

BÁRBARA KRISTENSEN; JOÁM EVANS PIM

Produção fílmica com nome de mulher

Visões e projeções de gênero

*Film production with woman's name
Gender visions and projections*

Resumo: Na história do cinema a mulher ocupou sempre uma posição eminentemente marginal nos postos de direção, limitando-se na maior parte dos casos a papéis de atriz ou outras funções auxiliares. Obviamente, esta situação configurou sensivelmente as representações de gênero veiculadas de forma quase exclusiva desde uma perspectiva masculina portadora de visões estereotipadas e constritoras. No entanto, toda realidade tem suas exceções, como demonstra a presença de um reduzido mas significativo grupo de diretoras cinematográficas no plano internacional. Sendo relativamente frequentes as análises da representação da mulher nas grandes produções do passado e do presente, com nome de autor na sua prática totalidade, este trabalho pretende abordar a perspectiva transmitida por cinco grandes mulheres cineastas: Alice Guy Blaché; Dorothy Arzner; Leni Riefenstahl e Penny Marshall.

Palabras-clave: Cinema; mulher; gênero; Alice Guy Blaché; Dorothy Arzner; Leni Riefenstahl; Penny Marshall.

Abstract: In film history women always occupied an eminently marginal position in director posts, limited in most cases to actress roles or other auxiliary functions. Obviously, this situation visibly shaped gender representations passed on almost exclusively from a masculine perspective carrier of stereotyped and restricted visions. In spite of this, every reality has its exceptions, as the presence of reduced but significant group of cinematographic director in the international sphere demonstrates. As analysis of the representation of women in the great film productions of past and present, with a masculine name in virtually all, is relatively common, this work seeks to examine the perspective offered by five great woman filmmakers: Alice Guy Blaché; Dorothy Arzner; Leni Riefenstahl and Penny Marshall.

Keywords: Cinema; women; gender; Alice Guy Blaché; Dorothy Arzner; Leni Riefenstahl; Penny Marshall.

INTRODUÇÃO

O cinema, como toda e qualquer representação cultural no mundo pós-moderno, nada mais é do que um produto industrial, que acaba por se converter numa representação estética dotada de fins ideológicos, portador de um discurso próximo a uma escala de valores, de concepções e de verdades do que a cria, do grupo social ao que este pertence ou até mesmo do tecido econômico, político e empresarial que o promove.

Através do estudo da estética do cinema, encontram-se diversos 'significados' para a Sétima Arte. Em 1919, por exemplo, Munstemberg a considerava como 'a arte da mente'. Mais adiante, Arnheim acreditava que esta arte não era um duplicado seletivo da realidade, mas uma reprodutora parcial da impressão de realidade (*apud* Menéndez; Fernández, 2004:22). Neste sentido, é preciso ter em conta, sempre que se fala do cinema, que se está adentrando numa realidade acima de tudo polissêmica, que assume a forma e os conteúdos -escolhidos, pensados e significados- como uma mesma realidade, composta de linguagem (Menéndez; Fernández, 2004:23).

Em realidade, as idéias 'neutras' não existem como tais, mas se medem por certos parâmetros extremamente fechados e com um direcionamento ideológico óbvio: o universal, tradicionalmente, não foi mais do que o concebido, pensado e estabelecido pelo cidadão ocidental, homem, branco, heterossexual e de classe média, denominado, especialmente por Laura Mulvey, no seu célebre artigo de 1989, *Visual pleasure and narrative cinema*, como *male gaze*. Esta teórica explica que os filmes entendidos neste modo - clássico - revelam e jogam com a interpretação social e culturalmente estabelecida da diferença sexual, controlando as imagens, o conceito de espetáculo e as formas de ver.

Neste complexo sistema de sujeitos e objetos que se observam, a mulher apareceria como um significante do 'outro' para o homem, carregara de um significado previamente imposto pela sociedade falocêntrica, e não proveniente da sua própria ação como elemento ativo na trama. Desta forma, continua Mulvey, na "dinâmica erótica" de olhar e ser visto, a linguagem imperativa é a masculina e o "prazer visual" (denominado *escopofilia*) codifica-se em termos patriarcais, desenvolvidos para manter o papel secundário feminino e, acima de tudo, reafirmar a identidade masculina. Nesta perspectiva, a mulher é, acima de tudo, a receptora de todos os olhares, o 'foco mudo' de atenção, o objeto obscuro de desejo, geralmente representado por figuras estereotipadas, vitimizadas, frustradas ou impotentes.

