



Artigo – Dossiê Temático

Iracema, 50 anos depois

**Objetificação da mulher e *pathosformel* do olhar masculino em
*Iracema - uma transa amazônica*****Objetificación de la mujer y el *pathosformel* de la mirada
masculina en *Iracema - uma transa amazônica*****Objectification of women and the *pathosformel* of the male gaze
in *Iracema - uma transa amazônica***Gabriela Frota Reinaldo^IUniversidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3663-0314>Aluisio Ferreira de Lima^{II}Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil
<http://orcid.org/0000-0001-9747-4701>Aline Rebouças Azevedo Soares^{III}Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-8815-8798>

Resumo: Em meio a uma realidade brasileira precária e pouco conhecida da região amazônica, diante da hostilidade da natureza e da exploração impiedosa dos homens, este trabalho busca pensar os modos de objetificação da mulher no cinema em *Iracema - uma transa amazônica* (1974) a partir do trabalho de teóricas feministas do cinema e do conceito de escopofilia desenvolvido por Sigmund Freud e por elas utilizado. Procura, também, a partir da realidade misógina e patriarcal com que *Iracema* é tratada no transcorrer do filme, pensar esta obra como sobrevivência do olhar masculino e objetificante - tema que John Berger (2022) evidenciou nos anos de 1970 ao comparar pinturas europeias do século XV e campanhas publicitárias. Recorremos ao conceito de sobrevivência a partir das reflexões de Aby Warburg, no que diz respeito ao conceito de *Nachleben*, termo de difícil tradução e que se relaciona por sua vez com suas reflexões sobre a fórmula de páthos ou *pathosformel*, para pensar um *pathosformel* do olhar masculino em *Iracema - uma transa amazônica*. Essa escolha teórico-metodológica nos ajuda a assinalar o sentido da criação de movimentos e manifestações de críticas e resistências à preponderância massiva e industrial desse modelo de produção do olhar, não apenas no período em que o filme foi produzido e veiculado, mas também em nossa contemporaneidade, 50 anos depois. Evidenciamos, ainda, como no advento das redes sociais os modos de construção masculina e objetificante do olhar podem ser encontrados em diversas mídias digitais, como também manifestações de críticas, resistências e contrapropostas que trazem outros modos de se construir o olhar da câmera.

Palavras-chave: Escopofilia; *Pathosformel*; Mulher; Olhar; Imagens.





Resumen: En medio de una realidad brasileña precaria y poco conocida en la región amazónica, frente a la hostilidad de la naturaleza y la explotación despiadada de los hombres, este trabajo se propone pensar las formas en que las mujeres son cosificadas en el cine de *Iracema, uma Transamazônica* (1974), basada en el trabajo de teóricas feministas del cine y el concepto de escopofilia desarrollado por Sigmund Freud y utilizado por ellas. A partir de la realidad misógina y patriarcal con la que se trata a Iracema a lo largo de la película, también, se reflexiona sobre esta obra como una supervivencia de la mirada masculina y cosificante que John Berger (2022) destacó en los años 1970 en pinturas europeas del siglo XV en campañas publicitarias. Utilizamos el concepto de supervivencia a partir de las Aby Warburg respecto al concepto de *Nachleben*, término de difícil traducción y que se relaciona, a su vez, con sus reflexiones sobre la fórmula del pathos o *Pathosformel*, para analizar la obra, pensando en un *Pathosformel* de la mirada masculina en *Iracema, uma Transamazônica*. Esto permite resaltar el significado de la creación de movimientos y manifestaciones de crítica y resistencia a la preponderancia masiva e industrial de este modelo de producción de la mirada, no sólo en el período en que *Iracema uma Transamazônica* fue producida y transmitida, sino también en nuestros tiempos contemporáneos, 50 años después. Esto permite evidenciar cómo con el advenimiento de las redes sociales, las formas masculinas y cosificantes de construir la mirada se pueden encontrar en diversos medios digitales, así como manifestaciones de críticas, resistencias y contrapropuestas que acercan otras formas de construir la mirada; la mirada de la cámara.

Palabras clave: Escopofilia; Patoformel; Mujer; Mirar; Imágenes.

Abstract: Amid a precarious and little-known Brazilian reality in the Amazon region, faced with the hostility of nature and the ruthless exploitation of men, this work seeks to think about how women are objectified in *Iracema - uma transa amazônica* (1974) based on the work of feminist film theorists and the concept of scopophilia developed by Sigmund Freud and used by them. It also seeks, based on the misogynistic and patriarchal reality with which Iracema is treated throughout the film; to think of this work as a survival of the male gaze and objectifying process that John Berger (2022) highlighted in the 1970s using 15th-century European paintings for advertising campaigns. We use the concept of survival from the reflections of Aby Warburg regarding the concept of *Nachleben*, a term that is difficult to translate and which is related, with his reflections on the formula of pathos or *pathosformel*, to thinking about a *pathosformel* of the male gaze in *Iracema - uma transa amazônica*. This allows us to highlight the significance of the creation of movements and manifestations of criticism and resistance to the massive and industrial preponderance of this model of production of the gaze, not only in the period in which this movie was produced and transmitted but also in our contemporary times, 50 years later. This makes it possible to show how in the arrival of social networks, masculine and objectifying ways of constructing the gaze can be found in various digital media, as well as manifestations of criticism, resistance, and counterproposals that bring together other ways of constructing the gaze; the look of the camera.

Keywords: Scopophilia; *Pathosformel*; Women; Gaze; Image.

Introdução

Na obra clássica da literatura brasileira *Iracema*, de José de Alencar (2014 [1829]), encontramos um cenário de natureza primitiva típico do século XVI e do mito edênico. No filme de Bodanzky e Senna, *Iracema - uma transa amazônica* (1974), nos deparamos com uma natureza selvagem, perigosa e que precisa ser dominada pela força e superioridade intelectual do homem. Essa diferença prossegue na própria construção da personagem e sua definição como parte da natureza, uma vez que no romance alencarino, a perfeição e a harmonia da natureza são personificadas em Iracema, que estabelece uma comunhão com o que nela existe de perfeito e sagrado, como se as características da personagem estivessem dissolvidas nas matas, nas



águas e animais. Iracema é uma virgem, tão intocada quanto as matas da serra da Ibiapaba¹. Por outro lado, em *Iracema*, longe de ser divinizada, vemos uma natureza que se assemelha a uma força que precisa ser dominada. Entendida como selvagem, agressiva como as onças que atacam o caminhão de Tião (em contraposição aos pássaros, amigos da Iracema de Alencar) ou como as grandes distâncias difíceis de percorrer em meio a um clima inóspito; ou, ainda, no “perigo de índio”.

No início do filme, encontramos uma sequência da família de Iracema em um barco, percorrendo o rio. O pai para em uma mercearia para vender açaí ao comerciante, que se aproveita para oferecer-lhe um valor baixo. O ruído do motor do barco e a voz do locutor do rádio ligado, nos braços da mãe, contrastam com a exuberância da natureza local, de modo a criar uma ruptura entre ambiente e personagens. Esta ruptura se torna ainda mais evidente na expressão apática de seus rostos. A frase “Graças a Deus”, pintada em um dos lados do barco e destacada num *travelling* lateral acaba por sugerir contornos irônicos.

Outro momento se dá um pouco mais adiante no filme, num diálogo entre Tião e um negociante de madeira em plano próximo, numa embarcação atracada, tendo o rio ao fundo. Esta cena subverte a antiga noção de que nos recursos da natureza obtém-se subsistência e proteção, deslocando esta atribuição ao país. Na conversa, a ideia de natureza como mãe cuidadora - comum do pensamento mítico - é negada por Tião, de forma que, ao fim dela, seu interlocutor conclui que a maior mãe é a nação brasileira.

