suplanta o rigor da exactidão pura e simples: os figurinos possuem então, uma elegância intemporal” (MARTIN, 2005, p. 77). Por fim, os figurinos simbólicos não são criados para cumprir a realidade histórica, mas sim “[...] tem como missão traduzir simbolicamente os caracteres, os tipos sociais ou os estados da alma [...]” (MARTIN, 2005, p. 77).

Nesse universo, o figurino é elemento crucial na cena, logo ressalta as características da personagem e isso torna mais fácil a leitura do público, ao reconhecer naturalmente quem é mocinho, quem é vilão, quem é brega, quem é chique e ainda particularidades de determinada época e regionalidades. Em concordância dada à importância do figurino, a figurinista Emília Ducan em *Vestindo os Nus: o figurino em cena* (MUNIZ, 2004, p. 151) evidencia o seguinte: “O figurino significa muito. Por meio dele você já faz uma primeira leitura: se a menina é mais patricinha, se é bem-nascida, pobre ou revolucionária, se rompe códigos. O figurino é semiologia, linguagem, significação, sinal”.

Tamanho é o papel da roupa em cena que há quem considere que um figurino ruim destrói um ator. Na verdade, o figurino é o artifício principal no diálogo com o ator e como é construída a personagem que ele interpreta tal qual atesta o figurinista Gabriel Villela, na mesma obra acima citada. Segundo ele, para a composição da roupa, há de se considerar a

história, a personalidade da personagem e o próprio ator que a interpretará: “[...] até a palavra tem pele, e a pele da palavra são as entonações” (MUNIZ, 2004, p. 193).

Dessa forma, o figurino trabalha com o imaginário, com emoções, com o poder de transformar pessoas. Através dele, as personagens ganham vida em complemento com as atitudes que o ator incorpora e o que ele diz. Em suma, todos os detalhes do figurino dizem muito sobre a personagem.

Importante frisar que o filme aqui pesquisado se passa no século XIX, por isso se faz necessário recorrer as leituras sobre a história da indumentária e da moda nessa época, com suporte em Silva (2009). Conforme a autora, nessa era há a transição do mundo antigo para a modernidade e os acontecimentos refletem na indumentária daquele período. Por isso, o figurino observado no filme pode ser caracterizado como realista, já que busca ser fiel ao contexto histórico.

- **Cenário**

Os cenários podem ser interiores ou exteriores e, ainda, podem ser reais, ou seja, ganham vida sem depender da filmagem, ou podem ser construídos em estúdio, que pode ser no interior de um estúdio ou ao ar livre. Os motivos da construção dos cenários são diversos: “necessidade histórica, economia, intenção simbólica e preocupação de estilização e de significação” (MARTIN, 2005).

Esses elementos apresentam algumas concepções gerais que podem ser realista, impressionista e expressionista. Na primeira concepção, o cenário significa apenas aquilo que é e daí o nome realista, pois faz alusão somente a sua própria materialidade. Na concepção impressionista, o cenário é natural e é determinado pela influência psicológica da ação ao passo que reflete o drama das personagens. Na última concepção, o cenário é quase sempre artificial, “[...] para sugerir uma impressão plástica convergente com a dominante psicológica da ação” (MARTIN, 2005, p. 80).

Portanto, esses elementos constituídos na linguagem cinematográfica têm relevância para analisar a cinebiografia *Mary Shelley* (2017), com o intuito de compreender como esses elementos produzem sentidos. Essa compreensão parte assim da análise fílmica aliada à análise de discurso, sendo essa união de análises a proposta metodológica da presente pesquisa. Por isso, a seção seguinte é reservada para uma abordagem sobre a análise de discurso.

3. APORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO

Esta seção apresenta o embasamento da pesquisa, que ocorre teórica e metodologicamente por meio da análise de discurso. No decorrer do capítulo, delimita-se para a Análise de Discurso Crítica (ADC) com o método faircloughiano para em seguida, aliar seus estudos às categorias discutidas por Bakhtin (1993; 2007).

3.1 Análise de discurso

Como o próprio nome sugere, a análise de discurso concerne ao discurso e não à língua ou à gramática (apesar desses elementos estarem irredutíveis). E discurso, conforme Orlandi (2015, p. 13) faz alusão a percurso, em curso, estar em movimento: “O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando”.

A escolha desse procedimento se dá pelo fato de que essa análise permite a compreensão da produção de sentidos por meio de objetos simbólicos, ao considerar os gestos de interpretação como atos simbólicos que intercedem no real do sentido (ORLANDI, 2015). De fato, perceber as enunciações sexistas e de dominação masculina através da análise de discurso, permite, conforme Orlandi (2015, p. 13), “[...] compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. Apenas nessa citação, observa-se a discussão citada acima sobre a ocultação da mulher nos estudos científicos, para compreender a língua apenas diante da história do ‘homem’.

Dessa forma, considera-se aqui que o não verbal tem significado importante, tal qual averigua Vieira *et al.* (2009), ao afirmar que a produção de sentidos está para além da palavra, sendo percebida nas cores, texturas e imagens. Com isso, as imagens também compõem as disputas de sentido nos discursos, visto que a personagem aqui analisada vive uma luta constante entre ser silenciada, em uma sociedade sexista, ou buscar ter sua voz escutada, em um meio tido como masculino. Como constata Magalhães (2003, p. 62, grifo do autor), essas disputas “[...] respaldam a produção midiática, em que a imagem técnica é ‘domesticada’ e transformada em linguagem e em discurso na atualidade”.

Como dito no início, discurso indica movimento, portanto, pensar o cinema como um campo discursivo é justamente pensar na dinâmica da imagem em movimento. Imagens que estão por vezes explícitas e por outras, implícitas, mesmo assim, estão abertas a interpretação.

E essa dinâmica permite a identificação com o filme, ao provocar sentimentos, criando, dessa forma, uma impressão de realidade.

Nessa conjuntura, assume-se a linha de Análise de Discurso Crítica (ADC), uma vez que ela é fundamental ao buscar os interdiscursos entre a biografia de Mary Shelley, contada através de suas cartas e a sua construção fílmica, os sentidos resultam de relações entre esses discursos. Sobre isso, Orlandi (2015, p. 28) acrescenta que esses sentidos “[...] têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi”.

Conforme a autora, os sentidos resultam de relações, isto é, um discurso chama outro, é uma incompletude, na qual não há começo decisivo nem final para o discurso. Seu funcionamento ocorre assim nessa relação, na falta que pode ser um espaço do possível. Em concordância a esse pensamento, Magalhães (2003, p. 29) assim declara:

Um discurso diz o que o outro disse e mais alguma coisa. Dito assim, aquele que acrescenta, acrescenta demonstrando que o anterior disse menos. Quando tentamos complementar a fala (pensamento) de alguém é por que consideramos que esse alguém não disse o suficiente ou poderia ter dito melhor, ter dito de outro modo, do modo que pensamos ser mais adequado. E eis, nitidamente, o sentido em disputa.

Assim sendo, é necessário compreender as condições de produção desses sentidos, como o contexto sócio-histórico, ideológico e, também, as relações dialógicas. Esses aspectos contribuem para análise do objeto dessa pesquisa, por isso, assume-se a ADC com a metodologia do linguista britânico Norman Fairclough (2001) e (1989), cujo enfoque é explanado no tópico seguinte. Entretanto, a pesquisa não se limita a esse teórico, uma vez que a ADC tem caráter transdisciplinar, por isso acrescenta as contribuições de outros autores, a constar, Bakhtin (1993) e (2007), Magalhães (2003), Orlandi (2015) e Resende e Ramalho (2019).

De acordo com Resende e Ramalho (2019), a Análise de Discurso Crítica é compreendida como o avanço nas discussões normatizadas pela Linguística Crítica, desenvolvidas na década de 1970, na Universidade de East Anglia. Em consequência, a ADC é formalizada como disciplina na década de 1990, em um simpósio ocorrido em janeiro de 1991, em Amsterdã, com a presença justamente de Fairclough, Teun van Dijk, Gunter Kress, Theo van Leeuwen e Ruth Wodak.

Segundo Vieira *et al.* (2009), ao contar com vários autores renomados, a ADC compreende uma diversidade de vertentes que possibilitam interpretar a mediação entre o

texto e o social, pois “[...] analisar com visão crítica o discurso é considerar as várias funções presentes ao mesmo tempo nos textos, tais como: função ideativa, intertextual e textual”. Com base em seus expostos, apresenta-se o seguinte quadro das vertentes privilegiadas pela ADC:

Quadro 04 – vertentes da ADC

Vertente da ADC	Como funciona
A linguística Crítica Sistêmica	Desenvolvida na Grã Bretanha (década de 1980) Elaborada por Fowler, Kress e Hodge; A gramática tem função ideológica, pois as escolhas gramaticais contribuem para a representação ideológica das relações de dominação.
A Semiótica Social	Diz respeito ao aspecto multissemiótico de um texto; Investiga métodos que permitem analisar as imagens visuais com relação à linguagem verbal; Autores como Kress e Van Leeuwen utilizam essa abordagem.
A mudança sociocultural e mudança no discurso (dialética-relacional)	Fairclough é um dos principais representantes dessa vertente; Propõe uma relação entre mudança no discurso e mudança social, sendo o discurso uma prática social para representar e significar o mundo.
O exame sociocognitivo	Van Dijk é um dos principais representantes; Estuda o preconceito étnico no discurso, pro isso se preocupa com a relação entre cultura e ideologia.
O método histórico-discursivo	Ruth Wodak é uma das principais representantes Originado na Sociolinguística com influência de da Escola de Frankfurt, principalmente de Jürgen Habermas, além de Van Dijk.

Fonte: Quadro elaborado com as informações apresentadas por Vieira *et. al.* (2009, p. 8-9).

Diante disso, como relatado aqui, é adotada a teoria de Fairclough que concebe a linguagem como uma prática social através de uma abordagem tridimensional do discurso que agrega valor para essa pesquisa e por essa razão, essa abordagem é ampliada no tópico seguinte.

3. 2 Teoria Social do Discurso e Análise de Discurso Crítica

Partindo da perspectiva que o discurso aprecia a linguagem como uma prática social, adota-se nessa pesquisa a Teoria Social do Discurso, abordagem da Análise de Discurso

Crítica (ADC), desenvolvida por Fairclough (2001), que considera a linguagem como entrelaçada à vida social, daí parte sua vertente dialética-relacional, porque para ele, a linguagem não é um ato plenamente individual: “O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

Ele utiliza o termo ‘discurso’ porque concebe a linguagem como prática social e não como ato estritamente individual, como assim consideravam o linguista Ferdinand de Saussure e outros da tradição linguística estruturalista. Segundo Saussure, (2006, p. 17), ao falar sobre a dicotomia língua/fala no campo da linguagem, afirma que a língua (*langue*) é uma parte específica da linguagem: “É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”. Sobre a fala, ele faz a seguinte afirmação: no campo da linguagem, a fala (*parole*) é o aspecto correspondente à língua, mas, diferente dela, “[...] a sua execução jamais é feita pela massa; é sempre individual e dela o indivíduo é sempre senhor [...]” (SAUSSURE, 2006, p. 21, grifo do autor).

Além disso, Saussure discute sobre a natureza do signo na relação significante/significado. Segundo o pensador, o signo combina um conceito e uma imagem acústica e exemplifica com a palavra ‘árvore’. Quando se escuta essa palavra, pode ser reconhecida a sequência de sons que a formam e, esse reconhecimento forma uma imagem real no cérebro. Assim, o signo designa o total – árvore – e a esse conceito ele denomina de significado e a imagem, ele denomina de significante.

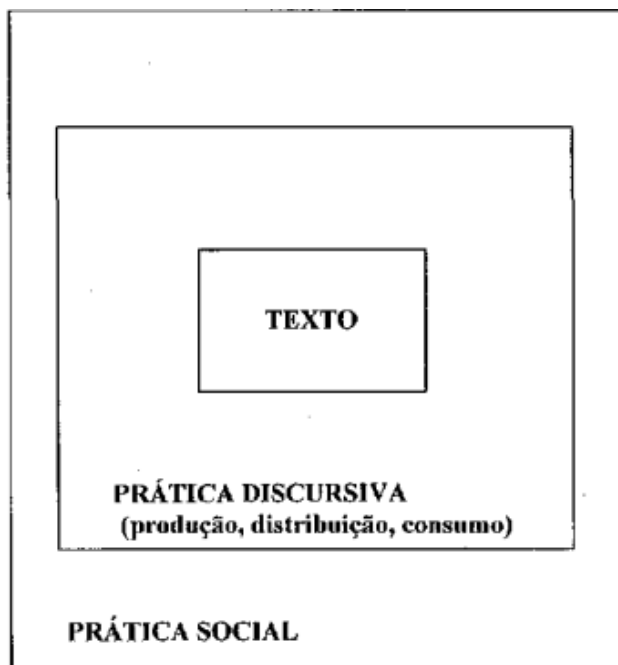
Para Fairclough (2001, p. 103), a teoria saussuriana é fragilizada por ressaltar o caráter arbitrário do signo, ou seja, não existe um motivo para combinar significante com significado, já que as abordagens da ADC “[...] defendem que os signos são socialmente motivados, isto é, que há razões para combinar significantes particulares a significados particulares”.

Conforme Resende e Ramalho (2019), o método faircloughiano de ADC passou a ser considerado como uma ciência crítica sobre a linguagem em 1989, a partir do livro *Language and Power*. Para as autoras (2019, p. 22), desde seu início, a abordagem de Fairclough objetivava “[...] contribuir tanto para a conscientização sobre os efeitos sociais de textos como para mudanças sociais que superassem relações assimétricas de poder, parcialmente sustentadas pelo discurso”.

A teoria desenvolvida pelo autor parte de um modelo que concebe a análise por três dimensões do discurso, a constar; texto, prática discursiva e prática social. Para uma melhor

explicação, é representada essa concepção em forma diagramada e, em seguida, discute-se sobre as três dimensões.

Figura 01 – Concepção tridimensional do discurso



Fonte: FAIRCLOUGH (2001, p. 101).

3. 2. 1 Texto

A análise textual trata da parte descritiva ordenada em quatro itens: ‘vocabulário’, ‘gramática’, ‘coesão’ e ‘estrutura textual’. Nesse contexto, o vocabulário está relacionado às palavras individuais. Para Fairclough (2001), trata-se de estudar os processos de significação do mundo que acontecem em diferentes épocas e contextos. Por essa razão, ele afirma que possivelmente o termo lexicalização, contribua de forma mais plena para o processo de análise textual. Sobre isso, o autor sugere as leituras de Kress e Hodge (1979) e Mey (1985).

A gramática trata das palavras combinadas em orações e frases, sendo essas sua unidade principal. Segundo o autor (2001, p. 104), toda oração tem funções variadas, sendo “[...] uma combinação de significados ideacionais, interpessoais (identitários e relacionais) e textuais”. Ele acrescenta que a forma como as pessoas estruturam suas orações gera escolhas sobre “[...] o significado (e a construção) de identidades sociais, relações sociais e conhecimento e crença” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 104).

A coesão tem relação com a harmonia entre orações e frases, assim, essa estrutura textual diz respeito às propriedades da organização de grande extensão dos textos, ou seja, corresponde à arquitetura do texto e como planejá-lo em relação à conexão entre as sentenças. (FAIRCLOUGH, 2001).

O linguista ressalta que a análise de texto é apenas uma parte da análise de discurso, que é complementada pela análise de processos produtivos e interpretativos. Ele acrescenta que “As propriedades formais de um texto podem ser consideradas da perspectiva da análise de discurso, por um lado, como *traços* do processo produtivo e, por outro, como *pistas* no processo de interpretação” (FAIRCLOUGH, 1989, p. 24, grifos do autor).¹⁶

3. 2. 2 Prática discursiva

A prática discursiva compreende os processos de produção, distribuição e consumo dos textos, sendo que esses três procedimentos ocorrem de forma característica, em situações específicas. Além desses três elementos, Fairclough (2001) apresenta mais três dimensões de análise: força, coerência e intertextualidade.