Ou, na visão de Teresa de Lauretis, (1984:27), e o que se tornaria ainda mais crítico, como aquela sempre ausente nos discursos, o que a transforma em 'outra', através de "un lenguaje sexuado en masculino", e

representada como “objeto (...) que se ofrece a los ojos del varón” (*idem*). Desta forma, e ainda com as palavras de De Lauretis, a mulher converte-se em um “valor de intercambio en el contrato homosocial, supeditada al deseo masculino”. Assim, para as mulheres foi necessária uma revolução filosófica e científica destinada a subverter tais cânones de pensamento, palavra e obra, e a situar o ser humano sexuado feminino como sujeito e ator da vida cotidiana e da cultura. (Menéndez; Fernández, 2004:39-41).

A corrente de pensamento que incorpora a perspectiva de género baseia-se na importância do fato de olhar desde uma determinada situação marcada pelos papéis definidos em feminino e afastada do centro e dos cânones. Donna Haraway, a respeito disso, cunhou a expressão *situated knowledge* para explicar o posicionamento das mulheres na ciência e na cultura e as suas distintas formas de ver (1991:189). Haraway reconhece que olhar deste a perspectiva feminina não é uma atitude inocente, pois permite reescrever o pensamento desde um novo conceito de sujeito e de centro de articulação (*idem*).

Atendendo à importância qualitativa deste olhar feminino, o presente artigo, apenas um direcionamento inicial de um trabalho maior, visa traçar um breve percurso por algumas das mais reconhecidas diretoras de cinema analisando sucintamente qual a perspectiva que as próprias autoras mostraram a condição da mulher e o seu mundo.

ALICE GUY-BLACHÉ. O PAPEL TRADICIONAL DA MULHER COMO O PAPEL IMPULSIONADOR DA MULHER

Em um mundo no que os avanços tecnológicos fazem parte de um universo fascinante ainda a descobrir, reconhecer o papel ativo de uma mulher é, sem dúvida, um presságio do que reservaria o futuro. Na indústria cinematográfica, para que hoje se possa ver, entre os cargos mais importantes de certos filmes, nomes de mulher, foi imprescindível a atuação de uma francesa, a princípios do novo século que surgia: Alice Guy-Blaché, a primeira diretora do mundo.

Nascida em 1873, em Paris, ainda jovem trabalhou para Léon Gaumont, com quem teve os primeiros contatos com a fotografia e a indústria fílmica. Com a versão, construída por Gaumont, da câmara de 60mm inventada pelos irmãos Lumière, Blaché não só descobriu que a câmara era um objeto vendível (e rentável) como chamativo para a audiência de massa. Para tal, a jovem, em tom de brincadeira e experimento, transformou um antigo conto francês num “curta-metragem” (na verdade, o filme tinha 1 minuto) intitulado *La Fee Aux Choux*, sobre uma fada que criava crianças em ‘corações’ de repolhos.

Este pequeno filme foi a obra que a lançou a uma promissora - considerando-se o tempo e os meios- carreira cinematográfica.

Após o seu casamento, em 1907, com Herbert Blaché, Alice partiu para os Estados Unidos onde realizou diversas produções, que lhes permitiram fundar a *The Solax Company* uma indústria cinematográfica em Fort Lee, New Jersey, onde a diretora pôde combinar os materiais e os elementos que eram necessários para a sua inovadora produção. A produção de Blaché seguiu adiante ainda pelas duas primeiras décadas do século XX, até que os grandes estúdios (Paramount Pictures, Warner Bros., etc.) pouco espaço deixaram aos pequenos. *The Solax Company*, não podendo mais sustentar-se, fechou as suas portas e Blaché retornou à França, onde não foi tão bem recebida como esperava, a tal ponto de, em 1927, retornar aos Estados Unidos, mas com grande parte do seu espólio -inclusive o cinematográfico- perdido para a eternidade.