- Natureza é mãe coisa nenhuma. Natureza é meu caminhão, a natureza é a estrada.
- A natureza é essa baía que tá vendo tudo maravilhoso [...]. Todo mundo vem pra cá e se cria aqui, que é uma terra rica. O Brasil é uma terra rica de tudo o quanto.
- Mãe só tem uma. Mãe é a mãe da gente, não tem nada desse negócio de natureza mãe, não.
- A mãe não é só a mãe que a gente nasce. Nós temos as outras. A maior mãe nossa é a nação.
- É a nação brasileira, essa nação que tá crescendo, que tá progredindo.
- Essa é que é a mãe (Iracema [...], 1974, entre 11min 20s e 12min10s).

¹ Cidade do Ceará localizada a 382 Km de Fortaleza – CE, divisa com o estado do Piauí.

A natureza hostil em *Iracema* precisa ser dominada e ter seus recursos explorados. E assim Bodanzky e Senna nos trazem imagens da construção da Rodovia Transamazônica: extensas faixas de terras e florestas em processo de desmatamentos e queimadas para dar lugar a uma estrada gigantesca, capaz de atravessar toda a região norte do país. Isso sem mencionarmos outras atividades exploratórias que se desdobram na região, como a extração e comércio ilegais de madeira. Assim, Bodanzky e Senna nos trazem uma *Iracema* que personifica uma natureza explorada pelos homens, uma representação da índia contemporânea. Miscigenada, à margem da sociedade, traz de volta a figura do mestiço, tão exaltada no Modernismo, mas inserida em uma realidade ainda mais dura e violenta do que a conhecida por *Macunaíma* (2016 [1928]), icônico personagem de Mário de Andrade. A *Iracema* de Bodanzky e Senna não apenas rompe com a construção romântica indigenista do século XIX (ainda que traga resquícios dela na crítica de Tião ao uso de maquiagem, ou no comentário dele acerca do “perigo de índio” que antes havia na Rodovia Transamazônica), mas também desnuda a atmosfera de exaltação ao mestiço, típica do movimento modernista dos anos de 1920 e 1930.

Em *Iracema*, temos um final sem o tipo de desfecho esperado nas narrativas cinematográficas clássicas, em que uma situação é resolvida, os conflitos aplacados e a sensação de que um ciclo se cumpriu (mesmo que esse ciclo deflagre novos). No filme de Senna e Bodanzky não há *happy end* ou encontros transformadores. Temos a repetição do descaso e do abandono, da misoginia legitimada pelo patriarcado. Temos a repetição do passado no presente. E assim continuamos, porque a história de *Iracema* é a mesma história de exploração, abandono e descaso de tantas muitas *Iracemas*, *Marias*, *Joanas* e *Carolinas*, 50 anos depois de *Iracema - uma transa amazônica*.

Em meio a uma realidade brasileira precária e pouco conhecida da região amazônica, diante da hostilidade da natureza e da exploração impiedosa dos homens, este trabalho busca pensar os modos de objetificação da mulher no cinema em um filme que possui teor crítico e posicionamento político de denúncia a um sistema explorador e desumano que se encontra vigente no Brasil. Procura, também, a partir da realidade misógina e patriarcal com que *Iracema* é tratada no transcorrer da narrativa, pensar esta obra como uma sobrevivência do olhar masculino e objetificante que John Berger (2022) evidenciou nos anos 1970 a partir de pinturas europeias do século XV e em campanhas publicitárias. Não por acaso, trabalhamos no texto com a questão da escopofilia a partir de Sigmund Freud, assim como os conceitos de *pathosformel* e *Nachleben* com base no legado de Aby Warburg (2003; 2010) para discutir a sobrevivência e um páthos do

olhar masculino em *Iracema*. Ou seja, trabalhamos com as pistas que denunciam aquilo que sobrevive enquanto sintomas e fantasmas, à sua própria negação, no caso, a persistência da violência e objetificação da mulher enquanto instrumentos da crítica dessas mesmas condições. Como a tentativa de forçar um desaparecimento de algo que é persistente na história, reaparece em outro momento, de forma não esperada, denotando sua sobrevivência.

Escopofilia e objetificação de Iracema na Rodovia Transamazônica

A participação do feminismo na teoria e crítica cinematográfica foi significativa nos anos de 1970 e 1980, momento que levantou questões sobre o olhar do cinema, o machismo e a objetificação da mulher. Intelectuais estadunidenses, canadenses e europeias publicaram nesse período trabalhos que discutem a construção e o direcionamento do olhar nas produções cinematográficas hollywoodianas, especificamente seus moldes misóginos e objetificantes.

As pensadoras feministas do cinema não só apontaram as trajetórias da misoginia na produção cinematográfica, mas também nas distintas vertentes da teoria do cinema, como a teoria do autor, da semiótica e mesmo a Escola de Frankfurt, que foi exposta e criticada por “feminilizar” a cultura de massa ao atribuir a ela características comumente associadas ao estereótipo do que seria uma mulher, como a passividade e o sentimentalismo. Os pensadores frankfurtianos estariam, portanto, relacionando os efeitos nocivos da indústria cultural às mulheres, enquanto aos homens caberia o encargo de produzir o conhecimento necessário à formação de uma sociedade crítica e politicamente engajada (Stam, 2003).

Laura Mulvey (2008) entende que a imagem da mulher passa a exercer uma dupla função no cinema *mainstream*: a de objeto de desejo tanto para os personagens da narrativa cinematográfica como para o espectador. Existiria aí uma interação entre esses dois níveis de olhar, ao passo que ambos acontecem ao mesmo tempo, que é o tempo do filme. Valendo-se da psicanálise freudiana e lacaniana, a autora denunciou as convenções patriarcais presentes nas narrativas do cinema clássico industrial, bem como a construção de um olhar voyeurista, direcionado exclusivamente ao homem e limitando a participação da mulher nas produções cinematográficas.

[...] O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são



simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para-ser-olhada' [...]. A mulher mostrada como objeto sexual [...] sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino [...] (Mulvey, 2008, p. 444).

Além de Mulvey (2008), Claire Johnston (1973), Elizabeth Ann Kaplan (1995) e Mary Ann Doane (1987) são outros nomes cujos trabalhos se destacam. Johnston (1973) denuncia o cinema hollywoodiano por colocar mulheres em lugares de subordinação e passividade em relação ao homem, enquanto Kaplan (1995) trabalha o voyeurismo e o fetichismo para entender a construção da mulher enquanto imagem fílmica e para identificar os mecanismos que atuam no espectador. Doane (1987), por sua vez, problematiza o que identificou como presença excessivamente esmagadora da imagem feminina à espectadora mulher.

Kaplan (1995) trabalha, a partir da psicanálise freudiana, a relação domínio-submissão. A autora faz questão de ressaltar que a própria psicanálise, que utiliza como fundamentação teórica, é produto do patriarcado, da sociedade moderna ocidental. No entanto, ela compreende que isso faz com que este campo do conhecimento ofereça instrumentos importantes e eficazes para a compreensão da construção [social] do olhar e do desejo. Kaplan afirma que “[...] precisamos analisar como é que certas coisas nos excitam e por que no patriarcado a sexualidade foi construída de modo a extrair prazer das formas de domínio-submissão” (Kaplan, 1995, p. 49).