Para ele, a força de parte de um texto é seu integrante acional, a ação social que se efetiva, “que ‘ato (s) de fala desempenha (dar uma ordem, fazer uma pergunta, ameaçar, prometer, etc.)” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 111, grifo do autor). A força das palavras tem relação com o contexto no qual estão inseridas.

Sobre a coerência, segundo o autor, um texto é considerado coerente quando as partes que o constituem, como episódios e frases, se interligam de uma maneira que o texto como um todo tenha sentido. A coerência textual depende dos princípios de interpretação utilizados: “[...] os textos estabelecem posições para os sujeitos intérpretes que são ‘capazes’ de compreendê-los e ‘capazes’ de fazer as conexões e as inferências [...]” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 113, grifos do autor).

Por fim, a intertextualidade quer dizer as relações dialógicas entre o texto e outros textos, ou seja, textos com partes de outros textos. Essas partes podem expressar contradições, concordâncias, ironias etc. Fairclough (2001, p. 114) faz a distinção entre ‘intertextualidade manifesta’ e ‘interdiscursividade’ ou ‘intertextualidade constitutiva’. A primeira trata da exploração explícita de textos específicos, uma “[...] constituição heterogênea de textos por

¹⁶ No original: “The formal properties of a text can be regarded from the perspective of discourse analysis on the one hand as *traces* of the productive process, and on the other hand as *cues* in the process of interpretation” (FAIRCLOUGH, 1989, p. 24). (Tradução nossa)

meio de outros textos específicos”. Na segunda, há “[...] a constituição heterogênea de textos através de elementos (tipos de convenção) das ordens de discurso (interdiscursividade)”. Nessa pesquisa, enfatiza-se essa categoria analítica porque ela é pertinente para a análise do filme aqui abordado. E ao falar sobre essa temática, o autor faz uma ligação entre as concepções entre Foucault (discurso) (2004) e Bakhtin (intertextualidade) (1993; 2007):

[...] a primeira inclui uma ênfase fundamental nas propriedades socialmente construtivas do discurso, a última enfatiza a ‘textura’ dos textos [...] e sua composição por meio de fragmentos de outros textos, e ambas apontam para o modo como as ordens de discurso estruturam a prática discursiva e são por ela estruturadas (FAIRCLOUGH, 2001, p. 131, grifo do autor).

É preciso esclarecer que intertextualidade não é propriamente o termo destacado por Bakhtin. Porém Julia Kristeva, em seus ensaios sobre o pensador, traduziu dialogismo como intertextualidade, o que contribuiu para estimular muitos estudos sobre o tema que se entrelaçavam com as ideias dele. Nesse ponto, Fairclough (2001, p. 133, grifo do autor) afirma que apesar desse conceito não ter sido elaborado por Bakhtin, “[...] o desenvolvimento de uma abordagem intertextual (ou em seus próprios termos ‘translinguística’) para a análise de textos era o tema maior de seu trabalho ao longo de sua carreira acadêmica [...]”.

O autor adere a essa concepção do Bakhtin, pois concorda que a noção de intertextualidade expressa a capacidade dos textos de transformar textos anteriores e refazer discursos para construir novos textos. E sobre essa discussão, Resende e Ramalho (2019, p. 66) reiteram que o ponto de partida é verificar quais vozes são incluídas e quais são excluídas: “A relação entre essas vozes pode ser harmônica, de cooperação, ou pode haver tensão entre o texto que relata e o texto relatado”.

Diante disso, pode-se constatar que o discurso é um processo ideológico, já que reflete sobre o poder na utilização da linguagem, ou seja, as vozes no texto podem representar diferentes interesses: “As diferentes vozes relatadas em um texto podem representar diferentes discursos” (RESENDE; RAMALHO, 2019, p. 106).

Contudo, essa capacidade de produzir é socialmente limitada e não conduz espaços que possibilitem às pessoas a inovação de textos e por isso está ligada à hegemonia e poder, porque para ele (2001, p. 135), esta teoria “[...] não pode ela própria explicar essas limitações sociais, assim ela precisa ser combinada com uma teoria de relações de poder e de como elas moldam (e são moldadas por) estruturas e práticas sociais”.

Nesse conjunto, Resende e Ramalho (2019) observam a linguagem como local de luta hegemônica, pois os sujeitos são levados a escolher estruturas linguísticas específicas ou

vozes determinadas e vinculá-las com outras possibilidades. Para elas, Fairclough vê em Foucault grande contribuição para a ADC, sendo que essa análise considera como fundamentais “*o aspecto constitutivo do discurso, a interdependência das práticas discursivas, a natureza discursiva do poder, a natureza política do discurso e a natureza discursiva da mudança social*” (RESENDE; RAMALHO, 2019, p. 18, grifo das autoras). Esses elementos acrescentam que a abordagem de Foucault percebe a linguagem como uma prática que estabelece os sujeitos, os objetos e o social.

A discussão das autoras sobre os estudos do filósofo continuam, ao afirmarem que segundo ele, analisar discursos equivale a caracterizar de maneira sócio-histórica as formações discursivas interdependentes, além da série de regras que permitem que ocorram enunciados precisos em tempos, lugares e instituições específicas.

Nessas formações discursivas, o sujeito assume uma posição de acordo com as circunstâncias, porque o discurso é carregado de poderes. Conforme Foucault (2004, pp. 8-9), em qualquer sociedade “[...] a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos”.

Fairclough assimila o tratamento de Foucault dos enunciados com o de Bakhtin, porque ambos concordam que tais enunciados provocam respostas de outros enunciados. Há de se destacar que quanto a essa abordagem bakhtiniana, encontra-se mais a frente uma maior explicação em um ponto específico.

Para finalizar a percepção de Fairclough sobre Foucault, ele evidencia que o trabalho do filósofo apresenta algumas fragilidades no que concerne à contribuição para a ADC, sendo sua ressalva pertinente às noções de poder e resistência. De fato, Foucault (2004, p. 10), afirma que o discurso não é algo que traduz as lutas ou formas de dominação de forma natural, “[...] mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. Para ele, o poder gera resistência, mas conforme Fairclough, as percepções de Foucault colocam essa resistência aparentemente como detida pelo poder. Ainda, a ideia de prática para o filósofo, resume-se a ideia de estrutura; o que gera a ausência de uma ênfase sobre a prática e a luta, o que torna seu trabalho unilateral.

Retornando para a noção de intertextualidade, outro ponto interessante é a pressuposição. Estes dois termos se encontram porque a pressuposição indica o que foi dito em outro lugar, pois conforme Fairclough (2001, p. 155, grifo do autor), “[...] são proposições que são tomadas pelo (a) produtor (a) como já estabelecidas ou ‘dadas’ [...]”. A intertextualidade volta a ser discutida mais a frente ao serem apresentadas as categorias de

Bakhtin. O que importa enfatizar aqui é a relação da intertextualidade e poder que é destacada a partir das práticas sociais.

3. 2. 3 Prática social

A terceira dimensão da proposta faircloughiana diz respeito ao discurso como prática social, cujos aspectos que a compõem tratam do conceito de discurso relacionado à ideologia e poder como hegemonia. Para sua abordagem, o autor recorre a Althusser, que contribui para seu pensamento de discurso como prática social. Nesse contexto, Fairclough (2001, p. 116-117, grifos do autor) afirma três pontos principais sobre ideologia:

Primeiro, a asserção de que ela tem existência material nas práticas das instituições, que abre o caminho para investigar as práticas discursivas como formas materiais de ideologia. Segundo, a asserção de que a ideologia ‘interpela os sujeitos’ [...] Terceiro, a asserção de que os ‘aparelhos ideológicos de estado’ (instituições tais como a educação ou a mídia) são ambos locais delimitadores na luta de classe, que apontam para a luta no discurso.

Em concordância com Althusser, o linguista discute que a ideologia aparece na sociedade identificada pelas relações de dominação fundamentadas na classe, gênero social e outras formas. Todavia, entra em discordância quando Althusser afirma que a ideologia é concebida como cimento social inerente à sociedade, posto que os indivíduos são capazes de transcender a ideologia; sendo que de início, os discursos são abertos e, conseqüentemente, nem todos os discursos são abarcados ideologicamente.

Dessa forma, Fairclough (1989) afirma que ao considerar a linguagem como discurso e como prática social, não se trata apenas de analisar textos e muito menos somente analisar os processos de produção e interpretação, mas sim sua concepção plena é para “[...] analisar os relacionamentos entre textos, processos, e suas condições sociais, tanto as condições imediatas das estruturas institucionais quanto as sociais. Ou [...] o relacionamento entre *textos*, *interações* e *contextos*” (FAIRCLOUGH, 1989, p. 26, grifo do autor).¹⁷

Assim sendo, ele constata que a concepção tridimensional do discurso parte, também, de três estágios: descrição, interpretação e explanação. Nesse sentido, o primeiro estágio, a descrição, tem relação com as propriedades formais do texto e corresponde com a análise

¹⁷ No original: “to analysing the relationships between texts, processes, and their social conditions, both the immediate conditions of institutional and social structures. Or [...] the relationship between *texts*, *interactions* and *contexts*” (FAIRCLOUGH, 1989, p. 26). (Tradução nossa)

textual. A fase de interpretação concerne com as relações entre texto e interação, ao analisar o texto como produto de um processo de produção além de funcionar como um recurso no processo de interpretação e corresponde por isso a prática discursiva. Por último, o estágio de explanação está ligado à relação entre interação e contexto social, “[...] com a determinação social dos processos de produção e interpretação, e seus efeitos sociais” (FAIRCLOUGH, 1989, p. 26).¹⁸

A vertente elaborada por Fairclough ancora o presente trabalho de forma abrangente, porém a análise ora proposta utiliza o método do autor conforme a pertinência para a pesquisa. De forma mais clara, é tomada a sua concepção tridimensional da seguinte maneira: considera-se a relação entre textos, interações e contextos, mas o texto não é assumido nos seus aspectos gramaticais e de coesão. Na verdade, como equivale a parte descritiva da análise e com a consciência de que o filme é um texto, então os aspectos descritivos são voltados para os elementos estéticos da imagem em movimento, tendo como base, também, a análise fílmica, visto que ela compreende as fases de descrição e interpretação do filme. Isso ocorre porque a ADC é caracterizada por possuir uma abordagem transdisciplinar, ao apoiar-se em diferentes estudos de autores que enfatizam o discurso. Sobre a etapa de interpretação e prática discursiva, são destacadas as categorias de intertextualidade (abordada no subtópico a seguir), ironia e pressuposição, por contribuírem para a análise, acrescida das demais categorias bakhtinianas. Por fim, a etapa de explanação e prática social, focaliza os aspectos que envolvem as categorias ora propostas, a constar, os ideológicos.

Dessa forma, a ironia é uma categoria presente nos diálogos do filme. Segundo Fairclough (2001), descrever a ironia é como dizer algo que significa outra coisa, como o fazem nos estudos tradicionais, assim é tratá-la de forma limitada. De acordo com o teórico, é preciso pensar na categoria como um enunciado irônico que reverbera outro enunciado, ou seja, um conflito entre o significado real do enunciado e uma atitude negativa sobre ele.

O autor ressalta a necessidade de os intérpretes reconhecerem a ironia em um enunciado, que pode ocorrer através de uma combinação manifesta entre o significado real e o situacional, por meio do tom de voz de quem enuncia ou elementos no texto escrito (aspas, por exemplo) e por hipóteses feitas pelos intérpretes sobre as crenças do produtor do enunciado. Eis alguns exemplos: “Ele nem cumprimentou as pessoas, rapaz muito educado!”, “Ela correu tão rápido quanto uma tartaruga.”.

¹⁸ No original: “with the social determination of the processes of production and interpretation, and their social effects” (FAIRCLOUGH, 1989, p. 26). (Tradução nossa)

Nesse ínterim, Maingueneau (2004, p. 175) percebe que a enunciação irônica é caracterizada por desqualificar a si mesma no momento em que é pronunciada e isso adentra a categoria de polifonia:

[...] uma vez que esse tipo de enunciação pode ser analisado como uma espécie de encenação em que o enunciador expressa com suas palavras a voz de uma personagem ridícula que falasse seriamente e do qual ele se distancia, pela entonação e pela mímica, no instante mesmo em que lhe dá a palavra (IDEM).

Em determinadas situações, há uma necessidade de se dizer algo de uma forma como se não tivesse dito e para tanto, recorre-se aos implícitos e aqui são distinguidas duas categorias caracterizadas como implícitos, a saber, a pressuposição e o subentendido. A pressuposição é um tipo de implícito enfatizado pelo linguista que a percebe como uma proposição aceita pelo produtor do texto como algo já determinado. Logo, pressuposição é um tipo de implícito recorrente nos diálogos do filme e para adentrar a esse assunto, recorre-se nesse momento a Ducrot, cujas obras são sempre voltadas para a enunciação em especial seu livro *O dizer e o dito* (1987). Ao tratar de implícitos, ele ressalta a diferença entre pressuposto e subentendido:

De acordo com uma expressão familiar, o subentendido permite acrescentar alguma coisa “sem dizê-la, ao mesmo tempo em que ela é dita”. Apesar de algumas analogias, a situação é bastante diferente para o pressuposto. Este pertence plenamente ao sentido literal (DUCROT, 1987, p. 19, grifo do autor).

O autor acrescenta que o subentendido assume seu valor próprio quando é contraposto ao sentido literal do qual ele mesmo se exclui. Diante disso, é através de um tipo de raciocínio que o ouvinte deve descobri-lo, por exemplo, se alguém disse isso dessa maneira, é porque esse alguém pensa aquilo. Ou seja, ao utilizar esse raciocínio o ouvinte é responsável por tirar suas próprias conclusões.

Nesse contexto, Orlandi (1995), apresenta contribuições interessantes ao distinguir o implícito, justamente seguindo o conceito de Ducrot (1987) e o silêncio. O primeiro um delineamento feito entre o dito e o não-dito que remete ao dito, enquanto o silêncio não concerne ao dito, pois para ela, ele se guarda e permanece como silêncio e significa, seu sentido não emana do sentido das palavras. Em suma, o implícito é o não-dito definido em relação ao dizer e o silêncio é o oposto disso, é o não-dito que permanece, o que foi excluído,

o que preferiu não se dizer. Ora, ao dizer algo, são afastados desse dizer discursos não desejados, esse dizer cala outros dizeres.

Por essa razão, a autora diferencia o silêncio fundador de política do silêncio. O silêncio fundador é o que existe nas palavras, o não-dito que gera condições para significar enquanto a política do silêncio é subdividida em duas formas: silêncio constitutivo (o que aponta que para dizer é necessário não dizer) e o silêncio local (a censura). Segundo a autora, nessa política de silenciamento, entram os confrontos de “‘tomar’ a palavra, ‘ditar’ a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc.” (ORLANDI, 1996, pp. 30-31, grifos da autora). O dizer e o silenciar caminham assim de mãos dadas.

A linguista relata que existem silêncios múltiplos: “[...] o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.” (ORLANDI, 1995, p. 44). E, nesse sentido, o que interessa nessa pesquisa é justamente o silêncio da opressão que atravessa palavras de resistência de uma mulher, porque o silêncio não fala, mas significa.

No capítulo 2 – *Imagem em movimento* – foi afirmado que o som na linguagem cinematográfica suscita a produção de figuras de linguagem, tais como a metáfora. Esse conceito é abordado na teoria faircloughiana e traz um adendo a essa pesquisa, por gerar diversos modos de construção da arte cinematográfica. De acordo com Fairclough (2001, p. 241), metáfora é significar uma ideia por meio de outra, pois “elas não são apenas adornos estilísticos superficiais do discurso. Quando nos significamos coisas por meio de uma metáfora e não de outra, estamos construindo nossa realidade de uma maneira e não de outra”.