O fato de ter sido a primeira diretora não basta para demonstrar a importância de Alice Blaché para a evolução da situação das mulheres na sociedade: é por acreditar nos direitos que tinham e por lutar para o seu cumprimento que a cineasta deve ser lembrada. É importante ter em mente, contudo, que Blaché não discordava do papel executado pelo sexo feminino naqueles tempos, mas, justamente ao contrário, julgava que as mulheres eram capazes de alcançar muito mais, sem jamais desprezar a estrutura tradicional familiar, principalmente porque, para ela, as mulheres eram naturalmente sensíveis e religiosas, o que lhes permitia não somente sustentar a base da família como realizar -tão bem quanto os homens ou ainda melhor- atividades que estivessem envolvidas com o subjetivo e com as emoções, como, por exemplo, no cinema.

Obviamente, por se tratar de um conto de fadas, em *La Fee Aux Choux*, Blaché sequer se aproxima à tentativa de romper com o papel tradicional da mulher na sociedade, mas em produções posteriores, a cineasta utiliza tais estereótipos para reforçar o seu papel, apoiando e encorajando ao mesmo tempo a idéia de que as mulheres também são capazes de alcançar grandiosos feitos: as suas heroínas, com feminilidade e sutileza, demonstravam-se mulheres fortes que poderiam tomar conta do seu destino e 'salvar' o dia.

Panosky (2005:15), a respeito dessas afirmações de Blaché, explica: "She took the familiar norms that society offered and made it work for her own benefit and the benefit of all women (...) Blaché elegantly suggested the notion that women are naturally suited to create films due to their biological sensitivity". Em outras palavras, Blaché, com a sua produção e com a disseminação do seu ideário, reverte não o estereótipo feminino, mas o seu significado, enquadrando-o e adaptando-o às funções -novidasas- que o "gender sex" é perfeitamente capaz de exercer na sociedade.

DOROTHY ARZNER O FEMINISMO, EXPLÍCITO, NA GRANDE TELA

Ao trabalho pioneiro de Blaché seguiu o trabalho ainda mais engajado de Dorothy Arzner, que, ao contrário do que fizera a francesa, promoveu as suas visões feministas, sem promover os estereótipos femininos. Até mesmo na sua vida comum, Arzner, homossexual confessa, assumia uma postura masculinizada, quando não andrógena, chegando a trajar gravatas e roupas masculinas a maior parte do tempo, especialmente enquanto rodava os seus filmes.

Nascida em 1887, em San Francisco, Califórnia, Dorothy Arzner estudou medicina durante muitos anos na Universidade de San Francisco até que descobriu a sua verdadeira vocação: a indústria cinematográfica. Desde pequena, devido a seus pais possuírem um pequeno bar em Los Angeles, Arzner já se via envolta por diversos atores e atrizes famosos, além de diretores e roteiristas, que faziam parte do seu cotidiano.

Ainda jovem, começou a trabalhar na Famous Players-Lasky Corporation (futuramente Paramount Pictures) como datilógrafa, até ser promovida como roteirista e, posteriormente como editora, avançando consideravelmente com *Blood and Sand*, de 1922, principalmente por ter alcançado um “milagre orçamentário” (Panosky, 2005:20), intercalando seqüências antigas com material original, o que, seguramente, impressionou o diretor James Cruze.

O primeiro filme escrito e dirigido por Arzner, intitulado *Fashions for Women*, entrou nas salas de projeção em 1927. Em 1929 foi escolhida para dirigir o primeiro filme com som, lançado pela Paramount Pictures: *The Wild Party*, feito que certamente prova as capacidades da nova diretora. A partir de então, Arzner adentrou no até então masculino mundo cinematográfico, no que trabalhou com afinco e determinação, sempre guiada pelos seus ideais de reconhecimento e transformação da mulher.

Feminista e homossexual assumida, Dorothy Arzner desafiou veementemente os estereótipos lutando pela igualdade entre o homem e a mulher na sociedade usando como arma a sua produção cinematográfica que demonstra explicitamente os objetivos dessas suas crenças, plenamente observáveis através de uma pequena análise das suas personagens femininas (sempre ousadas e de natureza individualista).