É possível defender a ideia de que os modelos psíquicos criados pelas estruturas capitalistas sociais e interpessoais (principalmente aquelas formas do final do século XIX que perduram até o nosso século) exigiram imediatamente a criação de uma máquina (o cinema) que liberasse seu inconsciente e uma ferramenta analítica (a psicanálise) que compreendesse e ajustasse os distúrbios causados por essa estrutura restrita (Kaplan, 1995, p. 44).

Sociedade e cultura ocidentais estão, portanto, estritamente comprometidas com os mitos das diferenças sexuais, categorizadas entre “masculino” e “feminino”, segundo a autora. Tais diferenças estão relacionadas às formas de olhar e ao modelo



de domínio e submissão, fator que ressalta a atuação da escopofilia na construção do olhar masculino, voltado à mulher.

A escopofilia é um conceito que foi trabalhado por Sigmund Freud como um tipo de parafilia ou perversão. Mais conhecida como voyeurismo, diz respeito ao prazer de olhar o outro, mais especificamente o corpo do outro, de modo a objetificá-lo. Em *As pulsões e seus destinos* (2014 [1915])², Freud procura compreender e caracterizar as pulsões sexuais e os modos como elas atingem suas metas, bem como as maneiras de se desvincularem de um objeto, vinculando-se a outro. A escopofilia faz parte de um dos possíveis destinos da pulsão, a “transformação em seu contrário”, (Freud, 2014 [1915], p. 36-37) que pode ocorrer com o redirecionamento da pulsão da atividade para a passividade, onde Freud trabalha com as situações escopofilia-exibicionismo e sadismo-masochismo, ou com a inversão do seu conteúdo (amor em ódio).

Vale ressaltar que a escopofilia é considerada um tipo de perversão em situações em que o ato de olhar é um interdito, um crime. Trata-se do olhar sem permissão, como a cena do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, que Mulvey lança mão como exemplo, em que o personagem Norman Bates observa Marion Crane, uma hóspede recém-chegada, despir-se e ir para o banho através de um buraco feito entre as paredes de seu escritório e do quarto dela. Kaplan (1995) e Mulvey (2008) atentam para fatores que fazem com que o cinema se constitua num dispositivo que favorece o exercício da escopofilia, visto que o espectador, através do olhar masculino da câmera, torna-se *voyeur* do que está diante da tela, exposto a cenas que estimulam o desejo.

É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema [...]. Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de

² Nesta obra, Freud conceitua pulsão como uma força, uma tensão que ocupa um lugar "fronteiriço entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal" (Freud, 2014 [1915], p. 55). Isso implica dizer que a pulsão é uma força que atua tanto no campo biológico quanto psíquico do corpo. A pulsão busca satisfação no mundo externo e incita o aparelho psíquico a fazer relações complexas com coisas, pessoas, ideias etc., modificando o mundo externo.



tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo [...] (Mulvey, 1983, p. 452).

De acordo com Kaplan (1995), esse olhar erotizado que objetifica a mulher na tela é articulado a partir de três olhares masculinos: o olhar da câmera durante as filmagens; o olhar do homem personagem dentro da narrativa, que torna a mulher seu objeto de desejo sexual, e o olhar do espectador, que se torna masculino, pois cria identificação com os outros dois olhares. A sala escura, as restritas possibilidades de movimento do corpo, sentado em uma poltrona voltada para uma grande tela que convida e direciona o olhar para acompanhar imagens em movimento são fatores que apontam o cinema como um dispositivo imperativamente escopofílico. Stam (2003) corrobora essa perspectiva quando, ao discorrer sobre a influência da psicanálise nas teorias do cinema, afirma que o cinema foi alicerçado no prazer de olhar, constituindo-se desde suas origens, num lugar propício para “espionar” o outro projetado na tela e torná-lo objeto de um olhar escópico.

O movimento feminista ganhava contornos no Brasil a partir do início da década de 1970. Organizando-se no período pós-AI-5 da ditadura militar, as feministas não apenas engajaram-se na luta pela restituição da democracia, mas também tinham reivindicações particulares do gênero, como o direito ao corpo e à sexualidade (Woitowicz; Pedro, 2009). No entanto, as queixas e demandas que advinham de um patriarcado historicamente enraizado geravam conflitos com partidos de esquerda e outros movimentos sociais, que percebiam tais demandas como desviantes do foco das lutas contra o regime da ditadura. Mulheres brasileiras, no entanto, ocuparam espaços na produção cinematográfica durante os anos de 1970, assinando a direção de filmes importantes nesse período, como *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977), *Os homens que eu tive* (Teresa Trautman, 1973), *The Brazilian connection: a struggle for democracy* (Helena Solberg e David Meyer, 1982) e *Patriamada* (Tizuka Yamazaki, 1984).

Uma vez que a indústria do cinema hollywoodiano clássico tornou-se referência no mundo inteiro, é possível identificar traços desta construção masculina do olhar em produções cinematográficas brasileiras, como *Iracema - uma transa amazônica* (1974) - dirigido e roteirizado por homens - cuja relevância documental que denuncia a exploração desenfreada e ilegal de terras, de madeira, das relações laborais e do comércio sexual ofuscou, de certa forma, a percepção sobre a masculinização do olhar para Iracema, a quem acompanhamos em idas e vindas pela Rodovia Transamazônica sem asfalto e exalando pó de terra seca.



O título ambíguo da obra nos diz muito sobre a protagonista e o lugar do filme: “Iracema” nos remete a José de Alencar e o mito fundador do Brasil, um dos motes do roteiro. O termo “transa” nos dá a conotação sexual que o filme possui e “amazônica” nos remete à região amazônica, cenário da narrativa. A junção dos dois últimos termos especifica o lugar ou não-lugar³: “Transamazônica”. *Iracema - uma transa amazônica* (1974) também pode ser entendida como a personificação de uma estrada em uma mulher. Uma mulher que é estrada, não-lugar por onde homens e seus grandes carros passam, mas nunca ficam.

A narrativa de *Iracema* é ambientada numa região onde a prostituição (inclusive infantil) é bastante explorada, além de se dar em condições de extrema precariedade material, com meninas e mulheres vivendo abaixo da linha de pobreza. É possível identificar na concepção e caracterização da protagonista uma motivação de denúncia e uma crítica social que perpassam a escolha estética de objetificá-la numa prostituta.

Por outro lado, determinadas cenas de nudez podem ter finalidade ou relevância questionadas. Uma delas ocorre no quarto que Iracema divide com uma colega e lembra as posições frontais a que se refere John Berger (2022), ao mostrar o processo de construção e direcionamento do olhar masculino em pinturas europeias que remontam ao século XV, com corpos de mulheres pintados em posições, ângulos e expressões que privilegiavam o ponto de vista do espectador, do homem que olha (Figura 1). A nudez era convertida e imortalizada em tinta, na tela, para despertar o desejo do homem, desse observador, que reduzia aquela mulher à mera vontade de ser olhada.

Pintava-se uma mulher nua porque era aprazível olhar para ela, punha-se em sua mão um espelho e chamava-se a pintura de Vaidade, condenando dessa maneira a mulher, cuja nudez representou-se para o próprio prazer. A verdadeira função o espelho era outra. Era a de fazer a mulher conivente ao ser tratada como, em primeiro lugar e acima de tudo, objeto de uma vista (Berger, 2022, p. 52).

³ Marc Augé (1994) define o não-lugar como um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. O não-lugar caracteriza-se pelo que não é: não é relacional, identitário nem histórico. É, por outro lado, permeado de pessoas em trânsito, de passagem, indo para algum lugar. É o caso de aeroportos, supermercados, estações de metrô e autoestradas, como a Rodovia Transamazônica.