Em concordância a isso, Oliveira (2017) evidencia que as metáforas são elementos sistematizados nas atitudes, nas crenças de cada pessoa e na forma que elas se relacionam socialmente.

3.3 O outro para mim e o eu para o outro: as categorias de Bakhtin

Mikhail Bakhtin foi um teórico russo cujas obras contribuem para diversas áreas de pesquisa, tais como linguística, psicanálise, literatura e filosofia, por isso é complexo classificá-lo. Autor dos livros *Marxismo e filosofia da linguagem* (1993), *Estética da criação verbal* (2007), – obras que dão suporte a presente análise – *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987), é mais apropriado conceituá-lo como um grande pensador do século XX.

Compreender seus escritos não é algo sempre tão compreensível por algumas razões. Em primeiro lugar, porque apesar de ter muitos escritos, Bakhtin nem sempre os escreveu pensando em publicá-los, ou seja, não foram elaborados para serem lidos por outras pessoas. Em segundo lugar, é preciso saber que Bakhtin não escrevia sozinho, pois suas obras são percebidas a partir da teoria dialógica, elaborada por muitas pessoas que escreviam juntamente com ele. Silva (2017) constata que a esse grupo, deu-se o nome de Círculo, composto por Bakhtin e outros nomes como Volóshinov e Medvedev, já que nesse período havia o costume de se escrever dentro de círculos de intelectuais.

Dessa forma, Silva (2017, p. 47, grifo da autora) esclarece que entender que essas obras foram produzidas a partir de círculos contribui para a compreensão da teoria bakhtiniana ou dialógica, na qual “[...] nosso discurso é resultado de condições sociais e históricas, o que faz com que nunca possamos ‘falar sozinhos’”. Esse é o tema base em todas suas obras, ainda que com variações: linguagem e dialogismo.

Assim como Fairclough, o pensador russo também faz uma crítica à teoria do linguista Ferdinand de Saussure. A princípio, Bakhtin concorda que a língua é um produto social específico da linguagem, porém a diferença de pensamentos entre os teóricos está na abordagem que Saussure faz da dicotomia língua/ fala, mencionada no tópico anterior. Para Bakhtin, a fala não é individual, mas sim social e não concorda com a teoria saussuriana que privilegia a *langue*, ou seja, o sistema abstrato da língua.

Brandão (2004) averigua que Bakhtin parte da crítica perante a teoria saussuriana que considera a língua como um sistema monológico, já que para ele, a palavra não é monológica, ela é plurivalente. Conforme a autora, não há discursos tipicamente monológicos, no entanto “discursos que se “fingem” monológicos na medida em que reconhecemos que toda palavra é dialógica, que todo discurso tem dentro dele outro discurso, que tudo que é dito é um ‘já-dito’”. (BRANDÃO, 2004, p. 85, grifo da autora).

Como resultado dessa contradição, o círculo bakhtiniano trabalha a linguagem como um espaço de confluência de diferenças. Silva (2017, p. 49) ressalta que como consequência dessa proposta de trabalho, a identidade é construída por meio desse convívio com a diversidade, com o outro, o que pode ser percebido nos próprios estudos desse grupo:

Bakhtin acreditava que o discurso é resultado da interação e construiu sua obra em diálogo com outros intelectuais. As questões de disputa de autoria não importam tanto quanto o fato de que a autoria para esses intelectuais bakhtinianos pressupõe mais de uma voz, ou seja, um diálogo entre diferentes autores.

Em torno dessa discussão, são apresentadas nesse momento as ideias do teórico americano do cinema Robert Stam, que averigua as categorias de Bakhtin para aplicá-las em diversos produtos culturais, propondo um diálogo com a obra bakhtiniana com um meio pouco abordado por Bakhtin (o cinema).

Stam (1992, p, 12, grifos do autor) observa que enquanto Saussure e os estruturalistas privilegiam a língua, o pensamento bakhtiniano “[...] enfatiza a heterogeneidade concreta da *parole*, ou seja, a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas” e acrescenta que “Bakhtin vê a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, parte de um diálogo comunicativo entre o “eu” e o outro, entre muitos “eus” e muitos outros” (IDEM). Daí surge o termo “dialogismo” que faz menção a diálogo, o que não quer dizer que se trata dessa concepção de diálogo “cara a cara”.

Como falado anteriormente, o dialogismo, juntamente com a polifonia e a alteridade são as categorias que dão suporte à pesquisa e concedem-lhe uma inovação em relacioná-las ao cinema. Isso porque apesar de Stam (1992) investigar as contribuições de Bakhtin, ele afirma que sua abordagem não encerra essas relações, visto que ainda há diversas áreas não exploradas por ele, a constar, a polifonia, o ponto de vista da relação autor-personagem, sendo que para ele, essas categorias têm potencial investigativo. Dessa forma, aqui é proposta uma continuação dessa abordagem bakhtiniana voltada para o cinema, para que venha a agregar estudos nessa área, ainda que de forma modesta. Nesse momento, faz-se uma discussão sobre as categorias que apoiam esse trabalho e que são divididas em tópicos para melhor aproveitamento delas.

- **Dialogismo**

Segundo Bakhtin (2003), o dialogismo significa a resposta de uma enunciação a outra enunciação, isso porque os enunciados são mensageiros entre a história dos povos e a história da linguagem. Por isso, ele afirma que “Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala” (BAKHTIN, 1997, p. 99).

Antes de tudo, é necessário ressaltar que quando o pensador trata de enunciação, diz respeito ao ato de falar, o produto desse ato, a interação verbal e quando se versa sobre enunciado no presente texto, diz respeito ao que já está dito, ao produto da enunciação.

Ao considerar a obra literária como réplica do diálogo, Bakhtin (2003, p. 279) afirma que ela se dispõe a uma resposta do outro ou outros. Ao ressignificar sua ideia dessa obra como obra filmica, assim como ele, é possível que ela assuma formas diferenciadas: “[...] influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores, ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura”.

Stam (1992, p. 74) busca a relevância dessa categoria para o cinema e cultura de modo geral, já que a palavra dialogismo é próspera em conotações filosóficas e literárias. Ele acrescenta que as práticas discursivas de uma cultura originam possibilidades abertas e imensuráveis e isso é o que caracteriza o dialogismo: “[...] toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado”. Tal elo é percebido no filme aqui analisado pelo qual o enunciado sobre a dominação masculina, no século XIX, provocou resposta nessa obra, como constata Bakhtin (1997, p. 123), ao afirmar que qualquer enunciação constitui somente um fragmento de uma cadeia verbal contínua “concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc.”.

E por essa razão, esse termo não faz menção apenas à relação entre o texto e seus outros, apenas às formas perceptíveis, como a polêmica e a paródia, mas também se refere às formas mais sutis, que possuem relação com o sentido conotativo: “as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido” (STAM, 1992, p. 74).

Silva (2017) concorda com o autor acima citado ao afirmar que quando uma pessoa se envolve de forma inevitável em relações dialógicas com discursos que caracterizam a atualidade, como ao usar a língua e se introduzir como sujeito no discurso, ela se compromete com esse discurso e o reproduz ou o confronta e o questiona.

Essa noção traz à memória a discussão sobre intertextualidade para Fairclough (2001), nesse caso que como afirmado anteriormente, o autor concorda com a concepção dialógica de Bakhtin, uma vez que segundo este último pensador, o enunciado é uma resposta a outros enunciados e essa resposta pode ocorrer de diversas maneiras: “[...] ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta [...] É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições” (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Com efeito, o dialogismo é um campo fértil. Stam (1992, p. 34, grifo do autor) constata que o dialogismo é um conceito multidimensional e interdisciplinar que se utilizado na análise de filme,

[...] referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como o “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator) [...].

Diante do exposto sobre dialogismo, constata-se que *Mary Shelley* está em dialogicidade, já que coloca em evidência a reconstrução de narrativas em diferentes momentos (dominação masculina e resistência da mulher). Constituem discursos abertos que estão sempre a provocar respostas. Quando se escreve uma pesquisa como essa, há relações dialógicas entre a pesquisadora e o objeto de análise, na qual se entrelaçam sua voz, a voz da personagem, da diretora e sobre esse entrelaçamento, Bakhtin o denomina de polifonia, categoria a ser explorada a seguir.

- **Polifonia**

A polifonia se difere do dialogismo, pois não constitui apenas essa inter-relação discursiva, mas também uma orquestração de várias vozes no discurso. Bakhtin utiliza esse conceito para análise literária na poética de Dostoiévski, em que os dois “dialogam”. Para o pensador russo, Dostoiévski é um maestro das vozes dos personagens de sua poética e nessa orquestra, Stam (1992, p. 37) percebe que as vozes desses personagens estão “[...] a seu lado em completa liberdade, e capazes de discordar de seu criador e até de rebelar-se contra ele”.

Nessa conjuntura, o teórico russo afirma que a proposta polifônica de Dostoiévski, com a pluralidade de vozes e consciências diversas, contribuiu de forma significativa para a literatura moderna (STAM, 1992). Apesar dessa análise se restringir ao campo literário, os estudos de Bakhtin agregam valor nas reflexões sobre enunciação a partir da narração fílmica.

Sobre essa orquestração de vozes, Bakhtin (2003, p. 11) reforça que a “[...] consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo do mundo [...] é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo [...]”. É, por isso, que o filme é polifônico porquanto é composto por várias vozes orquestradas na obra, na relação entre os personagens, autor e leitor.

Conforme Di Camargo (2009, p. 71) além desse jogo de vozes autônomas, o cinema também comporta o jogo de olhares, “[...] ou seja, percebe-se uma polivisão que poderá formar um campo tensivo entre diversas ações plenas de conteúdo emocional-volitivo cuja natureza é árdua em ser decifrada”. Isto é, a polifonia no filme se estende para pontos de vista sobre o mesmo acontecimento e aqui entram os elementos estéticos da linguagem

cinematográfica (enquadramento, ângulo, plano). E por essa razão, ele resume o conceito de polifonia no cinema como “[...] o conjunto de vozes, de olhares, de interpretações, de enfoques, que se manifestam de maneira simultânea sem perder sua singularidade e autonomia para conformar a textura de todo harmônico ficcional” (DI CAMARGO, 2009, p. 147).

De fato, a compreensão do filme como enunciado polifônico ultrapassa a análise bakhtiniana de Dostoiévski, uma vez que o filme pode apresentar um contraponto em relação a outro filme, a uma obra literária ou um gênero particular, o que induz a dialogicidade com obras já elaboradas (DI CAMARGO, 2009).

Assim como a cinebiografia apresenta diferentes vozes, a saber; a da diretora, a da personagem, ao escrever a presente pesquisa, consciente ou não, a voz da pesquisadora é apresentada bem como são apresentadas as vozes de diferentes autores que contribuem para a discussão. Entretanto a pesquisadora não pode falar por eles, pois essas vozes não originam uma consciência única. Pode-se dizer que são trazidas as vozes de cada um e orquestradas. Mas é melhor caracterizar essa composição de vozes como um movimento dialógico.

Retornam-se, agora, as ideias de Ducrot (1987), posto que ele faz uma abordagem interessante sobre os implícitos em relação à personagem e autor: o enunciatador está para o locutor, assim como a personagem está para o autor. É o que ele denomina de teoria polifônica da enunciação. Segundo ele, a polifonia para Bakhtin sempre está aplicada a textos, a uma série de enunciados, mas jamais aos enunciados de cujos textos são constituídos.

Na sua teoria, ele afirma que em cena, o autor é quem dá os pontos de vista e as ações, ao colocar personagens em uma primeira fala não assumida por ele. Porém, através de uma segunda fala, o autor fala com o público através das personagens e que por isso, eles falam e agem de determinada maneira.

Portanto, sua teoria complementa a polifonia bakhtiniana e concorda com os autores acima citados que a destacam na área de cinema. O que se pode ressaltar para finalizar é que compreender a polifonia e a dialogicidade conforme Bakhtin significa perceber que a linguagem se realimenta na relação eu e o outro. Isso é o que constitui a alteridade para o autor, categoria abordada no ponto a seguir.

- **Alteridade**

A concepção dialógica de perceber que a linguagem se realimenta na relação eu e o outro é o que constitui a alteridade para o autor, em que o outro tem de mim o excedente da minha visão:

Na categoria do *eu*, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do *outro*, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único (BAKHTIN, 2003, p. 33, grifos do autor).

Os autores Clark e Holquist (1998) relatam que Bakhtin possuía diversos textos que segundo eles, apesar de não serem aparentemente completos, não eram fragmentos isolados, mas sim tentativas de escrever um livro, o qual o pensador russo nunca atribuiu um título. Por essa razão, os autores trazem discussões sobre esses escritos em uma obra, a qual eles nomearam *A arquitetura de responsabilidade*, porque para eles, os termos “arquitetônica” e “responsabilidade” englobam o tema dos textos de forma satisfatória, em resumo, porque cada pessoa é responsável ou responsável por ela mesma.

De fato, no livro *Estética da criação verbal* (2003), mais especificamente no prefácio, Tzvetan Todorov afirma que as pesquisas de Bakhtin em relação à estética não devem ser centralizadas no material, mas na arquitetura, ou seja, na estrutura da obra, compreendida como uma reunião e interação entre material, forma e conteúdo.

O livro tem um caráter filosófico, ainda assim não difere dos temas comuns do pensamento bakhtiniano. No entanto, constitui uma diferente perspectiva de buscar respostas para as mesmas reflexões: a relação do eu e o outro. Assim sendo, há uma abordagem sobre a atividade ética no mundo, percebida como um ato:

A ênfase não recai naquilo em que a ação resulta, o produto final da ação, mas antes no ato ético em seu fazimento, como um ato no processo de criar ou "autorar" um evento que pode ser chamado de ato, quer ele seja uma ação física, um pensamento, uma elocução ou um texto escrito – sendo os dois últimos encarados como coextensivos (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 89, grifo dos autores).

Nesse ato ético, o homem tem uma ânsia estética plena do outro, “[...] do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada” (BAKHTIN, 2003, p. 33). Porém, para essa personalidade existir, o outro precisa criá-la.

Sobre essa reflexão de valores do eu e do outro, o pensador russo cita como exemplo a moral cristã, já que na Bíblia está escrito para amar ao próximo, ao outro, mas não diz para amar a si mesmo, seguindo o modelo de Cristo, o que configura uma bondade ético-estética para com o outro:

Para Cristo, todos os homens se dissolvem nele como o único e em todos os outros homens; nele, que perdoa, e nos outros, os perdoados; nele, o salvador, e em todos os outros, os salvos; nele, que assume o fardo do pecado e da expiação, e em todos os outros, libertos desse fardo e purificados (BAKHTIN, 2003, p. 52).

Para além disso, ele examina a alteridade ao pensar o corpo humano como valor, já que desde criança, a pessoa reconhece o amor das pessoas ao seu redor, pois dos lábios de sua mãe, ela reconhece seu nome e outros elementos relacionados ao seu corpo. Diante disso, não é essa pessoa que torna sua linhagem axiológica, seu valor é estabelecido não por pertencer a ela, mas sim porque ela pertence à linhagem, que já parte de seus pais. Por essa razão, o autor constata que: “Eu só posso ser o que essencialmente sou; não posso renegar o meu essencial *já-ser*, porquanto ele pertence não a mim mas à minha mãe, ao meu pai, ao gênero, ao povo, à humanidade” (BAKHTIN, 2003, p.164-164, grifo do autor).