A respeito disto, Claire Johnston (1988:39) comenta: “The woman in Arzner’s films determines her own identity through transgression and desire in a search for an independent existence beyond and outside the discourse of the male”. Neste sentido, é fácil compreender por que nos filmes como *Working Girls* (1931), *Christopher Strong* (1933), *Craig’s Life* (1936), *Dance girl Dance* (1940), o discurso de Arzner enfoca principalmente as personagens femininas – portadores de ousadia e de

um caráter intenso, como espelhos da personalidade desta diretora - e os diversos obstáculos que enfrentam numa sociedade prioritariamente machista, podendo, por isso, serem considerados como elementos transcientizadores e projetores de convicções feministas, através da transposição da câmara cinematográfica à visão feminina dos fatos.

É o caso, por exemplo, de Lady Darrington, interpretada por Katherine Hepburn, personagem principal de *Christopher Strong*, filme que impulsionou tanto a carreira desta atriz como da diretora, que demonstra, através dos fatos da sua conturbada vida, a não-necessidade de a mulher sacrificar-se somente para manter um amor romântico ou a estrutura tradicional familiar. Em outras palavras, através das suas personagens femininas, Dorothy buscou ultrapassar o papel tradicional da mulher na sociedade para satisfazer os próprios desejos e sonhos, ou seja, demonstrar que é possível para a mulher ter a carreira, o amor e até mesmo filhos, desde que coloque a família acima de todo o demais.

A respeito disso, Teresa C. Geller (2003) comenta que nos filmes de Arzner, encontra-se a queda do típico 'melodrama feminino' e dos seus papéis paradigmáticos na sociedade, ou seja: "A critique of performative female sexuality, often explicitly built into the narrative and the possibility of women's community emerges in much of her work".

Dorothy Arzner, não a pioneira suprema, mas a primeira verdadeiramente reconhecida, diretora demonstra, através das sua obra, a independência, as capacidades e a determinação femininas, enquadrando fielmente com a sua concepção própria de feminismo: a mulher como senhora do seu destino.

LENI RIEFENSTAHL

A ESTÉTICA FEMININA, SEM FEMINISMOS

Leni Riefenstahl manifestou sempre uma capacidade impressionante de exaltar o espetacular, o extraordinário, o harmônico, o alegre e o feliz (Rovai, 2001), o que sem dúvida contribuiu para a sua consolidação como artista de vanguarda, ainda que o fosse de uma vanguarda 'conservadora', à que hoje o mundo virou as costas. A sua capacidade para glorificar o corpo humano, a natureza vegetal e animal, permitiu-lhe, como apontara Susan Sontag (1975), transformar o cotidiano numa epopéia fascinante, na que não só se observa um domínio magistral da arte fílmica e da perspectiva em geral, senão uma sensibilidade especial plasmada nos trabalhos de direção e montagem. É precisamente essa busca da perspectiva insólita o que configura uma concepção distinta na hora de (re)presentar os acontecimentos, o mundo que nos rodeia, transformando as imagens em autênticos espetáculos, nunca estáticos mas sempre em movimento.

Certamente, Riefenstahl é um sobrenome controvertido, como, em geral, o de todo aquele que em algum momento manteve alguma relação com o regime nacional-socialista da Alemanha do III Reich. Poderíamos citar outros criadores ou pensadores, mas o caso de Leni é especialmente significativo. O seu passado rondou-a sem descanso até o próprio leito de morte, e só em outubro de 2002, com cem anos cumpridos, pôde 'libertar-se' dos tribunais de justiça ante as acusações de negacionismo do holocausto, ainda que fora por terem apontado estes à possível demência senil da cineasta. Curiosamente, dois meses antes lançara a que seria a sua última produção, *Impressionen unter Wasser* (2002), um documentário sobre a vida submarina composto por fragmentos das gravações que vinha fazendo nas últimas décadas nas numerosas imersões pelas que sentia verdadeira fascinação.