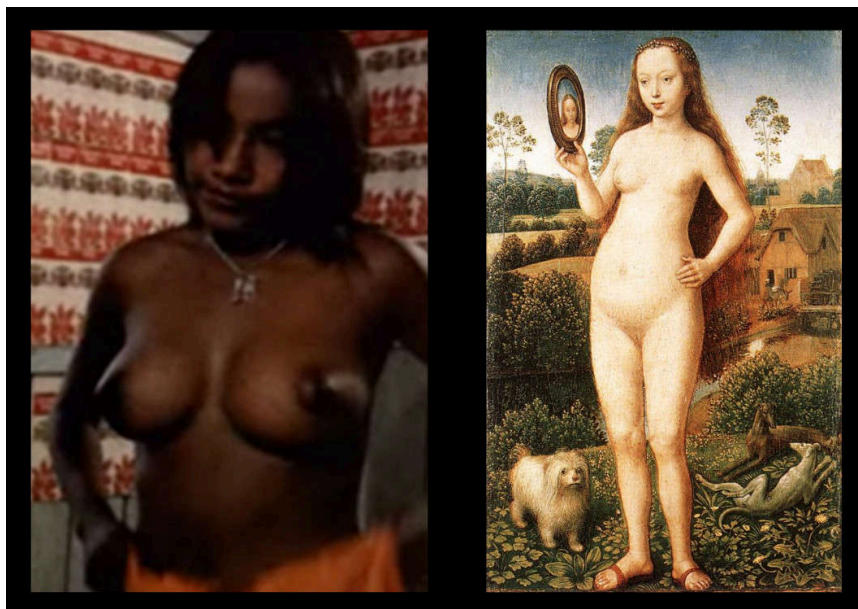


Figura 1: Plano frontal de Iracema (à esquerda) e *Vaidade* (1485), de Hans Memling (à direita).
Fontes: Capturas de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) /
Google Imagens.

A cena em que Iracema troca de roupa no pequeno quarto não apresenta, todavia, movimentos de câmeras típicos da construção de um olhar masculino; não explora os corpos das duas mulheres em *plongées* e *contra-plongées* ou cria planos detalhes de suas partes erógenas (bocas, pernas, quadris, seios). A câmera pouco se movimenta e modifica o ângulo muito discretamente - dando a perceber que está situada em um cômodo pequeno (Figura 2).



Figura 2: Página 50 do livro de Berger (2022) (à esquerda); nu frontal de Iracema e a colega (à direita).
Fonte: Capturas de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

A câmera em *Iracema* não apenas atua como testemunha, mas sustenta um olhar de registro e de denúncia - denúncia que não invalida a sexualização e objetificação dos corpos. Ou seja, se por um lado podemos ler esse enquadramento como uma forma de crítica social, por outro não há como negar o contorno erótico da cena. Em outra cena, esse olhar é deslocado: a câmera assume o ponto de vista de Iracema. Acontece durante uma parada na estrada. Um rapaz lava o para-brisa do caminhão de Tião e olha Iracema através do vidro. Ele faz perguntas a Tião, como se estivesse indagando acerca de uma mercadoria, ao passo que o caminhoneiro responde da mesma forma.

- Ô cunhado, tá levando essa menina pra onde?
- Eu trouxe ela da festa do Círio, tá boa a safra esse ano.
- Tá boa? Tem muita mulher boa?
- Mas isso é comigo. Vai limpando aí senão tu não leva nada.
- Que é isso, rapaz? Tem que trazer uma pra mim (risos).
- Isso aí cada um arruma a sua.

- Que nada, traz uma pra mim que eu tô aqui a perigo. Uma como essa aqui.
- Olha que tu não vai levar é nada hoje (Iracema [...], 1974, entre 41min 20s e 41min53s).

Esta cena foi construída sob o ponto de vista de Iracema, de seu olhar de dentro do caminhão, sentada no banco do carona (Figura 3). O para-brisa do caminhão exerce a função de vitrine, através da qual o rapaz lança a Iracema olhares de desejo. Tião, por sua vez, ao responder que “a safra está boa esse ano”, ou que “cada um arruma a sua” reforça a objetificação de Iracema e afirma sua posição de possuidor.



Figura 3: Rapaz lavando o para-brisa do caminhão de Tião e olhando para Iracema.
Fonte: Capturas de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Após passar uma noite com Iracema, Tião sai do caminhão, pede-lhe o decalque da santa que comprou na festa do Círio de Nazaré e aplica-o no para-brisa do veículo, já repleto de outros adesivos em suas laterais: “Cada mulher que se hospeda aqui no meu hotel, eu boto um decalquezinho. Essa foi de Nossa Senhora de Nazaré. Ô santinha boa! Até mulher arruma pra gente”. Iracema está aqui, novamente, afirmada como objeto, mas legitimada por uma santa (Figura 4).

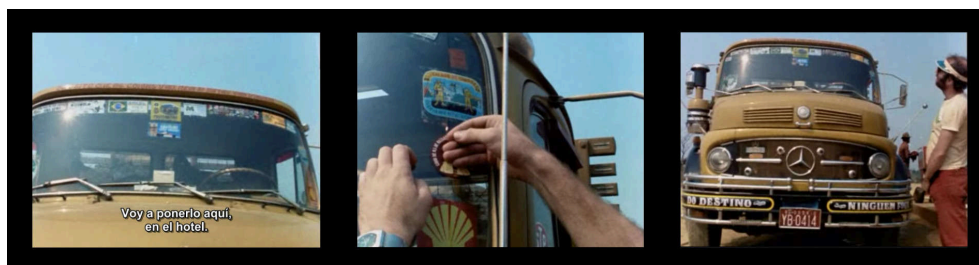


Figura 4: Tião cola decalque adesivo de santa no para-brisa do caminhão. Fonte: Capturas de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974)..

Iracema é constantemente subjugada pelo universo masculino durante o filme, mas a “supremacia do homem” também se manifesta no abandono. Tião deixa a garota em um bordel desconhecido, no meio da noite. Ele para o caminhão, manda-lhe pegar suas coisas e descer. Ela resiste: “Eu não vou descer desse caralho não!”. Quando finalmente sai, bate a porta do veículo e esbraveja: “Soca esse carro no cú!” - a pornofonia dos seus enunciados não escandaliza ou mobiliza Tião, é “naturalizada” como a nudez dos corpos-objetos (Figura 5).



Figura 5: Iracema sob a luz dos faróis do caminhão de Tião. Fonte: Captura de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).



Esta cena foi produzida numa noite escura. A única iluminação existente era dos faróis acesos do caminhão de Tião, que fitam Iracema pouco antes de entrar no bordel. A luz precária revela um short vermelho e branco com estampa da Coca-Cola, que evidencia o olhar objetificante de Tião a Iracema. O plano americano mostra a garota de frente para o caminhão, iluminada apenas no tronco, ressaltando seios e quadris, o que nos lembra que mercadoria não tem rosto, não tem singularidade. Semelhante a uma *Vênus* de Willendorf, sem contudo, a sacralidade do ventre fecundo (Figura 6).

Vênus ou Mulher de Willendorf é uma estatueta paleolítica descoberta no sítio arqueológico de Willendorf, na Áustria. Mesmo que seu significado cultural seja incógnito, estima-se que a estatueta tivesse uma profunda relação com o sagrado feminino. O volume da barriga, seios e vulva (em detrimento de outras partes do corpo, como braços e pernas) faz com que a imagem, pouco realista, venha sendo interpretada por arqueólogos e historiadores da arte como um símbolo de fertilidade.