Nessa perspectiva, a ideologia para ele origina-se do meio social, no qual a criança passa por diferentes ideologias – família-escola-igreja-estado-mídia - e isso produz a sua consciência individual (DI CAMARGO, 2009). É por essa razão que o self bakhtiniano nunca é completo e ele só pode existir de forma dialógica, uma vez que a outriedade é a alavanca de toda a existência, um diálogo entre o que já é e o que ainda não é. Em vista disso, Clark e Holquist (1998, p. 90) constata que o self constitui uma dádiva do outro: “Assim como o mundo necessita de minha alteridade para lhe dar significado, eu necessito da autoridade dos outros a fim de definir o meu self ou ser o seu autor”.

Sobre essa autoria, Bakhtin (2003) realizou estudos ligados à alteridade na relação entre autor e personagem na obra de Dostoiévski, que embora seja caracterizada como gênero romanesco, os conceitos bakhtinianos podem ser aproveitados no campo do cinema, sendo que nesse espaço também é presenciada a interação entre autor e herói ou personagem na linguagem cinematográfica, considerando que o pensador russo sempre ponderou sobre a vida e a arte e o cinema expressa justamente ética e arte.

Di Camargo (2009) complementa a ideia de ‘eu-para-mim-mesmo’ que é construída a partir do ‘eu-para-os-outros’, ao afirmar que na área cinematográfica, essa noção possibilita compreender os movimentos de câmera como integrados à narrativa fílmica. Além disso, o

ato ético de responder ao outro induz a um pensamento participativo e contextualizando o cinema, Di Camargo (2009, p. 83) salienta que sem essa percepção ativa do espectador, o filme, pensando como a arte abordada por Bakhtin, não passaria de quaisquer imagens em sequência:

É com nossa atividade imaginativa que completamos o que a montagem esconde: os intervalos de significação que compõem a linguagem cinematográfica. É com essa imaginação que se alimenta da memória que vamos preenchendo os sentidos que o filme e sua linguagem específica suprimem. [...] A linguagem cinematográfica assim age como uma educação que não quer explicar tudo, mas que confia na atividade do outro e se aventura com o outro e com as múltiplas linguagens que o homem construiu em seu desenvolvimento e que estão disponíveis em vários suportes.

Sobre preencher os sentidos suprimidos pelo filme, é pertinente trazer as abordagens de Wolfgang Iser (1996), cujo enfoque se encontra na teoria da recepção. Apesar de que suas ideias estejam voltadas para o texto escrito, elas são prontamente aplicáveis aos sentidos produzidos pela imagem fílmica. Ao partir da hipótese de que é a imagem que impulsiona o sentido que não está situado nas páginas impressas de um texto, ela então se apresenta como o resultado do intrincado de signos do texto e de como o leitor a assimila. Por isso, o leitor sempre relaciona o texto a uma circunstância pela ação nele suscitada e, dessa forma, o autor afirma que “[...] o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado” (ISER, 1996, p. 34).

Entretanto, o autor percebe que pode haver confusão entre o que se visa e o que se diz e isso acarreta implicações na enunciação verbal, tais como o não-dito, que designam as situações para que o receptor produza o que se visa. Iser (1996, p. 112) aborda então da importância dos vazios da fala na comunicação: “A interação dialógica precisa dessas indeterminações para que se movimente, pois a ação verbal, uma vez sucedida, se realiza ao reduzir esses elementos indeterminados no uso comunicativo da fala”.

Ainda conforme o teórico, a literatura narrativa é a que melhor realça o sistema da perceptividade, que a princípio, constitui quatro perspectivas: a perspectiva do narrador, a perspectiva dos personagens, a perspectiva da ação ou enredo ou a perspectiva da ficção sinalizada do leitor. Iser (1996) ressalta que essas perspectivas não se justapõem por completo. Na verdade, pode haver certa confusão de umas com as outras.

Com esse aspecto ideológico e dialógico, o cinema tem sua forma incompleta e isso porque ele está em uma transformação contínua, tanto sócio-cultural quanto tecnológica. Ideológico porque sua linguagem não é ingênua, pois como explanado anteriormente, a

ideologia acompanha o indivíduo, ao longo de sua vida, formando sua consciência. Com isso, o autor do filme mostra sua ideologia ao público, provocando respostas, sejam de acordo ou não. Ora, o signo fílmico e o contexto social estão inseparáveis e parafraseando Bakhtin (2006, p. 16, grifo do autor), todo discurso é ideológico e sem signos não existem ideologias:

Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela [...] mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas.

Ao ser ideológico, o signo fílmico passa pela palavra, visto que ela é o campo de lutas entre os valores sociais divergentes. Ao passo que o filme revela signos verbais, como a fala dos personagens, também demonstra os não verbais como; gestos, cenários, figurino e, então, o filme pode ser considerado uma orquestra que une o verbal e o não verbal. Contudo, nessa composição, Di Camargo (2009, p. 98) ressalta que apenas “[...] na relação dialógica entre produtor/filme/público que os signos tomam forma e sentido”. E com isso, a ideologia do autor vai de encontro com a ideologia do público, encontro que pode ser condizente ou incompatível.

De antemão, é preciso abordar a noção de autor conforme Bakhtin (2003, pp. 10-11), que afirma ser “[...] o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta”. Ele acrescenta que a consciência do autor é a ‘consciência da consciência’, o que quer dizer que ele contempla e completa a consciência e o mundo da personagem com esses elementos que são transgredientes a ela própria.

Ademais, Di Camargo (2009) questiona a complexidade ao se falar sobre o autor fílmico já que esse termo abrange diretor, roteirista e câmera. Entretanto, Bakhtin (2003) afirma que o campo de visão de cada um se complementa e a isso ele denomina *excedente de visão*, na qual um deve estar em empatia com o outro, coloca-se no lugar do outro e, no momento em que se retorna ao lugar de origem, compete completar o horizonte do outro com seu excedente de visão, com seu propósito e seu afeto. Nesse conjunto, a obra revela as vozes de cada um, o que denota a polifonia, já abordada acima.

Amorim (2001) é uma autora que relaciona a teoria bakhtiniana com as ciências humanas. Na busca por um conceito de alteridade, ela parte do princípio de uma noção sincrética dessa categoria: “o *outro* é o interlocutor do pesquisador. Aquele *a quem* ele se

dirige em situação de campo e *de quem* ele fala em seu texto” (AMORIM, 2001, p. 22, grifos da autora).

Embora seus estudos não estejam voltados para o cinema, ela exemplifica essa noção sincrética de alteridade com a fala do cineasta Eduardo Coutinho: “*O que se filma é o encontro e não a realidade: o encontro de uma equipe de cinema com o outro*” (AMORIM, 2001, p. 23, grifo da autora). Diante disso, o encontro com o outro é o que conforma a subjetividade dos realizadores que instintivamente, buscam uma forma de contar o enredo.

Cabe ressaltar que por ser uma cinebiografia, os estudos de Bakhtin fornecem uma gama de discussões. Segundo ele, como valor artístico, na biografia, o autor se aproxima do herói, o que possibilita a troca de excedente de visões e a coincidência pessoal entre personagem e autor além das fronteiras artísticas, já que o pensador assevera que o valor referente à biografia “[...] pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, e também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida” (BAKHTIN, 2003, p. 139).

Como observado nessa pesquisa, o diálogo é um elemento importante na linguagem cinematográfica. Sobre esse elemento, Amorim (2001, p. 97) afirma que a alteridade sob a forma do diálogo é algo importante na linguagem: “Não há linguagem sem que haja um outro a quem eu falo e que é ele próprio falante/ respondente; também não há linguagem sem a possibilidade de falar do que um outro disse”.

Diante disso, um ponto interessante e que Stam (1992) observa na abordagem sobre diferença e alteridade é a conexão ao que é marginalizado e excluído e que por isso, as categorias bakhtinianas contribuem para analisar os atos de resistência de indivíduos e grupos considerados periféricos na sociedade. Assim, tais categorias são adaptadas de maneira satisfatória na linguagem cinematográfica, logo, elas permitem revelar ou mesmo ocultar os diálogos que acontecem na vida cotidiana. Desse modo, toma-se como exemplo, a obra artística *Mary Shelley*, já que elas não somente cooperam para a resistência feminina, mas também buscam promover o respeito às mulheres silenciadas e excluídas na sociedade, o que pode configurar um novo olhar para o cinema.

4. EM BUSCA DE SUA VOZ: ANÁLISE DO FILME *MARY SHELLEY*

Após o levantamento teórico discutido nas seções anteriores, realiza-se, nesta última seção a análise proposta sobre o filme *Mary Shelley* (2017). No primeiro momento, é apresentado todo o percurso metodológico para desenvolvimento da pesquisa. Em seguida, contextualiza-se o objeto desse trabalho, o filme acima citado, desde seus créditos, seu enredo até uma abordagem sobre a personagem principal – fazendo paralelos com as biografias da personagem sempre que possível – e também da diretora Haifaa al-Mansour. Por fim, é feita a análise audiovisual de acordo com o embasamento mostrado nos capítulos anteriores.

Essa análise tem como alicerce a Análise de Discurso Crítica (ADC), mais especificamente a concepção tridimensional proposta por Fairclough (1989; 2001), materializadas em texto, prática discursiva e prática social, e que já foi introduzida no capítulo 3. No entanto, para a concretização da ADC, são necessárias categorias de aplicação e, para isso são selecionadas as categorias de Fairclough que são intertextualidade, pressuposição e ironia e as discutidas por Bakhtin (1997) e (2003): dialogismo, polifonia e alteridade.

Como suporte para a ADC, utiliza-se a análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994) e ancorada por Aumont e Marie (2003), Costa (2003), Martin (2003) e Nogueira (2010). Essa união de análises permite entender como elementos simbólicos produzem sentidos, já que como falado no tópico sobre Análise de Discurso, o simbólico interfere no real do sentido. É preciso desvendar o que está além do filme, já que ele é composto por tantas vozes e cabe perguntar: o que esse filme quer dizer sobre Mary Shelley? Por que disse algo que não foi dito de outro jeito? E por que não foi dito desse outro jeito?

Essa pesquisa tem abordagem qualitativa, pois há uma relação ativa entre o mundo real e o sujeito (PRONADOV, FREITAS, 2013). Diante disso, a pesquisa abrange também um caráter exploratório, sendo que tem como papel acrescentar mais informações sobre o assunto a ser investigado, que no caso, propõe-se investigar os diálogos imagéticos na cinebiografia *Mary Shelley* em relação às questões que perpassam a época da personagem e a atual, além de ser descritiva em se propor a responder como ocorrem os diálogos imagéticos no filme em questão.

Assim, aplica-se, nesse trabalho um estudo bibliográfico para uma maior compreensão do tem. Para tanto, abordam-se aqui as teorias dos seguintes autores: BAKHTIN (1997); (2003), que apresenta as categorias de dialogismo, polifonia e alteridade a serem trabalhadas na pesquisa; CLARK e HOLQUIST (1998), que reúnem textos bakhtinianos para uma discussão filosófica; STAM (1992), teórico que utiliza as categorias de Bakhtin na relação

com o cinema; SILVA (2017), ao abordar a relevância de Bakhtin para a Análise de Discurso; FAIRCLOUGH (2003), MAGALHÃES (2003) ORLANDI (2015); RESENDE e RAMALHO (2017), que discutem sobre a Análise de Discurso, BOURDIEU (2004), LOURO (1997), TYSON (2006), cujos trabalhos abrangem epistemologias feministas, ao discutirem gênero e dominação masculina; BAZIN (1993), COSTA (2003), MARTIN (2005), NOGUEIRA (2010) e VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ (1994), que abordam estudos voltados para o cinema, análise fílmica e cinebiografia feminina.

Como método, é realizada uma análise de discurso fílmica, através de estudo de caso da cinebiografia *Mary Shelley* (2017), que é eficaz quando compreende uma análise mais restrita a poucos objetos. Realiza-se, pois, uma observação direta para assistir ao filme que ocorre periodicamente desde o momento que se tornou familiar para a pesquisadora, com o áudio em inglês e legenda em português. A próxima etapa consiste em uma leitura flutuante na escolha da sequência de cenas e as transcrições dos diálogos das mesmas.

Para a parte descritiva, primeiro divide-se o filme em sequências. Não compete aqui a montagem do filme em sua totalidade, mas sim a seleção de quatro sequências específicas que seguem uma ordem cronológica: sequência 01 – relacionamento de Mary com a madrastra; sequência 02 – jantar de Mary, Percy, Claire e Hogg; sequência 03 – discussão entre Mary e Percy sobre a publicação de Frankenstein; e sequência 04 – celebração sobre o livro Frankenstein.

A análise considera aspectos internos (relativos aos elementos de linguagem audiovisual que dão forma ao produto-filme) e externos (ligados à temporalidade) que irão categorizar a pesquisa. Essa categoria se dá mediante os conceitos de dialogismo, polifonia e alteridade que são alinhadas em alguns dos indicadores mencionados anteriormente, como a personagem, cenografia (os elementos que compõem a cena – figurino e cenário), enquadramento, plano, som, iluminação, movimento e discurso (a produção de sentidos sobre as relações dialógicas imagéticas).

Feito isso, transcrevem-se os diálogos que envolvem a personagem principal nas sequências. O processo descritivo originou tabelas, apresentadas mais a frente, que particularmente, permitem uma organização mais didática sobre os elementos analisados e possivelmente uma maior compreensão sobre eles.

Após esse processo, a última etapa considera a interpretação dos dados obtidos através das categorias e dos elementos estéticos apresentados em cada tabela, o que conduz a uma explanação sobre como a dominação masculina é percebida no filme e como os diálogos imagéticos ocorrem entre a personagem e a diretora.

4. 1 “Minhas escolhas me fizeram quem eu sou e não me arrependo de nada” - O filme *Mary Shelley*

A cinebiografia é produzida por Amy Baer, da Gidden Media e Ruth Coady e Alan Monoley da Parallel Films. Dirigida por Haifaa al-Mansour, que também tem contribuição no roteiro escrito por Emma Jensen. Filmada por cerca de seis semanas, na Irlanda e Luxemburgo, durante Fevereiro e Março de 2016, conta a história de Mary Wollstonecraft Godwin, autora de um dos mais famosos romances góticos no mundo – *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818) – embora muitas pessoas desconheçam a autoria. Nascida em 30 de agosto de 1797, filha de William Godwin, um filósofo anarquista e romancista filosófico e de Mary Wollstonecraft, escritora radical conhecida pelas obras revolucionárias *Uma Reivindicação pelos Direitos dos Homens* (1790) e *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher* (1792).

Figura 02 – Retrato de Mary Shelley, pintado por Richard Rothwell, 1840.



Fonte: SIMPSON (2018)

De acordo com as biografias escritas sobre Mary, - aqui são utilizadas as produzidas por Marshall (1889) e Sampson (2018) - antes de conhecer William Godwin, a mãe dela tem um breve relacionamento com um aventureiro americano chamado Gilbert Imlay, no que resulta na sua primeira filha, Fanny, que não é representada no filme. Com ideias radicais, seus pais a princípio preferem não casar, pois William entendia o casamento como uma das piores das leis. Entretanto, com a gravidez da esposa, decidem oficializar a união para

legitimar a criança. Após poucos dias do nascimento de Mary, sua mãe morre devido uma infecção originada durante o parto.

Mesmo sem conhecer sua mãe, Mary é de fato influenciada por ela e também por seu pai, ao ter uma infância iluminada pelos ideais revolucionários deles. Sampson (2018) relata que muitas figuras intelectuais visitavam o Sr. Godwin e que ele deixava Mary escutar suas conversas, uma criança que cresce em meio ao clima intelectual e cultural da época.

O filme explicita isso quando a personagem conta a Percy que seu pai a ensina a ler traçando o nome de sua mãe no túmulo. Esse local é considerado um santuário para Mary, por isso ela sempre o visita. Ela o considera tão importante que tem sua primeira relação sexual com Percy lá. Conforme Sampson (2018), levar seu amado ao cemitério é o mais próximo contato que sua mãe teria para conhecê-lo.