A jovem Leni iniciou a carreira no mundo do espetáculo como dançarina, até que, devido a uma lesão, tentou provar a sorte no cinema, pois desde que assistira ao filme de Arnold Frank sobre os montes dolomitas, ficou impressionada com as potencialidades do grande telão. Seria com Frank que Riefenstahl se estrearia nesse mundo, trabalhando em *Der Heilige Berg* (1926) e *Wege zu Kraft und Schönheit* (1926). Já então se acostumou a trabalhar em condições extremas, conservando o gosto pela aventura.

Conhecer outro filme, *O acorçado Potemkin de Eisenstein*, abriu as suas perspectivas, passando a conceber o cinema como uma forma de criação artística. Lança-se, assim, à direção de *Das Blaue Licht* (1932), que seria premiado em Veneza, dando-lhe prestígio internacional, ainda sem abandonar a sua carreira como atriz, imparável desde 1926 com *Der Große Sprung* (1927), *Das Schicksal derer von Habsburg* (1928), *Der Weiße Hölle vom Piz Palú* (1929), *Stürme über dem Mont Blanc* (1930), *Der Weiße Rausch* (1931) ou *SOS Eisberg* (1933), à parte do próprio *Das Blaue Licht*.

Com a subida do NSDAP ao poder, implicou-se na rodagem de diversas iniciativas promovidas pelo governo nacional-socialista, como *Der Sieg des Glaubens* (1933), *Triumph des Willens* (1934), que ganhou o Premio Nacional de Cinematografia e as medalhas de ouro da Bienal de Veneza e da Exposição Universal de Paris de 1937, *Tag der Freiheit* (1935) ou *Olympia* (1938). Destacou sem dúvida pelas técnicas inovadoras (especialmente os *traveling*), levadas até o extremo em *Olympia*, com câmaras móveis para o seguimento de carreiras, fossos para captar saltos desde perspectivas aéreas, e mais de 400.000 metros de filme rodados. Apesar disto, devido às pressões políticas, teve que esperar praticamente até os nossos dias para que algumas das suas obras mestras pudessem ser vistas e estudadas fora da Alemanha (e ainda dentro dela, só muito tempo depois de 1945), ainda que o tabu que pesa sobre tão controvertida figura é, mesmo depois da sua morte, latente (Sontag, 1975).

Durante a guerra, e após uma desafortunada experiência como correspondente na frente polaca, centrou-se em *Tiefeland* que só se lançaria em 1954), apesar das dificuldades económicas. Finalizada a conflagração foi detida e encarcerada, confiscando-se a prática totalidade dos seus bens (incluindo as cópias dos filmes e o material de *Tiefeland*) para logo ser reclusa num manicómio vários meses aplicando-lhe 'tratamentos' de eletro-choque. Foi julgada em 1948 e declarada inocente, e de novo no ano seguinte, ante a apelação do governo militar francês. A batalha legal não finalizou, pois entrou numa série de pleitos para tentar recuperar os seus bens, descobrindo-se casualmente o escândalo de certos franceses que se fizeram com os negativos e tentaram montar pela sua conta os originais de *Tiefeland* com fins comerciais (Riefenstahl, 1991).

Todas as suas tentativas de voltar aos cenários, bem como atriz, bem como diretora, relegaram-se ao fracasso, pois as iniciativas eram sucessivamente boicotadas por atores políticos, sociais ou mediáticos (Infield, 1976). Em 1961 viajou a África para filmar os exteriores de outra produção na que estava a trabalhar, sofrendo um grave acidente que case lhe custa a vida. Durante a sua estância, chamaram-lhe a atenção certas tribos que habitavam as montanhas do sul do Sudão, e com as que acabaria compartilhando a década seguinte.

É curioso que, mesmo sendo uma mulher - e uma das primeiras - a assumirem os roteiros e as câmaras, Leni não aborda, na sua produção cinematográfica, uma perspectiva de género; a não ser que esta seja necessária para cumprir com os objetivos da sua produção. Por exemplo, Riefenstahl, em *Olympia* usa o mesmo estilo elegante quando retrata os atletas, sejam homens ou mulheres, apresentando a sua força e suas capacidades de maneira igualitária, postura bastante contrária à que usou para retratar as mulheres em *Triumph des Willens*, no que as pareciam orgulhar o seu país por nutrir e cuidar da terra e das suas famílias.