Figura 6: *Vênus* de Willendorf. Fonte: Google Imagens.



Pathosformel* do olhar masculino em *Iracema - uma transa amazônica

As imagens objetificadas do corpo de Iracema, bem como algumas similaridades encontradas entre determinados planos de cenas do filme e imagens de pinturas do século XV, com que Berger (2022) trabalha, nos fazem pensar na existência de um *pathosformel* do olhar masculino em *Iracema - uma transa amazônica*. Além do plano frontal de Iracema com os seios expostos lembrar *Vaidade*, de Hans Memling, as pinturas *O julgamento de Paris* e *Baco, Ceres e Cupido* também são referências identificadas em outros planos de cenas do filme. É preciso dizer, aliás, que quando trabalhamos com o termo *pathosformel* [fórmula de pathos], o fazemos com base no trabalho de Aby Warburg (2003), que em *Atlas Mnemosyne* criou uma ampla e imagética produção que relaciona *pathosformel* e *Nachleben*.

Pathosformel diz respeito aos rastros de gestos humanos deixados ao longo do tempo, possíveis de serem identificados nas manifestações materiais de culturas de diversos povos, ao redor do mundo (pinturas, movimentos de danças típicas, registros de rituais, fotografias, filmes etc.). Aquilo que é da conta dos afetos teria uma marca visível que se manifesta em diferentes tempos, em diferentes lugares, de modo intermitente. Pensar imagens através da perspectiva de Warburg permite relacioná-las com o próprio tempo, um tempo que não se limita ao Chronos, mas que alcança aquilo que é da conta da memória e estabelece um diálogo com sobrevivências.

[...] expressões visíveis de estados psíquicos que as imagens teriam, por assim dizer, fossilizado. Aqui, é possível pensar na iconografia da histeria, tal como Charcot pôde constitui-la seguindo as próprias linhas de uma história de estilos. Mas Warburg logo ultrapassou a ideia 'iconográfica' de sintoma que caracterizava a clínica dos alienistas do século XIX: ele havia compreendido que os sintomas não são "sinais" (sêmeia, da medicina clássica) e que suas temporalidades, seus nós de instantes e durações, suas misteriosas "sobrevivências", pressupõem uma espécie de memória inconsciente. [...] É provável que a concepção freudiana do sintoma como fóssil em movimento explique, melhor do que qualquer outra, a "fórmula do patético"

[phatosformel] warburguiana e sua temporalidade muito particular de esquecimentos e retornos, turbilhões e anacronismos. (Didi-Huberman *apud* Michaud, 2013, p. 23-24).

Nachleben, por sua vez, é um conceito que admite diversas traduções, como aqui, rapidamente explanaremos. No artigo *Imagens que ecoam: acaso e Nachleben na fotografia documental contemporânea*, Bouty e Reinaldo (2021) discorrem sobre a trajetória do termo fazendo referências ao seu contexto histórico, lembrando a formulação de historiadores da arte do século XIX, como Anton Springer (1925-1991), Jacob Burckhardt (1818-1897) e Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). A autora lembra também que Ernst Gombrich (2001, p. 55), que compôs a biografia de Warburg, ressaltava o caráter “redespertar” da cultura antiga a que o termo *nachleben* alude.

Em *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*, Felipe Charbel Teixeira (2010), contextualiza a tradução do termo *nachleben*, comentando exatamente sobre a dificuldade de tradução. Giorgio Agamben (1984) traduz como “vida póstuma da Antiguidade” e, em alguns momentos, refere-se à “sobrevivência da Antiguidade”. Norval Baitello Junior (2019), estudioso da obra warburguiana, discorda de Agamben. Em *A imagem mediática*, Norval (2019, p. 67) afirma: “ele traduziu a expressão alemã ‘*Nachleben*’ como ‘vida póstuma, uma vida após a morte’, a meu ver incorretamente, pois se trata de algo depois da vida e não depois da morte. E não há morte na palavra alemã”.

Georges Didi-Huberman (2013), por sua vez, compreende *Nachleben* como “sobrevivência”, posto que nos escritos em inglês, Warburg teria usado o termo *survivor*, mas também chega a se referir como “transmissão do antigo”, “presença do antigo”. Todavia, Norval também não concorda com a compreensão de Georges Didi-Hubermann sobre o termo. Uma vez que, segundo o autor, Didi-Huberman, que a traduziu como “imagem sobrevivente”, também usa um termo impreciso, “pois sobrevida é vida ‘acima, sobreposta’, e não a continuidade pretendida por Warburg com o prefixo *nach* (depois, após)” (Norval, 2019, p. 67). O próprio Warburg, continua Norval, teria escolhido a palavra *Überleben* (sobrevida, sobrevivência), que pressupõe a vida que se sobrepõe a uma crise e/ou a uma catástrofe”.

A forma sobrevivente, na perspectiva de Warburg, não é aquela que escapou da morte, mas aquela que sobreviveu à própria morte, tornando-se sintoma e fantasma (Samain, 2012). Sintoma porque não retorna como a mesma, mas como rastro de si.

Fantasma porque está além da morte e, evanescente e fugidia, não se mostra, mas se insinua. É possível perceber na forma sobrevivente a “anacronia no presente”, uma vez que desmonta e desmente com violência os indícios do progresso, ao mesmo tempo, além da “anacronia do passado”, por percebermos nele nada de origem absoluta.

Iracema faz uma espécie de ponte entre imagens de pinturas do século XV, trazidas por Berger (2022), e a produção imagética do corpo feminino do século XXI, nossa era das mídias digitais e redes sociais. Quando Tião reencontra Iracema alguns anos depois de tê-la deixado em um bar de estrada, está com melhor aparência, dirigindo outro caminhão, dizendo agora trabalhar com gado. A garota, por outro lado, está com o cabelo assanhado, vestido velho e sujo, faltando um dente da frente e calçando somente um pé de bota, tendo o outro pé descalço. Os dois, nesse momento do filme, simbolizam a soberania do homem sobre a mulher, e, ao mesmo tempo, do “Brasil Grande”, do governo militar outorgado sobre o Brasil marginalizado e esquecido.

Tião olha Iracema e diz que ela está “mais feia”, tendo como resposta que ele só fica mais bonito. Ao perguntar pelos seios, ela abre o zíper frontal do vestido, cujo decote esgarçado já deixava à mostra parte deles, e expõe inteiramente um dos seios, obtendo a aprovação de Tião, que prefere, no entanto, “deixar isso pra lá” (Figura 7).



Figura 7: Sequência de planos: Tião pede para ver os seios de Iracema.
Fonte: Capturas de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

No terceiro plano, da esquerda para a direita da Figura 7, Tião olha o seio de Iracema por cima de seu ombro, direcionando-lhe um olhar semelhante ao de Baco a Ceres na pintura *Baco, Ceres e Cupido*, de Hans von Aachen (Figura 8).