Voltando a sua infância, quando ela está com quatro anos de idade, seu pai casa novamente, uma viúva que tinha um casal de filhos, Charles e Jane, que depois prefere ser chamada Claire, pois de acordo com Marshall (1889), o nome Jane seria menos romântico. A Sra. Godwin não mantém uma relação amigável com sua enteada Mary e, isso é deixado bem claro na cinebiografia. O desprezo pela enteada é tamanho que conforme Sampson (2018), a madrasta concede privilégios a Jane/ Claire que são negados a Mary, tais como aulas de música. Em oposição a sua relação com a esposa de seu pai, Mary se torna muito próxima de Claire.

Com 16 anos, Mary conhece o poeta Percy Shelley e os dois fogem, pois afirmam serem adeptos ao amor livre. De acordo com Sampson (2018), o casal não acreditava ser propriamente uma fuga, mas uma dispensação da lei comum de um contrato legal matrimonial: “Ainda, porque o casal acredita no compromisso da ‘lei comum’ do amor romântico consumado em vez de um contrato legal” (SAMPSON, 2018, p. 77, grifo da autora).¹⁹ Nessa fuga, levam Claire juntamente com eles. O filme representa esse fato como se fosse a Claire que pedisse pra fugir juntamente com eles, entretanto não há relato nas cartas e biografias que confirmem tal pedido e, por isso, não se sabe ao certo o motivo da ida da meia-irmã de Mary.

Apesar das jovens serem muito próximas, a presença de Claire incomoda Mary. Para Sampson (2018), de confidente da irmã, Claire se transforma agora em sua rival sexual, sempre acordando o casal no meio da noite por conta de pesadelos. Mais ainda, Claire se torna muito próxima de Percy, sendo que os dois passam a sair juntos, especialmente durante

¹⁹ No original: “Yet, because the couple believe in the ‘common law’ commitment of consummated romantic love rather than a legal contract” (SAMPSON, 2018, p. 77) (Tradução nossa).

a primeira gravidez de Mary. Enquanto a presença de Claire animava Percy, para Mary, ela foi muitas vezes um incubo²⁰, uma terceira pessoa (MARSHALL, 1889).

A história é mais instigante porque Percy é casado com Harriet, que está a esperar a segunda criança do casal, mas de acordo com ele, estão separados. Eles são conhecidos da casa de Godwin, já que o poeta é seu discípulo. Não somente Percy, mas conforme Sampson (2018), o Sr. Thomas Jefferson Hogg também é discípulo do pai de Mary, embora isso não seja apresentado no filme. Dessa maneira, só é introduzido na obra depois que Percy e Mary passam a morar juntos. O fato é que Percy e Hogg se tornam muito próximos quando estudaram em Oxford e tornaram-se coautores de *A Necessidade de Ateísmo*, o que resultou na expulsão dos rapazes da universidade.

O filme evidencia o partidarismo pelo amor livre quando Hogg flerta com Mary e ela não aprova isso. Quando conta para Percy, ele a considera uma hipócrita, por recusar ficar com Hogg. Já na biografia escrita por Sampson (2018) é revelado que Mary responde ao flerte por tentar seguir a filosofia do amor livre e, também talvez para usar o rapaz em um jogo de rivalidade com Percy. Por exemplo, quando ele passa à noite fora com Claire, ela envia a Hogg algumas mechas de seu cabelo e lhe diz que seu afeto pelo rapaz, apesar de não ser como ele deseja, cresce a cada dia.

De acordo com os diários de Mary registrados em Marshall (1889, p. 27), ela era perceptivelmente condescendente com seu marido, a exemplificar em um bilhete enviado a Percy, no qual diz:

Eu serei uma boa garota, e nunca te irritarei. Aprenderei Grego e – mas quando nos encontrarmos quando eu puder lhe contar tudo isso, e você vai me recompensar bem docemente? Mas boa noite; Eu estou terrivelmente cansada e com muito sono. Um beijo – bem, isso é o bastante-amanhã!²¹

Em uma carta a Shelley, algum tempo após a morte de sua criança, ela diz sentir muita saudade dele, pois ele costuma viajar: “MEU AMADO SHELLEY – [...] Não devemos mais ficar ausentes, de verdade, não. Não estou feliz com isso. Quando eu vou para meu quarto, sem o doce amor, depois do jantar, sem Shelley [...]” (MARSHALL, 1889, p. 35).²²

²⁰ Incubo é um espírito do mal em forma masculina que entra nos sonhos das mulheres para ter relações sexuais.

²² No original: “MEU AMADO SHELLEY – [...] We ought not to be absent any longer, indeed we ought not. I am not happy at it. When I retire to my room, no sweet love, after dinner, no Shelley [...]” (MARSHALL, 1889, p. 35) (Tradução nossa).

Embora o pai de Mary tenha uma opinião contrária à instituição casamento, pois a considera como uma lei opressora, Godwin não assente com o relacionamento da filha, ainda mais com a sua fuga. Percy é filho de um barão muito rico, contudo não tem uma boa relação com seu pai. Ainda assim, Percy vive de empréstimos do seu testamento que concedem juros muito altos. Logo, o escândalo da fuga se espalha, perdem muitos amigos e dinheiro. Nesse meio tempo, nasce de forma prematura a primeira filha do casal, mas morre poucos dias depois. O filme mostra claramente a dor de Mary nesse momento, visto que a personagem sonha constantemente com seu bebê, tal qual registrado em seus diários: “Eu fico sozinha com meus próprios pensamentos, e não leio para desviá-los, eles sempre voltam ao mesmo ponto – que eu era uma mãe e não sou mais” (MARSHALL, 1889, p. 32).²³

Passado um tempo, os três permanecem alguns meses na casa do poeta Lord Byron, onde também se encontra o médico italiano Polidori. Nesse momento, Byron tem um breve relacionamento com Claire, que resulta em uma criança. Ainda nesse período, Mary começa a escrever *Frankenstein*, quando Byron propõe que todos escrevam uma história sobre fantasma.

Em 1818, Mary perde outra criança, que morre de disenteria. Algum tempo depois, ela engravida novamente de um menino, William, mas também vem a falecer. Alguns anos mais tarde, Mary dá a luz a uma criança, Percy Florence, e esse filho se torna sua companhia até sua velhice, pois seu esposo vem a óbito em um naufrágio quando velejava com amigos.

Entre tantas perdas de filhos, Mary ainda tem que lutar para ter seu nome reconhecido em *Frankenstein*, obra que é publicada com a condição de anonimato e para piorar, seu esposo assina o prefácio, o que gera comentários que o livro é de autoria dele.

De fato, o casal também costuma corrigir manuscritos um do outro e apesar do filme não evidenciar isso, pode-se comprovar em uma carta de Percy para Mary (nesse período, eles já têm Percy Florence e Percy pergunta pelo filho): “Como está meu pequenino querido? e como você está, e como está indo com o livro? Seja severa nas suas correções, e espere severidade de mim, seu admirador sincero” (MARSHALL, 1889, p. 92).²⁴

Por esse motivo, o filme foca na vida de Mary, no período de 16 a 18 anos, período esse que a leva a escrever sua maior obra, com o intuito de mostrar a correlação entre sua vida

²³ No original: “I am left alone to my own thoughts, and do not read to diver them, they always come back to the same point – that I was a mother and am so no longer” (MARSHALL, 1889, p. 32) (Tradução nossa).

²⁴ No original: “How is my little darling? And how are you, and how do you get on with your book? Be severe in your corrections, and expect severity from me, your sincere admirer” (MARSHALL, 1889, p. 92) (Tradução nossa).

e os temas do livro. Como sua autoria é questionada, o filme se propõe a tentar devolver os créditos que Mary Shelley merece.

Quadro 05 – Créditos do filme *Mary Shelley*

Filme:	<i>Mary Shelley</i>
Direção	Haifaa al-Mansour
Duração	120 minutos
Ano	2017
Gênero	Drama, histórico
Música	Amélia Warner

Fonte: <https://www.transmissionfilms.com.au/uploads/media/MARY_SHELLEY_-_Press_Kit.pdf>. Acesso em 16. Maio. 2019.

Como afirmado no capítulo 2 – Imagem em movimento – cada elemento estético da linguagem cinematográfica é papel crucial em um filme. A trilha sonora é de responsabilidade da compositora Amelia Warner e de acordo com ela, a inspiração para as músicas sempre foi Mary. Warner fica impressionada ao pesquisar sobre vida de Mary e descobrir quão jovem escreveu seu mais famoso livro.

Por essa razão, Amelia deseja que a música reflita a personalidade da personagem e sua trajetória emocional. Para pontuar as músicas de acordo com o enredo, ela parte de duas etapas, a saber, Mary e o Monstro. Em Mary, está a sua história de amor com Percy, seus conflitos, decepções por tamanhas perdas e sua grande inspiração. Sobre o Monstro, não se trata apenas de uma história de fantasma, mas sim sobre seu entusiasmo em relação ao tema, sobre o monstro que habitava dentro dela.

A compositora relata que os efeitos musicais pretendidos são conseguidos pela participação de musicistas e cantores que fazem vozes de soprano e de contra tenor e, assim, eles cantam em escalas alternantes de cima para baixo, em um timbre mais alto ou mais baixo, de forma bem expressiva para gerar uma desorientação inquietante. Outros recursos utilizados são a respiração e os batimentos cardíacos, para criar a sensação de que é a própria Mary que está a experimentar isso. Há, ainda, o uso de cordas com camadas de sintetizadores elétricos

com a orquestra que combinam modernidade com estranhamento e que na opinião de Amélia, funcionam bem para Mary.²⁵

A composição é desenvolvida através de harpa, violino e piano. As cenas do casal, no início, são compostas pelos sons desses instrumentos e, também de sinos que permitem a ideia de momentos mágicos. Enquanto nas cenas de discussões, os sons concedem sensações de angústia nas personagens. De forma geral, o som é elemento importante na trama. Sejam os diálogos, os ruídos, até mesmo o silêncio, contribuem para produção de sentidos e concedem mais emoção às cenas.

A narração do filme é construída através dos diálogos dos personagens, pelas indicações de passagem do tempo narrativo e ainda, pela diretora que conduz a realização das cenas, a qual é dedicado o subtópico seguinte que relata um pouco de sua vida e sua reação com a história de Mary.

Sobre o elemento cor, o filme é composto por tons granulados, pastéis e suaves que reforçam o ambiente de época, que se contrastam, em especial, com naturalidade e juventude de Mary. A iluminação é marcada pelo contraste entre o claro e o escuro, visto que há um jogo de luz e sombra: a história é iniciada com uma iluminação clara e natural, desde que a personagem era solteira até se apaixonar por Percy, o que reforça a felicidade, amor e ingenuidade da protagonista. Porém, no decorrer do filme, é evidenciado esse jogo de luz e sombra, com ambientes sombrios e isso denota o sofrimento que a jovem passa bem como as demais personagens.

A responsável pelo figurino é Caroline Koener. As personagens são pessoas intelectuais que conversam sobre literatura, poesia, arte, ciências e as roupas condizem com o estilo da alta sociedade. De acordo com Silva (2009), o século XIX é bastante influenciado pelos rumos tomados após a Revolução Francesa de 1789 e as roupas se tornam mais confortáveis e práticas, sendo a influência da moda inglesa advinda da natureza. Também não há excessos de bordados, nem ornamentos e os cabelos eram naturais. A característica maior nos trajes femininos é o corte abaixo do busto e a modelagem dos vestidos segue estilo camisola com decote quadrado ou V, evidenciando o colo, combinando com turbante, chapéu boneca e xale. Já os homens utilizam casacos de caça ingleses, botas, calças, golas altas e lenço amarrado no pescoço.

²⁵ As informações sobre o filme Mary Shelley nesse tópico e no tópico a seguir, foram coletadas no site Vocabale, disponível em: < <https://www.vocable.fr/images/enseignants/vosscopes/voscope-mary-shelley.pdf>> e nas notas de imprensa sobre ele, disponível em: < https://www.transmissionfilms.com.au/uploads/media/MARY_SHELLEY_-_Press_Kit.pdf>. Acesso em: 16. Maio. 2019.

O figurino de Mary tem uma caracterização especial, pois evolui conforme as mudanças da personagem: de início, suas roupas e penteado ressaltam uma menina feliz, no frescor da juventude; ao longo do enredo, ela é retratada como uma mulher que enfrenta sofrimento, traições, perdas e resistência. Após essa narração do filme, passa-se a conhecer a sua diretora.

4. 1. 1 Haifaa al-Mansour

O filme é dirigido por Haifaa al-Mansour, a primeira mulher diretora da Arábia Saudita, local em que as mulheres não possuem os mesmos direitos que as vivem na cultura ocidental. Ela dirigiu obras como o documentário *Mulheres sem sombras* (2005) e o filme *Wajda* (2012) e em seus trabalhos, a diretora sempre traz questões consideradas tabus, em especial, questões voltadas para a condição da mulher na sociedade. Sempre envolvida no mundo do cinema, estudou literatura comparativa na Universidade Americana de Cairo e possui mestrado em estudos fílmicos pela Universidade de Sydney.

Haifaa relata que por essas razões, teve dificuldade em exercer sua profissão em seu país, já que não era comum alguém carregar câmeras; então, ela sempre dirigia em um local mais seguro, em que as pessoas não conseguiriam vê-la, como na van, uma vez que causaria mais estranheza ver uma mulher trabalhar com homens.

Como mencionado no tópico anterior, o filme conta com várias mulheres por trás das câmeras, pois além da diretora, conta com uma roteirista, Emma Jensen e uma produtora, Amy Baer. Isso porque Amy Baer afirma que seria necessário escolher uma mulher na direção de *Mary Shelley*, já que para ela, o tema da história e o que a personagem passou são questões muito específicas para uma mulher.

Seu companheiro de produção, Alan Moloney, concorda com sua opinião e acrescenta que Haifaa seria a diretora ideal devido a sua luta para trabalhar na Arábia Saudita, para ter sua voz ouvida, assim como fez Mary Shelley. Segundo ele, existem diversos paralelos entre as histórias da diretora e da personagem e, isso traz uma repercussão contemporânea para o filme.

Certamente, Haifaa se identifica com a jornada de Mary, a qual cresceu na Inglaterra. Embora, a diretora não é tão conservadora quanto a maioria das mulheres árabes, visto que os dois espaços atuam de forma parecida, no sentido de pressionar a mulher a ser ou agir de forma submissa ao homem. Ao saber da dificuldade da personagem em publicar sua obra com

seu nome, ela interfere no roteiro e acrescenta esse fato, pois segundo ela, isso lhe causa uma tristeza e empatia.

A diretora evidencia que no período que ocorre a história, a autora inglesa de destaque era Jane Austen, com obras famosas como *Orgulho e preconceito* (1813), escreve sobre amor e ciúme, temas relacionados à esfera doméstica, ao passo que Mary escreve o oposto e, talvez, por isso, Jane Austen seja mais conhecida atualmente.

O time das mulheres aumenta com a atriz que interpreta Mary Shelley, Elle Fanning. Haifaa argumenta que como Mary Shelley escreveu *Frankenstein* com apenas 18 anos de idade, a escolha por essa atriz foi ideal para enfatizar o frescor, a juventude e a inocência da personagem, mas ao mesmo tempo, Elle consegue transmitir a força surpreendente de Mary, sua confiança e inteligência.

Figura 03 - Elle Fanning interpreta Mary Shelley




Fonte: <<https://directedbywomen.com/crucial21dbw-mary-shelley-directed-by-haifaa-al-mansour/>>. Acesso em: 16. Maio. 2019.

4.2 Análise audiovisual com categorias analíticas

Sequência 01

SINOPSE: A Sra. Godwin, Mary e Claire estão nos afazeres domésticos. A Sra. Godwin se desentende com Mary por suspeitar que ela tenha um caso com Percy e, para o aborrecimento dela, sua madrastra a compara com sua falecida mãe e teme que Mary manche a reputação da família.