Em 2003 finalizou o percurso de uma das cineastas mais odiadas e controvertidas do século XX, e ainda do XXI, de uma lenda maldita de mais de 100 anos de antiguidade e que, com certeza, demorará pelo menos outro tanto em se aclarar, mas sobretudo, de uma das mais grandes fotógrafas e cenógrafas de cinema. De todas as formas, desprezando-se todas as controvérsias que rondam esta personalidade e tirando a máscara preconceituosa que muitos lhe têm imposto, depara-se o espectador com uma das mais belas e espetaculares representações da estética cinematográfica, em muitos casos não superada até os dias de hoje.

PENNY MARSHALL: A REVELAÇÃO

Depois dos avanços e dos caminhos abertos por Blaché, Arzner e Riefenstahl, a luta para a mulher assumir o seu papel prioritário como produtora cinematográfica seguiu adiante, desta vez com a contemporânea Penny Marshall que, através do humor, entretém e denuncia os estereótipos de gênero. Nascida em 15 de outubro de 1942, no Bronx, em Nova Iorque, Carole Penny Marshall desde pequena viu-se envolvida entre os *sets* de filmagem e de apreciar a arte cinematográfica já que seu pai, Tony Marshall, fazia filmes industriais. Junto com a sua mãe, fazia parte de um grupo de dança, *The Marshalettes*, que chegou inclusive a fazer parte de programas de televisão. Mais tarde, em 1958, decidiu entrar na Universidade de New Mexico, mas abandonou os estudos 3 anos depois, em 1961, quando engravidou e casou com Michael Henry. Em 1967, já separada de Henry, Marshall parte para Hollywood onde trabalha como secretária durante o dia e faz aulas de interpretação durante a noite. Em 1968, através do seu irmão Garry Marshall, Penny faz parte do elenco de *How sweet it is!*, onde acaba conhecendo seu futuro marido, Rob Reiner, com quem casou em 1971 e com quem continuou trabalhando na indústria televisiva e cinematográfica.

A partir de 1975, Penny faz aparições esporádicas na televisão, especialmente no programa *Happy Days*, no que permanece trabalhando durante vários anos. Em 1983, Marshall dirige o seu primeiro filme *Jumpin' Jack Flash*, que não obteve muito êxito entre esta indústria. Contudo, foi com o seu segundo filme *Big!* (1988) que Marshall alcançou a considerável cifra de mais de 100 milhões de dólares de arrecadação, com a simpática imagem de Tom Hanks, o jovem que tem o sonho de tornar-se um adulto. A partir de então, Marshall entrou na elite dos produtores de cinema e tornou-se mais uma mulher bem sucedida nesta área, chegando, com *Awakening* (1992) a receber várias nomeações ao Oscar, exceto a de melhor diretora, fato que, para muitos, pareceu bastante contraditório e relacionado com o fato de ser Penny uma mulher.

Nos seus filmes, a representação dos estereótipos funcionam como um elemento mais bem humorístico de denúncia, conseguindo, através de um processo reverso, invalidar e delatar tais imagens, como as do papel da mulher na sociedade tradicional e a glorificação da imagem em detrimento de outros fatores, isto é, a presença de tais estereótipos femininos para reforçar a idéia de que sempre se espera que a mulher aja e veja as situações de maneiras específicas. É este o caso das personagens femininas de *Awakenings* (1992), por exemplo, que após décadas em estado catatônico, despertam e não se conformam com a sua imagem envelhecida, ou de outros casos, como os de *A League of Their Own* (1992), que lida com o estereotipo feminino especialmente nas personagens principais Dottie e Kit, talentosas atletas que conseguem manter uma imagem de quase perfeição, podendo ser comparadas com

bonecas Barbie®, através do que Marshall utiliza a figura de mulheres esportistas (neste caso, jogadoras de *baseball*), bem sucedidas e de imagem impecável, para, num processo reverso, condenar a figura estereotipada e demonstrar a capacidade feminina para enfrentar novos objetivos numa sociedade como a presente e *Riding in Cars with Boys* (2001), ambientado nas décadas de 60 e 70, contando a história de Beverley, jovem que engravida com 15 anos e sente-se como uma destruidora da honra da sua família, decidindo traçar o seu caminho, inclusive expulsando de casa o seu marido por ser usuário de drogas, tornando-se mãe-solteira e trabalhando todo o dia para poder levar a sua vida adiante, chegando até a concluir uma carreira académica e escrever o seu próprio livro, ainda indo contra a sociedade que a cercava.