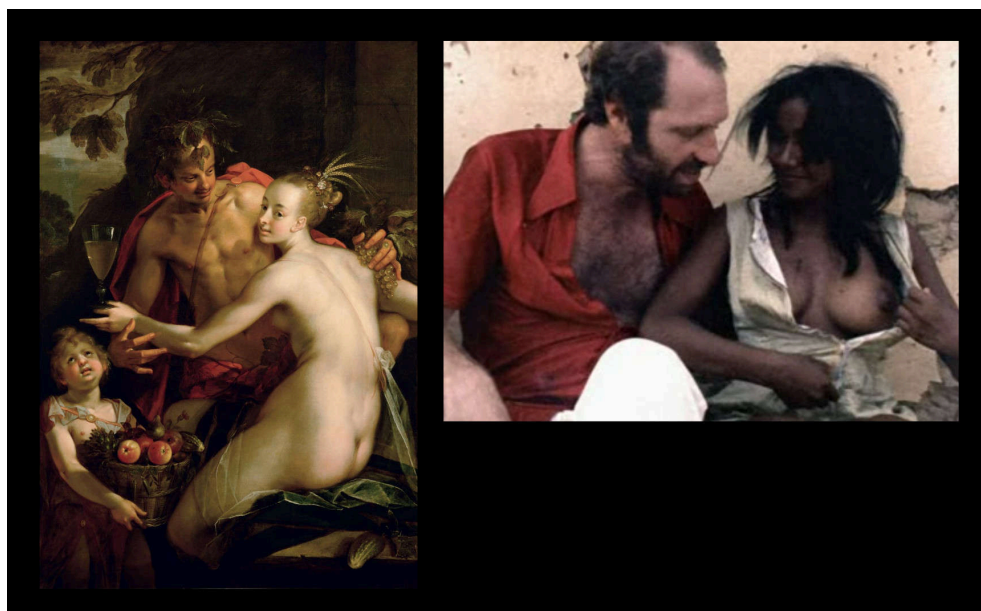


Figura 8: *Baco, Ceres e Cupido* (1552-1615), de Hans von Aachen (à esquerda); plano de Iracema mostrando o seio, a pedido de Tião (à direita). Fonte: Google Imagens / Capturas de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Berger chama atenção com essa obra de von Archen que, havendo um homem na pintura, que lança um olhar de desejo a uma mulher, ela geralmente não está olhando de volta. No caso de *Baco, Ceres e Cupido*, ela está olhando para o espectador. No plano de Iracema, no entanto, ela olha para Tião enquanto ele limita o olhar aos seios dela. Essa diferença no plano do filme indica que ainda que o personagem objetifique Iracema, a escopofilia não está sendo incentivada ao espectador do filme, que não recebe de Iracema um olhar convidativo, tal como acontece na pintura de von Aachen.

Essa conversa entre Tião e Iracema ocorre na fachada de uma casa velha, na beira da estrada, em meio a outras mulheres que bebem, fazem piadas provocativas umas com as outras e exibem os seios. Iracema incomoda-se com as atenções das colegas voltadas a Tião e afirma que o caminhoneiro já foi dela, o que a torna motivo de risos, numa cena que remete ao *Julgamento de Páris* (Figura 9): um homem disputado por um grupo de mulheres.

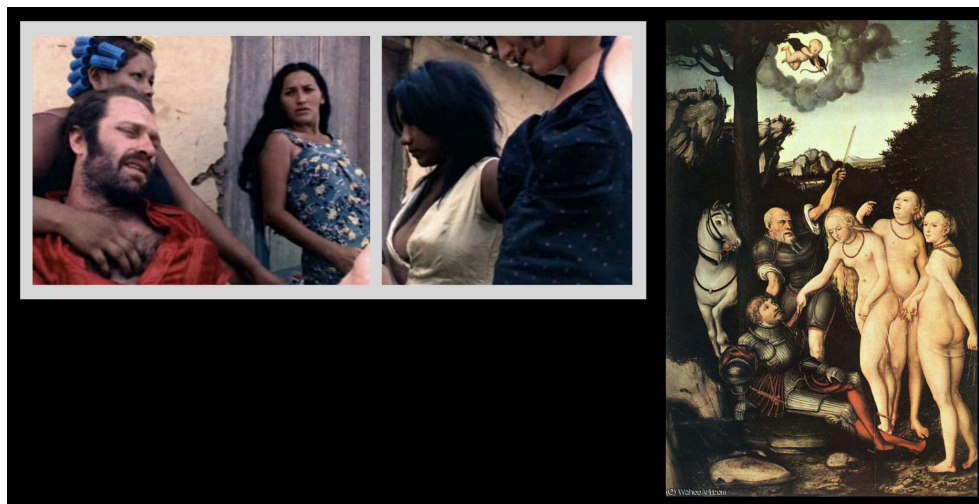


Figura 9: Planos das mulheres em volta de Tião (à esquerda); *O julgamento de Páris* (1528), de Lucas Cranach (à direita). Fonte: Google Imagens / Captura de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

De acordo como a mitologia greco-romana, Páris dá uma maçã de ouro à mulher que julga a mais bela dentre três deusas: Juno, mãe e protetora dos deuses e da família; Minerva, deusa da sabedoria e Vênus, deusa do amor, da beleza e do sexo. A deusa escolhida garante um prêmio ao juiz. Juno ofereceu riqueza e poder, Minerva ofereceu sabedoria e glória e Vênus ofereceu o amor da mulher mortal mais bela do mundo. Páris deu a maçã de ouro a Vênus, portanto, recebeu a mulher mais bela como prêmio.

De modo similar ao quadro de Cranach, as mulheres postam-se de pés, diante de Tião, sentado nos braços de uma delas. Enquanto ele se queixa a Iracema de que tem muita despesa no trabalho e por isso não pode levá-la com ele, as demais o rodeiam, como que se colocando à disposição, oferecendo bebida e carinhos. Diante da negativa de Tião, Iracema pede dinheiro.

- Me dá cinco conto, Tião?
- Vai-te pra porra.
- Frescão, viado! Filho da puta! Tu é ladrão!
- Vai-te pra porra.
- Ladrão de boi! (Iracema [...], 1974, entre 1h34min e 1h35min).

Esta é a última cena do filme. Tião vai embora e deixa Iracema na estrada, junto com a poeira que os pneus do caminhão levantam na sua partida. Em outras palavras, o filme nos entrega um fim sem desfecho: uma garota no meio de uma estrada, cuja sina começa e prossegue ali. A sina da protagonista se mostra na estrada; não como caminho, lugar de encontros ou meio para se atingir um objetivo ou um lugar de chegada. A Rodovia Transamazônica se torna o seu destino, por onde ela transita sem rumo. E como ilustra a frase do caminhão de Tião, “do destino ninguém foge”, Iracema não conseguiu fugir da Transamazônica. Parece mais ter se fundido a ela, como a Iracema de José de Alencar teria se fundido ao continente americano.



Figura 10: Cena final de *Iracema*. Fonte: Capturas de *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Berger (2022) afirma que o passar do tempo não extinguiu a antiga tradição de representar a mulher como objeto de desejo. Ela se mantém, não apenas no cinema, mas também em outros grandes meios de comunicação, os quais o autor cita a propaganda, os jornais e a televisão. A era das redes, que predomina no século XXI, também segue com a manutenção dessa construção masculina do olhar, que se manifesta em eventos e anúncios digitais de vários tipos. No entanto, assim como no século XX movimentos intelectuais e feministas manifestaram críticas e resistências a esse tipo de construção imagética da mulher, em nossa contemporaneidade também vemos movimentos de oposição e outras possibilidades para pensar a construção do olhar, e, ainda, para pensar a mulher que olha, a mulher espectadora, questão já levantada pelas teorias feministas do cinema nos anos de 1970.

Produtos consumidos por mulheres, como sabonetes e perfumes conhecidos, ganham campanhas publicitárias que utilizam como modelos mulheres que não só possuem corpo com aparência socio e culturalmente desejado na contemporaneidade, como também criam olhares sedutores, de modo que convidam a mulher consumidora

a se identificar e projetar um olhar masculino para essas imagens. A finalidade dessas campanhas é convencer a mulher que olha de que, adquirindo o produto, ela será tão sedutora quando a mulher do anúncio e, assim, irá constituir-se objeto de desejo.