Tabela 01 – Sequência 01 com descrição da análise

Cena 00:35:05		
		
Figura 1	Figura 2	Figura 3
		
Figura 4	Figura 5	Figura 6

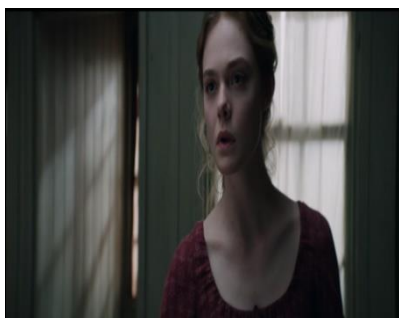


Figura 7



Figura 8

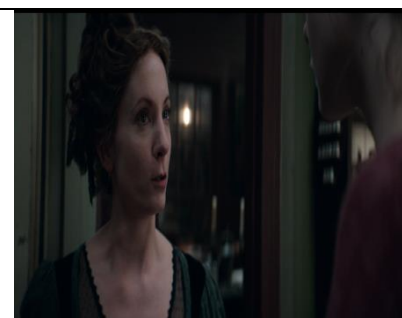


Figura 9

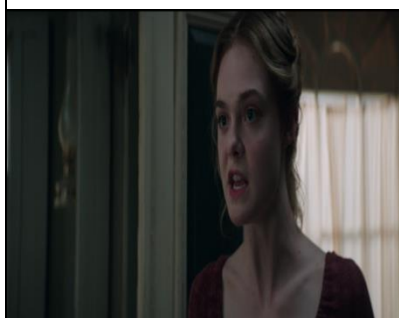


Figura 10

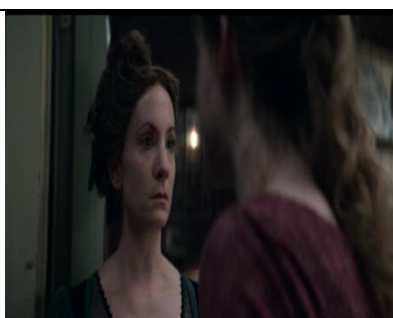


Figura 11

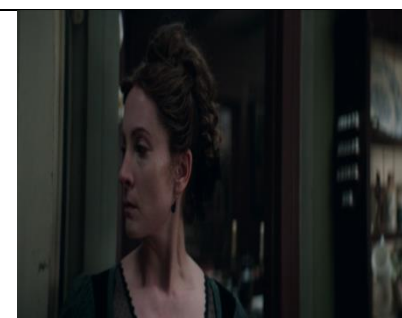


Figura 12

Diálogo

Sra. Godwin: O Sr. Shelley parece estar sofrendo de algum tipo de angústia emocional. Talvez esteja desapontado por descobrir que você não cultiva a mesma exibição pública de licenciosidade que a sua querida falecida mãe.

Mary: Peço que não fale mal da minha mãe.

Sra. Godwin: Naturalmente. Como alguém ousa dizer uma palavra inoportuna sobre uma pessoa falecida de mérito tão eminente? Pelo menos você não herdou aquela estranha deficiência dela. Aquela impulsividade tola que confundiu desgraça com emancipação.

Mary: Não herdei nada a não ser um fogo em minha alma. E não lhe permitirei mais, ou a qualquer outra pessoa, que o apague.

Sra. Godwin: Está mesmo envolvida com aquele promíscuo? Espero que os rumores se provem falsos. Logo, quando achamos um caminho para a nossa salvação, você vai e transforma nossa sorte em mais um escândalo.

Mary: Você acha que eu ligo para a minha reputação? Ou para a sua? Só temo deixar que suas palavras sem sentido me afastem dos meus desejos (Mary se retira). (MARY SHELLEY, 2017).

Enquadramento/ Plano	Ângulo	Movimento
----------------------	--------	-----------

Figuras 1, 2 e 8 – Plano Geral Figuras 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11 e 12 – Primeiro Plano Figura 5 – Plano Médio	Figura 1 – traseiro Figuras 2, 5, 7 e 12 – frontal Figuras 3, 4, 6, 11 e 11 – lateral ou diagonal Figura 9 – plongée Figura 10 – contra-plongée	Figura 7 – câmera subjetiva, ao assumir a personagem Mrs. Godwin que olha para Mary Figura 8 – Zoom-out
Cor	Som	Iluminação
As cores do cenário estão em harmonia com as vestimentas das mulheres	Figuras 1 a 11 – diálogo Figura 12 – pisadas de Mary	Iluminação clara, com luz natural
Cenário	Figurino	
Casa da família de Mary. A Sra. Godwin, Mary e Claire estão na cozinha, o que é evidenciado pelas primeiras figuras: um armário com louças atrás de Sra. Godwin. Mary e ela estão próximas à mesa e Claire está diante da janela.	Mary usa um vestido de cor vermelho-púrpura, Claire, um vestido em tom de areia e a Sra. Godwin, um vestido verde e preto. ‘	

Fonte: Elaborada com os dados coletados para a presente pesquisa, com base em Araújo e Silva (2021, p. 209-210).

A sequência inicia com a apresentação das personagens no cenário. As três mulheres estão na cozinha. O filme, juntamente com as biografias sobre Mary evidenciam que ela não cultivava um bom relacionamento com a madrasta. Quando as duas conversam, a câmera passa de um plano geral para um primeiro plano, o que demonstra que o que interessa é o diálogo entre elas.

A fala da Sra. Godwin é carregada de ironias ao falar mal da mãe de Mary e, ao mesmo tempo, chamá-la de querida mãe. De forma polida a princípio, Mary pede a ela que não fale de sua mãe, mas a Sra. Godwin provoca ainda mais com ironias, ao dizer: “Como alguém ousa dizer uma palavra inoportuna sobre uma pessoa falecida de mérito tão eminente?”. Nota-se que é uma forma de dialogismo, pois se trata de utilizar a palavra do outro para lhe ser agressivo (AMORIM, 2001).

A continuação de sua fala deixa claro que a Sra. Godwin não pensa que a mãe de Mary tenha um mérito eminente. Embora declare isso, a continuação é realmente o que a madrasta acredita ser o verdadeiro reconhecimento de Mary Wollstonecraft: “Pelo menos

você não herdou aquela estranha deficiência dela. Aquela impulsividade tola que confundiu desgraça com emancipação”.

Nesse contexto, o figurino tem papel importante na cena, uma vez que são vestimentas elegantes, estão em harmonia com as cores do cenário e ajudam na construção de cada personagem. A Sra. Godwin usa um vestido verde com preto, que segundo Heller (2013), a cor verde é a cor dos monstros representados na literatura, dos animais peçonhentos. Tanto é que o próprio monstro de Frankenstein, embora jamais mencionada sua cor no romance, é representado no cinema nessa cor e isso corrobora na figura construída da madrasta má.

Contrariamente, Mary usa um vestido vermelho-púrpura, e seu figurino condiz com sua postura na cena, pois como afirma Heller (2013), vermelho é a cor do fogo, a cor da guerra, é uma cor que dá força e, isso é percebido na sua resposta a Sra. Godwin: “Não herdei nada a não ser um fogo em minha alma. E não lhe permitirei mais, ou a qualquer outra pessoa, que o apague”.

De forma precisa, a polifonia é caracterizada pela postura de Mary em defender sua mãe, a qual a sua voz se une à voz da diretora nessa postura e, isso é reforçado pelo *plongée* na figura 9, em que a câmera filma a Sra. Godwin de cima, colocando-a como inferior, a câmera subjetiva representa Mary. Acrescenta-se ainda o *contra-plongée* na figura 10, em que a câmera filma a protagonista de baixo para cima, colocando-a como superior.

Sobre o tema de a filha herdar algo da mãe, há características dialógicas explanadas por Bakhtin (2003), ao constatar que a vida do ser humano não é iniciada axiologicamente por ele mesmo, posto que seu juízo de valor é baseado na vida já dada e valorada; e assim, seus atos não partem dele, a pessoa apenas dá continuidade a eles. Há uma ligação da pessoa com sua ancestralidade. O autor reforça seu posicionamento sobre a questão:

[...] (no sentido estrito da linhagem-povo, do gênero humano. Na pergunta: “Quem sou?” ouve-se a pergunta: “Quem são meus pais, qual é a minha genealogia?”) Eu só posso ser o que essencialmente sou; não posso renegar o meu essencial *já-ser*, porquanto ele pertence não a mim mas à minha mãe, ao meu pai, ao gênero, ao povo, à humanidade (BAKHTIN, 2003, pp. 163-164, grifos do autor).

A sequência finaliza quando Mary se retira indignada com a discussão e essa indignação é marcada, também por suas pisadas fortes no chão. Uma revolta que é caracterizada pela alteridade, na qual a diretora complementa o excedente de visão da personagem em uma empatia como autora do filme que se coloca no lugar da personagem e toma as suas dores pela fala negativa da madrasta sobre sua mãe.

Sequência 02

SINOPSE: Mary, Percy e Claire recebem o Sr. Thomas Hogg para um jantar. Eles conversam sobre as aventuras dele com Percy na universidade, seus escritos e, a seguir o convidado pergunta a Mary sobre suas produções. Posteriormente, ele pergunta a Claire quais são seus talentos e ela começa a cantar. Há uma tensão quando Sr. Hogg insinua que Percy tem algo com Claire. Por fim, Percy e Mary se beijam e isso gera olhares estranhos de Claire e Sr. Hogg.

Tabela 02 – Sequência 02 com descrição da análise

Cena 00:51:39		
		
Figura 1	Figura 2	Figura 3
		
Figura 4	Figura 5	Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

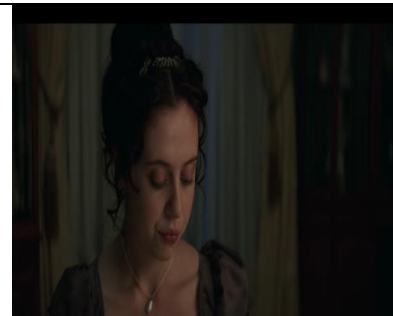


Figura 14



Figura 15



Figura 16

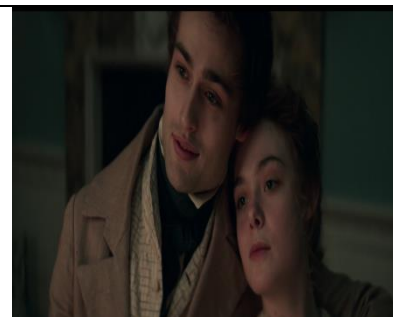


Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Díálogo

(Risadas).

Mary: Desculpa por não ser bem uma festa, Sr. Hogg. *Parece que somos mais imorais do que imaginávamos* (Risadas).

Hogg: Não se preocupe, Mary. Shelley e eu temos um histórico de problemas na corte. Começamos um livro juntos em Oxford, mas as editoras condenaram como subversivo. Obtivemos mais sucesso com o tratado anônimo que escrevemos. “A necessidade do Ateísmo”.

Mary: Porque foi publicado?

Hogg: Porque resultou em nossa expulsão de Oxford (Risadas).

Percy: Suspeito que você tenha predileção pelo anonimato.

Mary: *Qual o objetivo de ser publicado sem colocar seu nome?* Para que o trabalho?

Hogg: Imagino que você também escreva.

Mary: *Nada como os meus pais.*

Percy: *Em breve Mary produzirá um trabalho que vai superar todos nós.*

Hogg: E você, Srta. Clairmont? Você escreve ou tem outros truques?

Claire: Tenho meus talentos...

Mary: Claire é uma cantora realizada.

Percy: É o que ela diz. Ainda preciso ouvir (Claire mostra a língua a Percy).

Hogg: Pode cantar para nós?

Claire: Vou cantar, se vocês acabarem ouvindo acho que não pode ser evitado.

Hogg: Ela é espirituosa, *entendo porque a mantém.*

Claire: (Cantando). Um belo cortesão me deu um beijo/ E prometeu que eu seria dele/ Mas não devo acreditar por ser muito verdadeiro/ Cortesão prometem mais do que cumprem/ O que é meu é meu e permanecerá assim/ As outras moças podem fazer o que quiserem...

(MARY SHELLEY, 2017, grifo nosso).

Enquadramento/ Plano	Ângulo	Movimento
Figuras 1, 2, 7 e 18 – Plano Geral	Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 e 27 – frontal	<i>Travelling</i> entre as figuras 1 e 3, da mesa de jantar até os personagens sentados diante dela
Figuras 3, 4,5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27 – Primeiro Plano	Figuras 7 e 18 – lateral ou diagonal	Câmera subjetiva assumindo a posição de cada personagem em alguns momentos
Figuras 23 e 25 – Plano Médio		
Cor	Som	Iluminação
Prevalece a cor verde na parede e nos ramos decorativos na mesa e branco nas cortinas com marrom na mobília formando tons frios com a cor das roupas das personagens	Diálogo A cena encerra com Claire cantando uma canção	Ambiente claro com candelabro e lareira, velas em cima da mesa e lâmpadas na parede
Cenário		Figurino

Sala de jantar da casa de Percy e Mary. A cena inicia com a apresentação do cenário: uma mesa com um banquete e uma funcionária em pé próxima à parede. O casal está reunido com Claire e Hogg na mesa	Mary está com um vestido creme de mangas compridas, com corte no busto com tecido de tule no colo de gola alta com babados. Claire está com um vestido marrom com corte no busto e mangas bufantes. Percy veste um casaco na cor cáqui por cima da camisa verde e Hogg, um colete verde de poá por cima da camisa branca com lenço amarrado no pescoço.
--	---

Fonte: Elaborada com os dados coletados para a presente pesquisa, com base em Araújo e Silva (2021, p. 209-210).

A cena inicia com um *travelling* que detalha o banquete na mesa até chegar aos personagens. O ambiente é alegre, com muitas risadas, o que é reforçado pela iluminação clara na cena. Além disso, a cor verde na parede e nos ramos decorativos na mesa transmite uma temperatura agradável, de frescor, de juventude. O movimento da câmera para em Mary que pede desculpas a Hogg pela reunião não ser exatamente uma festa e que, por isso, ela acredita que eles são mais imorais do que imaginavam.

Ao usar a palavra imoral, tem-se um implícito em forma de ironia na fala de Mary, afinal o que haveria de mais imoral em sua vida? A resposta é a referência dela a sua fuga a com um homem casado juntamente com Claire. Afinal, pessoas que cometem esse escândalo estão censuradas pela família e sociedade como um todo. Nessa fala da personagem, percebe-se uma alteridade entre a diretora e ela, pois Haifaa constrói uma estética plena de Mary, em uma aspiração por completar o excedente de visão da escritora, ao representá-la como uma mulher irônica que zomba de sua situação e que trata com jocosidade suas atitudes desaprovadas pela sociedade.

Durante a conversa, Hogg relata sobre suas aventuras com Percy na universidade, visto que eles escreveram juntos nesse período um tratado anonimamente, mas que resultou na expulsão deles e então Percy diz: “Suspeito que você tenha predileção pelo anonimato”. Mary então questiona para que o trabalho de escrever algo anonimamente. Essa indagação é feita de forma polifônica, uma vez que a voz da diretora entra em harmonia com sua voz para já mostrar que Mary é uma mulher que quer ter sua voz escutada e que jamais ela se sentiria contemplada em ter alguma obra publicada de forma anônima.

Por conseguinte, Hogg supõe que Mary também escreva e isso torna o semblante dela sério e apenas responde: “Nada como os meus pais”. Na sua declaração está pressuposto que a

protagonista escreve, mas ela mesma se subestima diante do intelecto de seus pais. Percy a enaltece ao afirmar que ela escreverá algo que superará todos eles. Nessa declaração, é perceptível a polifonia entre a diretora e ele para enobrecer a protagonista em um prenúncio de sua célebre obra *Frankenstein*.