Neste sentido, e como se percebe, em uma vez mais direta ou indiretamente, Marshall cria personagens femininas que vão contra as expectativas que a sociedade tradicional lhes impõe, isto é, personagens que desapontam a família e a sociedade, assumindo caminhos alternativos para traçar os seus destinos, desafiando tais estereótipos de género por trazerem mulheres que viviam vidas não-tradicionais, contrapondo-se à idéia da domesticação feminina.

REFERÊNCIAS

- Acker, Ally (2002). Reel Women. Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present. Disponível em [08/10/06]: <<http://www.reelwomen.com/blachebio>>.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Geller, Teresa L. (2003) Senses of Cinema: Dorothy Arzner. Disponível em [15/10/06]: <<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/>>.
- Haraway, Donna (1991). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. Simians, cyborgs and women. London: Free Association Books, pp. 183-201.
- Hinton, David (1991). *The Films of Leni Riefenstahl*. New Jersey: Scarecrow.
- Humm, Maggie (1997). *Feminism and film*. Edinburgh: University Press.
- Johnston, Claire (1988). Dorothy Arzner: Critical Strategies. In *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, pp. 36-45.
- Juhasz, Alexandra, Ed. (2001). *Women of vision: histories in feminist film and video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kaplan, Ann (1998). *Las Mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres : feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Levitin, Jacqueline; Plessis, Judith; Raoul, Valerie, Eds. (2002). *Women filmmakers: refocusing*. Vancouver: UBC Press.

- Menéndez Menéndez, M. Isabel; Fernández Morales, Marta (2004). *The End. Género en primer plano. Guía didáctica para el análisis no sexista de productos cinematográficos*. Uviéu: Colectivu Milenta Mujeres.
- Menezes, Paulo (2003). Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 18, n.º 51, pp. 87-98.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Panosky, Rebecca (2005). *International Female Film Directors: Their Contributions to the Film Industry and Women's Roles in Society* [em-linha]. Connecticut: University of Connecticut. Disponível em [consult. 12/10/06]: <http://digitalcommons.uconn.edu/srhonors_theses/5>.
- Penley, Constance (1988). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.
- Riefenstahl, Leni (1991). *Memórias*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Rother, Rainer (2002). *Leni Riefenstahl: The seduction of genius*. London: Continuum.

•

Bárbara Kristensen é Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela e em Paz e Segurança Internacional no Instituto Universitário "General Gutiérrez Mellado", além de possuir uma pós-graduação em Minorias e Cidadania pelo Centro de Estudos das Minorias da Universidade Fernando Pessoa (Porto, Portugal). É Licenciada em Letras pela Universidade do Vale do Itajaí (Santa Catarina, Brasil) tendo cursado parte dos seus estudos na Universidade do Minho (Braga, Portugal) e estudos parciais (em Economia, Sociologia e Filosofia) no marco da Licenciatura em Direito na Universidade do Vale do Itajaí. Foi formadora das disciplinas de Metodologia da Pesquisa I e II na UNIVALI, bolseira de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e bolseira do Programa de Bolsas de Iniciação Científica e Tecnológica nas áreas de métodos e inovações pedagógicas. E-mail: kristensen@igesip.org.

Joám Evans Pim é Doutorando em Comunicação e Jornalismo na Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade de Santiago de Compostela e Licenciado em Jornalismo pelo mesmo centro, onde atualmente exerce como Professor de Comunicação Audiovisual. Desde 2005 é Secretário Executivo do Seminário Permanente sobre Comunicação, Cidadania e Jornalismo Social do Observatório Galego dos Meios (Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia) exercendo como Secretário do *Foro Internacional sobre Comunicación e Xénero*. E-mail: evans@igesip.org.