Figura 11: No sentido horário: página 68 do livro de Berger (2022); anúncios do perfume *J'adore*, da Dior; do perfume *Fame*, da Paco Rabanne; do sabonete *Francis* e do sabonete *Palmolive*. Fonte: Capturas de tela do Google Imagens.

No Brasil, em contrapartida, o *Movimento Corpo Livre* atua predominantemente em meio digital, desde 2018, com perfil no Instagram e proposta de emancipar as mulheres dos padrões estéticos outorgados pela indústria cultural, famílias e outras instituições sociais. Inspirado no movimento estadunidense *Body Positive*, que foi criado entre os anos de 1960 e 1970, *Corpo Livre* suscita debates sobre várias questões que envolvem a relação da mulher com o próprio corpo em sociedade: gordofobia, deficiências físicas, marcas de nascença e cicatrizes, estrias, cabelos brancos, doenças de pele etc.

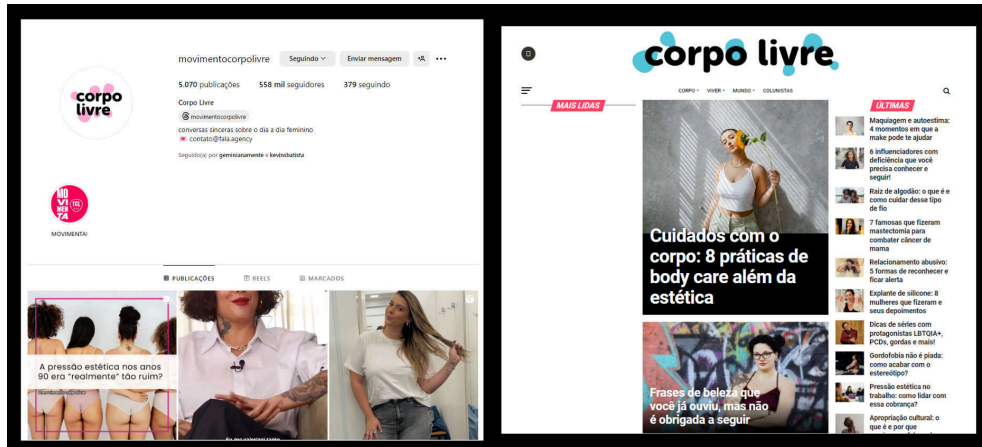


Figura 12: Movimento *Corpo livre*: perfil do Instagram (à direita) e página inicial do site (à esquerda).
Fonte: Capturas de tela.

No campo das artes, o movimento *Guerrillas Girls* foi criado nos Estados Unidos em 1985 e mantém-se ativo. São artistas feministas que produzem exposições voltadas a combater o sexismo e a misoginia dentro da comunidade artística. As participantes optam por utilizar máscaras de gorilas e pseudônimos em referência a mulheres artistas falecidas. Entre 2017 e 2018 o Museu de Arte de São Paulo (Masp) recebeu a primeira exposição do *Guerrillas Girls* no Brasil, que contou a retrospectiva do movimento (SP-Arte, 2017), com 116 trabalhos do grupo, incluindo dois trabalhos brasileiros, recriados com base em produções das participantes do *Guerrilla Girls: The advantages of being a woman artist* (1988) e *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1989).



Figura 13: Trabalhos brasileiros recriados a partir de obras das *Guerrillas Girls*. Fonte: SP-Arte (2017).



Atuar no anonimato traz vantagens às *Guerrillas Girls*: dificulta ataques ou represálias e fortalece a ideia de movimento, de grupo, em detrimento ao indivíduo, ao singular. O uso das máscaras nutre a ideia de que uma *Guerrilla Girl* pode ser qualquer mulher: da dona de casa à empresária milionária. O uso de máscaras de gorilas para garantir esse anonimato acaba por relacionar-se de maneira irônica e um tanto poética ao objeto de seu combate: a misoginia expressa no tratamento desigual de homens a mulheres no campo das artes. Como se essas “guerrilheiras” tomassem posse de um símbolo de virilidade masculina e, ao mesmo tempo, intelecto limitado, de modo que a máscara não só protegesse suas identidades, mas dissessem sobre aquilo contra o qual elas lutam.

Assim como um grupo de mulheres usando máscaras de gorila afirma a luta de toda uma categoria social - mulheres -, uma personagem brasileira de nome secular condensa o sofrimento de mulheres no Brasil. Durante a última cena de *Iracema*, Tião repreende Iracema por pedir-lhe dinheiro, que retruca dizendo que está “se virando”, pegado carona de um lado a outro, caminhando pela “Transamargura”, mas que os homens não lhe davam dinheiro. “Transamargura” era um termo pejorativo e autoexplicativo usado pelos habitantes da região em referência à Rodovia Transamazônica. A Iracema arquetípica de Alencar - Iracema, virgem dos lábios de mel, mas também anagrama da nossa invadida/estuprada América -, embora vivente numa atmosfera “parnasiana-cearense”, não desconhece a amargura. Moacir, o primeiro brasileiro miscigenado, seu filho com o português Martin (branco, como Tião), quer dizer, etimologicamente, “o filho da dor”. Quando Iracema nomeia seu filho, diz: “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento”. José de Alencar comenta em nota: “Moacir, filho do sofrimento, de moacy (dor) e ira, desinência que significa ‘saído de’” (Alencar, 2014 [1829], p. 108).

Se a Transamazônica prometia conduzir as pessoas “para além” da região amazônica, para a outra ponta do país, o substantivo feminino “amargura”, justaposto ao prefixo “trans”, nos conduz para um “além” da amargura dessa Iracema, amargura essa tão presente em tantas mulheres brasileiras, mesmo com o fim da ditadura, com a restituição da democracia e o transcorrer de 50 anos entre o passado de um “Brasil Grande” e o presente de um país que persiste na violência e na exploração de suas mulheres. É o momento presente desse Brasil que torna *Iracema - uma transa amazônica* um filme não só atual, mas ainda necessário de ser visto e revisitado. Sua luz, viva e autônoma, ainda brilha porque sinaliza sua urgência de ser notada e compreendida em sua complexidade, no nosso agora... No nosso presente.



Considerações finais

Iracema - uma transa amazônica, faz uma releitura, em tom realista e crítico, do discurso político dos anos de 1970, que se aproveita dos artifícios ideológicos de formação e fortalecimento de uma identidade nacional para propagar e reafirmar a ideia de que o Brasil estava vivendo um momento de intenso crescimento financeiro e que toda a população brasileira estava sendo beneficiada neste processo. Era a época dos bordões “Ninguém segura esse país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Iracema é uma protagonista que se funde simbolicamente à estrada que percorre. Ao longo da narrativa, ela assume as características da rodovia da qual não consegue se desvencilhar, repetindo as caronas, os homens que encontra, os abandonos que sofre. Se a *Iracema*, idealizada por José de Alencar, representava uma terra virgem, intocada e com traços de sagrado, a *Iracema* de Senna e Bodanzky fala de uma terra explorada, dominada e à mercê do mundo masculino, junto com outras mulheres, sentadas na fachada de uma casa velha, à beira da precariedade de uma estrada batida de terra. Personificando a Rodovia Transamazônica, *Iracema* vem até nós com toda a carga do mundano e do humano que uma mulher poderia assumir. Ambas, mulher e estrada, se encontram na exploração, nos maus tratos, no descaso e no abandono.