Nesse momento, a câmera foca em Claire que baixa os olhos em um semblante desconfiado. Assim, as imagens também apresentam implícitos, pois com esse olhar de Claire, está subentendida uma inveja por Mary e uma suposto flerte com Percy.

Logo, Hogg, que está ao lado dela, pergunta quais são seus talentos. Claire então se revela uma ótima cantora e alegre o jantar com sua voz. Enquanto ela canta, Percy beija Mary e Hogg faz uma expressão de descaso para o casal. Mais uma vez, o olhar (agora de Hogg) permite subentender que há uma situação a mais não revelada nessa cena que envolve o convidado. Isso é um prenúncio de que ele viria a flertar com Mary e, isso tem aprovação de Percy que é adepto ao amor livre.

Interessante que as cores das roupas estão de forma harmoniosa com as atitudes das personagens Hogg e Claire: ele usa um colete verde e ela um vestido marrom. Conforme Heller (2013), o verde próximo ao marrom é o acorde do ácido e do amargo e de fato, há uma acidez na cena, tanto nesse momento do olhar de Hogg diante do beijo do casal quanto à insinuação que ele faz de Claire com Percy.

Sequência 03

SINOPSE: Mary chega a sua casa e conversa com Percy. Ela está irritada porque uma editora aceita publicar seu livro contanto que seja em anonimato e que seu esposo assine o prefácio. Mary se revolta ainda mais quando ele consente, pois para ela, ele não se importa que o nome dela seja reconhecido. A partir daí o casal inicia uma discussão que termina com a saída de Percy enfurecido.

Tabela 03 – Sequência 03 com descrição da análise



Cena 01:41:40		
		
Figura 1	Figura 2	Figura 3
		
Figura 4	Figura 5	Figura 6
		
Figura 7	Figura 8	Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Diálogo

Mary: O grupo Lackington vai publicar. Farão 500 cópias. *Será publicado anonimamente, desde que você escreva o prefácio.*

Percy: Mas é claro. Eu ficaria encantado.

Mary: Assim todos pensarão que você escreveu.

Percy: Desde que seja publicado, *o que importa?*

Mary: O que importa? Como é possível você ainda não entender? Quer que eu perca os direitos, *porque meu gênero pode atrapalhar o sucesso da obra.*

Percy: Eu nunca disse isso.

Mary: E nem precisa! Você nunca pensou nas consequências de suas ações!

Percy: Você tem tanta responsabilidade sobre nossa vida quanto eu. Não sou o grande arquiteto de nossa miséria, Mary.

Mary: *Você carrega a responsabilidade. E eu carrego a responsabilidade de ter acreditado em você.* (Percy se retira e Mary respira ofegante). (MARY SHELLEY, 2017, grifo nosso).

Enquadramento/ Plano	Ângulo	Movimento
Figuras 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 - Primeiro Plano	Figuras 5 e 9 – frontal	<i>Travelling</i> entre a figura 6 e 7, quando Percy se retira e a câmera acompanha sua saída e volta para Mary
Figuras 2 e 3 – Plano Médio	Figura 4 – <i>plongée</i>	
Figuras 11 e 12 – Plano Geral	Figuras 1, 2, 3, 5, e 10 – lateral ou diagonal Figuras 7 e 8 – traseiro Figuras 11 e 12 - frontal	
Cor	Som	Iluminação
A naturalidade dos personagens contrasta com os tons suaves que compõem a estética da cena.	Figuras 1, 2, 3, 4, 5, e 6 – diálogo Figura 7 – pisadas e batida na porta Figura 8, 9, e 10 – respiração	Iluminação baixa e contraste com a claridade sob os personagens. Ambiente desfocado

	ofegante de Mary Figura 11 e 12 – melodia triste	
Cenário		Figurino
Casa de Percy e Mary. Ela entra e Percy lhe encontra segurando uma refeição. O ambiente é desfocado, com pouca informação, com foco nos personagens aparecendo uma lâmpada ao lado de cada um. Percy senta-se à mesa a luz de uma vela e na mesa há uma garrafa. Ele leva uma taça à boca. Na figura 11, é possível ver o cenário de forma mais clara: além da garrafa e das taças estão um livro e um enfeite, e uma cadeira de madeira. Há também uma janela de vidro que clareia com a luz do sol. Na figura 12, há o quarto do casal vazio, com a cama desarrumada e também uma janela de vidro clareada pela luz do sol.		Percy usa um colete na cor cáqui por cima de uma camisa branca e um lenço amarrado no pescoço. Mary usa um casaco verde, uma blusa laranja e uma saia de cintura alta no tom do casaco.

Fonte: Elaborada com os dados coletados para a presente pesquisa, com base em Araújo e Silva (2021, p. 209-210).

Esta cena sempre mostra os personagens em primeiro plano e na maior parte, em ângulo frontal, sendo que o diálogo ocorre entre eles enquanto a câmera foca em quem fala no momento. Esse jogo de filmagem denota relevância na seriedade da conversa entre o casal e isso é reforçado pela iluminação baixa e pelo desfoque do ambiente, o que evidencia o confronto entre eles e mais ainda, a expressão de descontentamento de Mary. A iluminação baixa também é um recurso utilizado no filme para expressar a mudança de vida da personagem: no início, uma jovem sonhadora, ingênua e feliz (iluminação clara); em contraste com o decorrer da trama, a iluminação ocorre por jogos de sombra que evidenciam sua dor e angústia.

Essa angústia da personagem é percebida ainda mais com as figuras 3 e 4 por meio de um *plongée*, quando a câmera filma Percy de cima para baixo. Nesse momento, a câmera é

subjetiva, pois representa o olhar de Mary (que está em pé) para ele (que está sentado), sendo colocado assim em uma posição inferior a ela.

Dessa forma, são percebidas as relações dialógicas entre a diretora e a personagem principal da história, relações pelas quais os discursos sexistas em torno de Mary provocaram respostas em Haifaa, o que pode ser constatado quando Percy fala: “Desde que seja publicado, o que importa?”. E Mary responde: “Quer que eu perca meus direitos, porque meu gênero pode atrapalhar o sucesso da obra”. A questão de gênero aqui abordada se torna provocante uma vez que esse termo não é discutido no século XIX. Na verdade, ele só passa a ser estudado com mais força teórica, no fim da década de 1960, com a segunda onda do movimento feminista. Conforme Louro (2017, p. 15, grifos da autora), é nesse período que o feminismo “[...] além das preocupações sociais e políticas, irá se voltar para as construções propriamente teóricas, ao fazer a distinção entre os vocábulos ‘sexo’ e ‘gênero’”.

Evidentemente, há uma orquestração de vozes entre Haifaa, Elle Fanning e Mary Shelley, uma polifonia, na qual juntas demandam justiça pela verdadeira autora de *Frankenstein*. Ao mesmo tempo, a categoria de alteridade também é percebida, tal qual asseveram Araújo e Silva (2021, p. 212) na relação diretora e personagem, porquanto é nessa relação que “[...] a diretora entra em empatia com o outro indivíduo, a personagem, coloca-se no lugar dela e finaliza o todo dela a partir do excedente de sua visão, enxergando-a com o valor de mundo dela”.

Para Mary, está subentendido na fala de seu esposo sobre aceitar assinar o prefácio do livro que ele credita ao fato de ser mulher um obstáculo ao sucesso da obra, tanto que ela responde: “E nem precisa”. Entretanto, Percy nega que tenha dito isso. É por isso que Orlandi (1995, p. 14) constata que quando se fala que há silêncio nas palavras é o mesmo que dizer que as palavras são atravessadas de silêncio, “o silêncio fala por elas”. Ela acrescenta que esse é o silêncio fundador, o não-dito que produz condições para significar: “quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta” (ORLANDI, 1995, p. 49).

O raciocínio de Mary a deixa cada vez mais indignada com a atitude do esposo, pois para ele, o gênero da esposa pode atrapalhar o sucesso da obra, então ele é igual aos homens da editora, os quais se recusaram a publicar *Frankenstein* devido à autoria pertencer a ela. Nesse contexto, Bourdieu (2007) ressalta que as profissões ditas de qualidade devem ser realizadas por homens e sob qualquer forma de acesso ao poder a mulher é posta em situação de ligação dupla, o que foi abordado no capítulo 01 desta pesquisa.

A condição de Mary publicar seu livro em anonimato configura-se no que Orlandi (1995) denomina de política de silenciamento na forma de censura, de exercício de poder por parte da editora; posto o silêncio como argumento da dominação (lugar da opressão) e mais ainda, é a exposição da interdição do dizer.

Segundo a personagem principal, seu esposo nem precisa dizer nada, posto que ele não pensa nas consequências de suas ações. Em sua própria defesa, Percy diz que ela tem tanta responsabilidade quanto ele e que não é o grande arquiteto da miséria deles. Em contrapartida, Mary declara o seguinte: “Você carrega a responsabilidade. E eu carrego a responsabilidade de ter acreditado em você”.

É curioso o final do diálogo entre o casal, porquanto faz menção a dois termos que abarcam as obras bakhtinianas: arquitetônica e responsabilidade. Conforme o autor, o ser humano não tem um alibi na sua existência, pois cada pessoa é responsável ou responsável por ela mesma e o seu self existe dialogicamente. Isso significa um constante responder ou responder, o que fica evidenciado na relação do casal, na qual o self de cada um existe na relação dialógica de um com o outro e com o mundo. Embora o casal esteja ciente da situação que gera a discórdia entre os dois, cada um a vê de maneira diferente, tal qual averiguam Clark e Holquist: “O modo como respondemos é como tomamos a responsabilidade por nós mesmos” (1998, p. 92).

Os ruídos das pisadas de Percy e da batida na porta, ao se retirar, reforçam a emoção da cena em harmonia com *travelling* que acompanha a saída dele (figura 7) e volta para Mary (figura 8). Ainda na figura 8, a protagonista é filmada por trás enquanto ela respira ofegante. A polifonia que marca a relação da diretora com a personagem é evidenciada nesse ângulo da câmera, já que é um ângulo que revela solidão. Na figura 9, o ângulo frontal acentua a dramaticidade da cena para que a personagem esteja em contato direto com quem assiste e, a figura 10 traz um ângulo lateral para apontar a direção do olhar de Mary.

Seu olhar é voltado para a mesa de jantar (figura 11) e tanto aqui como na figura 12, que mostra o quarto do casal, há um plano geral que mostra os dois ambientes por completo. Esse plano geral revela que só resta Mary sozinha na casa, um momento de tristeza da personagem que é reforçado por uma melodia triste.

Sequência 04

SINOPSE: William Godwin aprecia o livro *Frankenstein* de forma significativa ao ponto de celebrar uma festa e, para isso convida intelectuais para discutir a obra. Percy também está nessa celebração. Mary chega despercebida.

Tabela 04 – Sequência 04 com descrição da análise







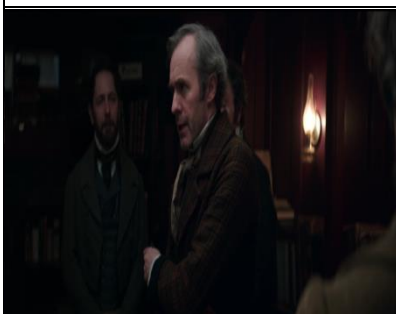
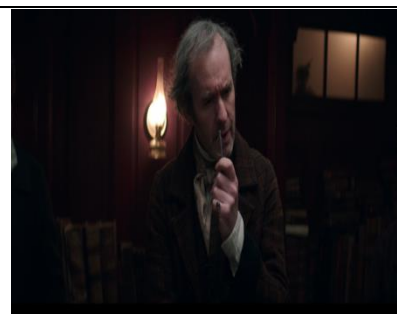
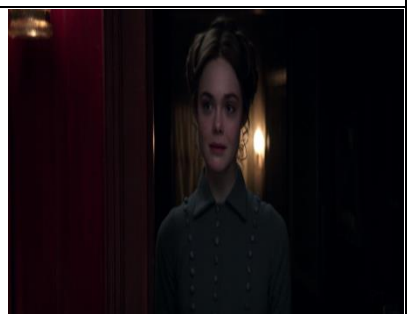
Cena 01:41:40		
		
Figura 1	Figura 2	Figura 3
		
Figura 4	Figura 5	Figura 6
		
Figura 7	Figura 8	Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

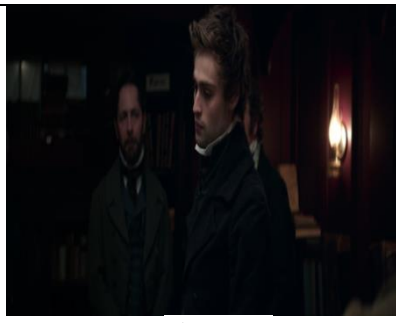


Figura 14



Figura 15

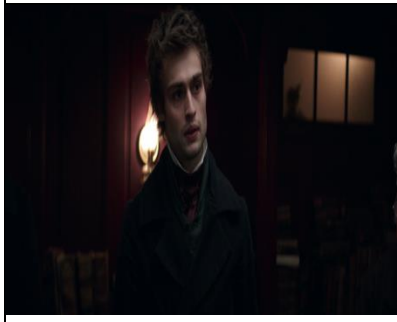


Figura 16



Figura 17

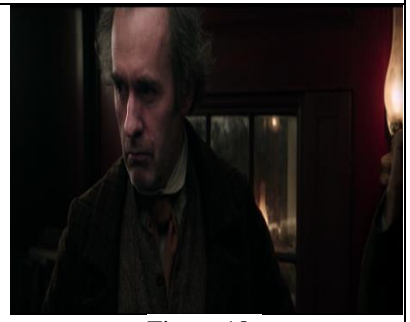


Figura 18



Figura 19



Figura 20

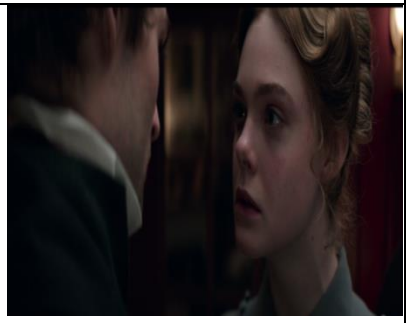


Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Diálogo

William: Senhores, obrigado por terem vindo. Estamos aqui para celebrar o sucesso de *Frankenstein* ou o *Prometeu Moderno*. É uma história fascinante que trata da necessidade humana por união. A partir do momento em que a criatura do Dr. Frankenstein abre os olhos, ela anseia pelo toque do seu criador. Mas este recua em pavor deixando a criatura envolta por sentimentos de abandono e isolamento. Se Frankenstein apenas tivesse dado a sua criatura um toque compassivo. Uma palavra gentil. Que tragédia poderia ter sido evitada. Mas é crédito do autor que transmitiu os mesmos pensamentos que percorrem nossas mentes muito depois de virarmos a última página deste livro, e sei que todos concordam ser um dos mais completos e certamente uma das publicações mais originais de nossa época. (Vozes concordando). Como... (Pausa. Avista Mary na porta. Aplausos. Percy se dirige a frente).

Percy: Obrigado. Sei que se perguntam quem poderia escrever um conto tão terrível e por que foi publicado anonimamente. Sei que alguns de vocês sugerem que a obra seja minha. De fato, pode-se dizer que a obra nem existiria sem a minha contribuição. Mas, para minha vergonha, a única coisa que fiz foi inspirar a solidão desesperada que define a criatura de Frankenstein. O autor de “Frankenstein ou o Moderno Prometeu” é, é claro, Mary Wollstonecraft Godwin. É uma obra de genialidade singular e a criação é toda dela. (Silêncio no local. Mary se aproxima de Percy).

Mary: Percy.

Percy: Mary.

Mary: Pensei que você tivesse partido para sempre.

Percy: Nunca prometi uma vida sem tristeza. Mas subestimei a profundidade do desespero e o peso do arrependimento que deveríamos suportar.