Este trabalho buscou pensar os modos de objetificação da mulher no cinema em *Iracema - uma transa amazônica*. Procurou, ainda, pensar nesta obra, sobrevivências desse olhar masculino e objetificante que foi identificado já em obras de arte europeias que remontam o século XV, considerando a realidade misógina e patriarcal com que *Iracema* é tratada no transcorrer da narrativa.

Identificamos no filme de Bodanzky e Senna um processo de erotização e objetificação da mulher, norteado pelo olhar masculino e fetichista para a protagonista. Pudemos, ainda, identificar uma *pathosformel* do olhar masculino na obra fílmica, que pôde ser remontada a pinturas do século XV, bem como estendida até o século XXI, em anúncios publicitários digitais voltados a mulheres consumidoras. Por outro lado, assim como as teóricas feministas do cinema produziram nos anos de 1970 e 1980 conhecimentos que problematizaram esse modo de produção do olhar no cinema hollywoodiano, temos também no século XXI resistências à perpetuação desse tipo de olhar masculino e objetificante, como o *Movimento Corpo Livre*, inspirado no Movimento estadunidense *Body Positive* e o *Guerrillas Girls*, também do Estados Unidos, atuante deste 1985.

As questões problematizadas entre os anos de 1970 e 1980 sobre a



objetificação da mulher e a masculinização do olhar no cinema persistem na contemporaneidade, seja nas produções audiovisuais hollywoodianas, que permanecem reafirmando um tipo físico específico de personagem mulher que, mesmo quando protagonista e independente financeiramente, só consegue ser feliz ao lado do “mocinho da história”, seja nos conteúdos produzidos em redes sociais, entre anúncios de produtos de beleza ou higiene pessoal. No entanto, em paralelo, oposições e resistências a esses padrões também circulam e chegam até nós.

Vale ressaltar que a inovação trazida por *Iracema*, no que concerne ao tom de denúncia aos crimes e opressões que aconteciam na região norte do país, não podem deixar de ser reconhecidos, especialmente as produções dos *travellings* laterais que registram as queimadas no entorno das estradas, material produzido e exposto, pela primeira vez, a partir desse filme (Era uma vez Iracema, 2005).

A relevância social e política da produção dessas imagens não pode ser refutada, ou mesmo ofuscada diante da identificação de uma perspectiva machista e objetificante ao corpo da mulher. Trata-se muito mais de apontar o alcance e influência do cinema *mainstream* e de pensar uma obra tão importante à produção audiovisual brasileira sob um aspecto ainda pouco explorado: o da sobrevivência da objetificação do olhar masculino.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome, **Rivista Aut Aut**, Milão, n.199-200, jan.abr.,1984. p. 51-66. Disponível em: <https://autaut.ilsaggiatore.com/wp-content/uploads/2020/06/199-200.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2024.

ALENCAR, José. **Iracema**. Porto Alegre: L&P, 2014.

ANDRADE, Mario. **Macunáima**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Via leitura, 2016.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus Editora, 2014.

BAITELLO JUNIOR, Norval. A imagem mediática, **Paulus**: Revista de Comunicação da FAPCOM, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 61–69, 2019. Disponível em: <https://revista.fapcom.edu.br/index.php/revista-paulus/article/view/90>. Acesso em: 5 jul. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (obras escolhidas - volume 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.





BOUTY, Alessandra Marinho; REINALDO, Gabriela Frota. Imagens que ecoam: Acaso e Nachleben na fotografia documental contemporânea, **Esferas**, n. 22, p. 125-146, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.31501/esf.v0i22.13372>. Acesso em: 09 dez. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOANE, Mary A. **The desire to desire**: the woman's film of the 1940's. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

ERA UMA VEZ IRACEMA. Direção: Jorge Bodanzky. Produção: Marcia Bodanzky. Edição: Marcelo Moraes. Isabel Vidor. Brasil, 2005 (45 min).

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **Aby Warburg**: an intellectual biography. Londres: The Warburg Institute University of London, 1970.

GUERRILLAS Girls. **Posters, stickers, billboards, videos, actions: 1985-2024**. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/work>. Acesso em: 26 jun. 2024.

IRACEMA - uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Wolfgang Gauer. Elenco: Conceição Senna, Edna de Cássia, Elma Martins, Fernando Neves, Paulo César Pereiro, Rose Rodrigues e Sidnei Piñon. Roteiro: Orlando Senna. Música e fotografia: Jorge Bodanzky. Brasil; Alemanha, 1974. DVD, 90 min., sonoro, colorido.

JOHNSTON, Claire. **Women's cinema as counter-cinema**. Londres: Society for Education in film and television, 1973.

KAPLAN, Elizabeth, Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução: Helen M. Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MAR de rosas. Direção: Ana Carolina. Brasil, 1977. 91 min., sonoro, colorido.

MASP. **Guerrilla Girls**: Gráfica, 1985-2017. Exposições. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso em: 23 jun. 2024.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Contraponto: Rio de Janeiro, 2013.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008.

OS HOMENS que eu tive. Direção: Teresa Trautman. Brasil, 1973. 78 min., sonoro, colorido.

PATRIAMADA. Direção: Tizuka Yamazaki. Brasil, 1984. 103 min., sonoro, colorido.



PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano, Robert Bloch. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1960. 109 min., sonoro, preto e branco.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. E-book.

SP-ARTE. As Guerrillas Girls chegaram! Exposição no Masp faz retrospectiva do coletivo feminista, 29 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/as-guerrilla-girls-chegaram-exposicao-no-masp-faz-retrospectiva-do-coletivo-feminista/>. Acesso em: 21 jun. 2024.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

THE BRAZILIAN connection: a struggle for democracy (A conexão brasileira, a luta pela democracia). Direção: Helena Solberg e David Meyer. Brasil; Estados Unidos, 1982. 58 min., sonoro, colorido.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 134–147, 2010. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>. Acesso em: 30 jun. 2024.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Akademie Verlag. Berlim: GmbH, 2003.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. E-book.

WOITOWICZ, Karina Janz; PEDRO, Joana Maria. O Movimento Feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo, **Espaço Plural**, v. 21, p. 43-56, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4459/445944363006.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

^I Gabriela Frota Reinaldo

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC). Realizou Pós-doutorado Sênior no Departamento de História da Arte da Universidade de Cambridge, Inglaterra.

E-mail: gabriela.reinaldo@gmail.com

^{II} Aluisio Ferreira de Lima

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Líder do Parallaxe: Grupo Interdisciplinar de Estudos, Pesquisas e Intervenções em Psicologia Social Crítica, Arte e Comunicação da UFC. Bolsista de Produtividade PQ 1D do CNPq.

E-mail: aluisiolima@ufc.br



III Aline Rebouças Azevedo Soares

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC. Pesquisadora integrante do Parallaxe: Grupo Interdisciplinar de Estudos, Pesquisas e Intervenções em Psicologia Social Crítica, Arte e Comunicação da UFC.

E-mail: reboucas24@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial e articulado de pesquisa de mestrado em comunicação e de doutorado em psicologia na Universidade Federal do Ceará (UFC).

Fontes de financiamento:

Aluísio Ferreira de Lima - Bolsista de Produtividade do CNPq - PQ 1D - Processo: 314112/2021-9

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Gabriela Frota Reinaldo e Aline Rebouças Azevedo Soares.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Gabriela Frota Reinaldo, Aline Rebouças Azevedo Soares e Aluísio Ferreira de Lima.

Redação do manuscrito:

Gabriela Frota Reinaldo, Aline Rebouças Azevedo Soares e Aluísio Ferreira de Lima.

Artigo recebido em: 07/07/2024 e aprovado em 17/09/2024.