Mary: Perdi tudo para estar com você, Percy. Sempre disposta a criar algo maravilhoso. Algo bonito. Mas algo volátil ferve entre nós. Contemple o monstro galvanizado (toca no rosto de Percy). Mas se eu não tivesse aprendido a sobreviver à angústia, eu não teria encontrado a minha voz. Minhas escolhas fizeram de mim o que sou. E não me arrependo de

nada (beijam e se abraçam).		
Enquadramento/ Plano	Ângulo	Movimento
Figuras 1, 3, 12, 15, 23 e 24 – Plano Geral Figuras 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 19 – Plano Médio Figuras 17, 20, 21, 22 – Primeiro Plano	Figuras 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 20 – frontal Figuras 5, 7, 14, 19, 21, 22, 23 e 24 – lateral ou diagonal Figura 12 – traseiro	<i>Travelling</i> que acompanha a chegada de Mary Câmera subjetiva que toma a posição principalmente de Mary que observa escondida
Cor	Som	Iluminação
O vermelho é a cor mais forte no cenário, especialmente na porta atrás de Mary. O vermelho se contrapõe ao marrom no cenário e nas roupas dos convidados, sendo as roupas combinando com o marrom e verde	Diálogo Música instrumental “Mary’s decision”, parte da trilha sonora do filme	Contraste entre claro e escuro com as lâmpadas
Cenário	Figurino	
Livraria do Sr. Godwin. Há vários convidados.	É uma reunião de intelectuais e as roupas denotam isso. As vestimentas também condizem com as características da indumentária da época. Os homens vestem roupas com tons sóbrios em harmonia em marrom, cáqui e verde. Mary veste uma roupa cinza.	

Fonte: Elaborada com os dados coletados para a presente pesquisa, com base em Araújo e Silva (2021, p. 209-210).

A cena inicia com um *travelling* que acompanha a chegada de Mary e corresponde à direção do seu olhar para o centro de interesse: a livraria de seu pai (figura 1). O interessante da cena é que ela é a única mulher presente em um espaço tido como masculino, embora escondida. O Sr. Godwin começa seu discurso elogiando o livro *Frankenstein*. Mary escuta fala

de seu pai escondida na entrada da porta e em vários momentos, a câmera subjetiva é o olhar dela.

A protagonista usa um vestido cinza, que de acordo com Heller (2013) é a cor dos sentimentos sombrios. É o reflexo de uma mulher que perdeu a alegria de viver. A autora acrescenta que esta é também a cor da camuflagem entre os animais e a tentativa de Mary em permanecer escondida traz a memória o jargão popular “A noite todos os gatos são pardos”, o que sugere a metáfora de que a noite, todas as coisas parecem ter a mesma cor, uma referência ao esconderijo de Mary.

Percy toma a palavra (figura 16). Ele diz que muitos pensam que ele é o autor da obra e complementa que ela nem existiria sem a sua contribuição. Percy certamente concedeu algumas contribuições, de acordo com os diários de Mary. Entretanto, essa contribuição à qual ele se refere, revela como seu relacionamento inspirou a obra, o que é confirmado quando continua a falar: “Mas, para minha vergonha, a única coisa que fiz foi inspirar a solidão desesperada que define a criatura de Frankenstein”. A partir dessa declaração, pode-se perceber a polifonia no livro marcada pelas vozes da autora Mary e de seu esposo e ainda, uma dialogicidade latente na qual os acontecimentos na vida da protagonista provocaram uma resposta em forma da obra. Dessa forma, o romance escrito por Mary é carregado de metáforas da própria vida da autora que é configurado no monstro criado por Frankenstein.

Percy então revela que a autora de Frankenstein é Mary. Ela, que tentava se esconder, vai ao encontro de seu esposo após essa revelação e fala: “Pensei que você tivesse partido para sempre”. Ela pensa isso porque essa cena é como uma continuação da anterior sobre a discussão do casal, porém, agora os dois estão com os sentimentos mais brandos.

A conversa segue como um prosseguimento da acusação de um responsabilizar ao outro pela miséria que ocorre na vida deles, mas agora eles conversam ponderando sobre o que falaram um ao outro. Percy afirma que nunca prometeu a ela uma vida sem tristeza, mas subestimou o desespero e arrependimento que seriam capazes de suportar.

Ela alega que perdeu tudo para estar com ele: “Sempre disposta a criar algo maravilhoso. Algo bonito. Mas algo volátil ferve entre nós. Contemple o monstro galvanizado. Mas se eu não tivesse aprendido a sobreviver à angústia, eu não teria encontrado a minha voz”.

Ao dizer que sempre estava disposta a criar algo maravilhoso no relacionamento deles, se pressupõe que Mary não se sente responsável pelo sofrimento do casal. Porém, foi preciso ela aprender a sobreviver à angústia para encontrar a sua voz. Sua fala final, - “Minhas escolhas fizeram de mim o que sou. E não me arrependo de nada” – não foi encontrada nem

mencionada em sua biografia para comprovar se ela realmente disse isso. Essa declaração marca novamente a alteridade na trama, na qual a diretora completa a visão da personagem e seu ponto de vista sobre lidar com as angústias e sobre ter encontrado sua voz e tê-la reconhecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa de abordagem crítica discursiva foi elaborada com o propósito de analisar os discursos que compõem a cinebiografia *Mary Shelley* (2017) acerca da dominação masculina e à resistência feminina. Para tanto, verificou-se de que forma essa dominação perpassa a personagem Mary Shelley, autora de *Frankenstein*, identificaram-se os elementos que atravessam a relação autor-personagem na cinebiografia e esses elementos foram descritos em categorias de dialogicidade, polifonia, alteridade, intertextualidade e pressuposição por meio de uma análise de discurso fílmica.

Três hipóteses foram levadas em consideração. A primeira é de que os discursos podem apontar que há um ativismo da diretora que se movimenta, em torno da protagonista, com o intuito de fazê-la ser ouvida e ter reconhecimento autoral perante a obra de *Frankenstein*. A segunda, a de que os discursos apontam para uma contradição: enquanto representada como uma mulher que desafia os padrões sociais da época, é percebida uma dramaticidade em torno de sua vida e menos enfoque na sua capacidade intelectual, na produção de *Frankenstein*. Colocada assim, nesse contexto, mostra-se uma mulher emancipada, entretanto no relacionamento, é uma mulher submissa. A terceira hipótese é a de que embora o filme seja dirigido por uma mulher, há ainda nuances do olhar masculino que objetificam a personagem.

Essas hipóteses foram confirmadas, já que a diretora do filme tem uma identificação com a personagem e sente a necessidade de dá voz à história de Mary Shelley. As relações dialógicas entre a diretora e a personagem são perceptíveis, no decorrer do filme, como são perceptíveis, também, a polifonia e a alteridade. É evidente a identificação da diretora com a personagem, ao tomar as dores de Mary. Quando a personagem fala, sua voz não é produzida por si só. Há uma harmonia com a voz da diretora, na qual a luta na construção da personagem é uma luta com ela mesma.

Embora Mary Shelley tenha sido uma escritora célebre, seu nome é pouco reconhecido e sua obra se sobressai. Diante disso, o filme, como um meio de promover reflexões sobre sua história, evidencia mais seu romance com Percy e todo o sofrimento que ela passou do que suas qualidades de escritora, deixando vagamente à margem sua figura intelectual.

Consequentemente, com uma abordagem maior em torno do seu relacionamento, a personagem é posta como submissa, embora ela tivesse agido em muitas situações de forma contrária ao que uma jovem moça do século XIX agiria. O olhar da diretora de fato trouxe uma luz para a personagem, ao colocá-la em uma posição de autoria pela qual lutou bastante

para ser reconhecida e que, atualmente muitas pessoas ainda a desconhecem, sendo célebre apenas seu livro.

Entretanto, como retratado nos livros sobre cinebiografias femininas, a personagem é representada por colocar o amor ao marido acima de seus planos, sempre disposta a fazer o casamento dá certo, o que pode ser resultado de um olhar dominante sobre o filme, que apesar de ter sido dirigido por uma mulher, ainda assim, foram percebidos contrapontos entre olhar dominante e de resistência perante a personagem;

Em torno disso, foi possível perceber que o cinema de mulheres é uma ferramenta indispensável na abertura de espaços para que a mulher deixasse de ser contemplada pelo olhar masculino como objeto. Se antes se pensava que o cinema fosse constituído pela reprodução da realidade, hoje ele constrói a própria realidade. O objeto dessa pesquisa origina justamente dessa construção que parte da personagem principal, através da diretora do filme, como um pretexto para maior contato com essa realidade.

Externa-se que para compor a pesquisa, foram enfrentadas algumas dificuldades. A princípio, houve um susto com a pandemia que marcou o ano de 2020, o que de certa forma impactou na produção deste trabalho. De fato, isso provocou uma falta de concentração e certa ansiedade diante dos acontecimentos.

Outro ponto a destacar se encontra na dificuldade de escrita no capítulo 2, que traz uma abordagem sobre a imagem em movimento. Isso porque, apesar do interesse em estudar o filme *Mary Shelley*, enfatiza-se que a autora não é especialista nessa área e não domina essa temática. Porém, através das leituras, foi possível um maior aprofundamento sobre o assunto. Ressalta-se que a relevância desse capítulo é posta nos elementos que compõem a linguagem cinematográfica e, juntamente, com as categorias de Fairclough e de Bakhtin, servem como suporte para a análise.

Diante das constatações e do todo exposto nesse trabalho, pode-se perguntar: O número de mulheres por trás das câmeras é significativo? Dois pontos são observados quanto ao questionamento.

Em primeiro lugar, é de fato importante ter uma quantidade representativa de mulheres atuantes no cinema e, claro, essa quantidade cresce cada vez mais. Porém, comparada à estimativa de homens cineastas, a porcentagem ainda deixa a desejar.

Em segundo lugar, no período silencioso do cinema, houve um número considerável de mulheres, as quais estão na história do cinema? O que se há de deixar claro é que embora considerável, a quantidade dessas mulheres é ainda minoritária. É importante que os espaços dos audiovisuais estejam cada vez mais abertos para que, assim, as mulheres tenham maior

representatividade. É fundamental, também, que elas atuem nesses espaços, no sentido de ressignificarem seus olhares, para que assim, essas estratégias possam se revelar como ferramentas de emancipação da mulher.

Conceituar o cinema de mulheres como um contracinema, é pensar a mulher como “um outro”, conforme propõe Holanda (2019). Ou seja, mapear, cartografar e revelar a história quase ocultada desse outro. E não é essa a proposta da categoria bakhtiniana de alteridade?

De fato, é preciso que a área de cinema esteja em empatia com esse outro, que o profissionalismo das cineastas seja reconhecido como forma de expressão de um lugar social. É essa uma das funções da academia, pois é através de pesquisas que as carreiras de ilustres mulheres são reveladas e registradas. Essa função acadêmica é primordial para dar voz às várias mulheres que fazem história e que são silenciadas dia após dia. Nesse sentido, a realização da pesquisa é uma forma de pensar o lugar de uma mulher que marcou a literatura e, mesmo assim, não foram concedidos seus créditos a sua obra literária. Sem esquecer que essa é uma forma de propor debates sobre a condição da mulher no século XIX e como essa condição é refletida nos dias de hoje.

É preciso, ainda, quebrar os estereótipos das cinebiografias que retratam a mulher como vítima e que cresçam produções audiovisuais que ressaltem as qualidades dela e seus feitos que contribuem para a sociedade. Os discursos se formam nas suas incompletudes e, certamente, essa pesquisa ainda deixará não-ditos, tanto pela extensão destes quanto para que o (a) leitor (a) venha a fazer suas interpretações e reflexões sobre as discussões aqui abordadas. Deseja-se que essa seja uma produção que além de contribuir para a comunicação, contribua para que as mulheres reflitam sobre tal condição e que sejam capazes de subvertê-la.

Em uma sociedade na qual a mulher é apontada, criticada e julgada, pesquisar e reificar os estudos é um grande passo na mudança dessa sociedade. O presente trabalho é apenas uma das formas de suscitar essa mudança e, claro, a visão da autora é limitada. Porém, ela tem sua completude através do outro, do (a) leitor (a) e para tanto, almeja-se que ele ou ela complete o excedente de visão dela através de suas próprias reflexões em torno do que aqui está exposto.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2001.

ARAÚJO, Thânya; SILVA, Livia. A interação autor-personagem na cinebiografia Mary Shelley (2017): Percepções de Bakhtin em torno da análise de discurso fílmica. In: João Benvindo de Moura, Francisco Laerte Juvêncio Magalhães (org.). **Fluxos discursivos na sociedade em rede**. 01 ed. São Carlos: Pedro e João, 2021. Vol. 1. P. 199-216.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 7ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia de linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAZIN, André. **O cinema**. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BINGHAM, Dennis. "I do want to live!" Female voices, male discourse, and Hollywood biopics. *Cinema Journal*, vol. 38, nº 3, 1999, pp. 3-26. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1225522>. Acesso em: 26. Maio. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 5. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

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

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michel. **Mikhail Bakhtin**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução Nilson Moulin Louzada. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Um estudo da cor no cinema**. 1. Ed. Curitiba, PR: CRV, 2011.

- DI CAMARGO, Ivo Junior. **A memória de futuro analisada pela linguagem cinematográfica**: diálogos entre a teoria do cinema e Mikhail Bakhtin. Dissertação (Mestrado em Linguística). São Carlos: UFSCar, 2009. 239 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5672?show=full>>. Acesso em: 28. Outubro. 2019.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, São Paulo: Ed. Pontes, 1987.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Language and Power**. New York: Longman, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução por Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. Ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- HOLLINGER, Karen. **Biopics of women**. Routledge: London and New York, 2020.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Edições70: Lisboa, 2007.
- KAPLAN, E. Ann. **O cinema e a mulher**: os dois lados da câmera. Tradução Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- MAGALHÃES, Francisco Laerte Juvêncio. **Veja, istoé, leia**: Produção e disputas de sentido na mídia. Teresina: Edufpi, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- MARSHALL, Mrs. Julian. **The life & letters of Mary Wollstonecraft Shelley**. Vol. I. London: Richard Bentley & Son, 1889.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Ed. Dinalivros, 2005.

MARY Shelley. Direção de Haifaa al-Mansour. Filme do Estúdio Luxembourg. Luxemburgo: 2017. Brasil: Netflix, 2018. Versão restaurada digitalmente, 2019. [DVD]. (120 minutos), colorido.

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

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus**: o figurino em cena. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio. 2004.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema I**: Laboratório de Guionismo. Livros LabCom, 2010. Disponível em: < <http://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais-cinema-I-2010.pdf>>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III**: géneros cinematográficos. Livros Labcom, 2010. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/58ss51>>. Acesso em 15 de agosto de 2020.

OLIVEIRA, Pedro Júlio Santos de. **Discursos do programa Profissão Réporter**: a linguagem documentária como estratégia de produção de subjetividades. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPI. Teresina, 2017, p. 285.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 12ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. Ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material* (Montagem Estrutural). In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. Pp. 57-65.

RESENDE, Viviane; RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. 2. Ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.

SAMPSON, Fiona. **In search of Mary Shelley**. New York: Pegasus Book, 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 27. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Adriana Pucci Pentead de Faria e. Bakhtin. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). **Estudos do discurso**: perspectivas teóricas. 1ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. Pp. 45-69.

SILVA, Ursula de Carvalho. **História da Indumentária**. Apostila de Projeto de Coleção. 2ª ed. Araranguá, SC: IFPI, 2009.

STAM, Robert. **Da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TYSON, Louis. **Feminist Criticism**. In: *Critical theory today: a user-friendly guide*. 2. Ed. Pp. 152-185. New York: Routledge, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VIEIRA, Josenia Antunes *et al.* **Olhares em Análise de Discurso Crítica**. Brasília: Cepadic, 2009.

