

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Adriely Vieira de Camargo

A SEXUALIZAÇÃO DA MULHER NO CINEMA:

Uma Análise Discursiva da Construção do *Male Gaze* no Filme *Anora*

THE SEXUALIZATION OF WOMEN IN CINEMA:

A Discursive Analysis of the Construction of the *Male Gaze* in the Film *Anora*

São Carlos – São Paulo

2025

ADRIELY VIEIRA DE CAMARGO

A SEXUALIZAÇÃO DA MULHER NO CINEMA:

Uma Análise Discursiva da Construção do *Male Gaze* no Filme *Anora*

THE SEXUALIZATION OF WOMEN IN CINEMA:

A Discursive Analysis of the Construction of the *Male Gaze* in the Film *Anora*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos para a obtenção do título de Bacharela em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Nogueira

São Carlos – São Paulo

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Folha de Aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora, realizada em 15/12/2025, que avaliou e aprovou o Trabalho de Conclusão de Curso da candidata Adriely Vieira de Camargo:

Profa. Dra. Luciana Nogueira

Universidade Federal de São Carlos

**Profa. Dra. Lígia Mara Boin Menossi
de Araujo**

Universidade Federal de São Carlos

Profa. Ma. Débora Helen de Oliveira

Universidade Federal de São Carlos

São Carlos – São Paulo

2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha professora e orientadora Luciana Nogueira, cuja generosidade e sensibilidade no acompanhamento deste trabalho foram essenciais para que ele ganhasse forma. Sua confiança no meu percurso acadêmico fez toda a diferença, e sou profundamente grata por cada orientação, cada conversa e cada caminho que se abriu a partir de suas palavras.

Agradeço também as participantes da banca examinadora pelo aceite na leitura e avaliação deste trabalho, pela disponibilidade e pelas contribuições que engrandecem esse estudo. A atenção e a leitura de vocês é uma honra para mim.

Aos meus pais, deixo meu amor e gratidão pelo apoio constante, pela força emocional que sempre me ofereceram e por acreditarem em mim em todos os momentos, mesmo quando tudo estava difícil. Ao meu namorado, agradeço pelo incentivo diário e por caminhar ao meu lado durante essa fase tão intensa.

Agradeço, com especial carinho, ao meu querido cachorro Marley, que me acompanhou em grande parte deste percurso e me ensinou, mesmo à distância, a resistir às dificuldades até o fim. Mesmo após sua recente partida, sinto sua presença comigo, guiando meus passos e me fazendo companhia. Em cada momento do dia, ele continua ao meu lado, como sempre esteve.

“It is said that analysing pleasure, or beauty, destroys it. That is the intention of this article.”

— **Laura Mulvey**

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar discursivamente a sexualização da mulher no cinema no filme *Anora*, através da construção do *male gaze* (olhar masculino) como dispositivo ideológico que organiza regimes de visibilidade e processos de significação do corpo feminino na atualidade. A pesquisa se fundamenta nas teorias de Laura Mulvey sobre o prazer visual e a narrativa cinematográfica, articuladas aos princípios da Análise do Discurso materialista, conforme os trabalhos de Eni Orlandi. De modo complementar, mobiliza-se a perspectiva foucaultiana para compreender as relações de poder que atravessam as práticas discursivas e constituem modos de subjetivação, especialmente no que se refere à dominação simbólica que incide sobre os corpos femininos. O corpus é composto por cenas do filme em que a personagem Anora é enquadrada de modo objetificado, erotizado ou subordinado, dando visibilidade ao modo como a linguagem audiovisual — enquadramentos, movimentos de câmera, trilha sonora, silêncios e escolhas lexicais — produz sentidos que remetem formações discursivas patriarcais. A análise aponta para a compreensão de que *Anora* é construída majoritariamente como espetáculo visual para o olhar masculino, tendo seu corpo fragmentado, fetichizado e associado à juventude, fragilidade e erotização. Assim, compreendemos que, mesmo em obras contemporâneas que aparentam oferecer uma personagem feminina complexa, o cinema ainda funciona sob estruturas simbólicas que naturalizam a sexualização da mulher. Concluímos que o *male gaze* funciona como um mecanismo de poder que captura a autonomia feminina, produzindo subjetividades dominadas e contribuindo para a manutenção de discursos machistas no imaginário social. O estudo reforça a necessidade de práticas críticas que tensionem essas formas de olhar e construam possibilidades de significação que escapem à lógica patriarcal dominante.

Palavras-chave: análise do discurso; psicanálise; sexualização da mulher; cinema; *male gaze*.

ABSTRACT

The present study aims to discursively analyze the sexualization of women in cinema in the film *Anora*, taking the *male gaze* as an ideological device that organizes regimes of visibility and processes of signification of the female body in contemporary contexts. The research is grounded in Laura Mulvey's theories on visual pleasure and cinematic narrative, articulated with the principles of Materialist Discourse Analysis, as developed by Eni Orlandi. Additionally, a Foucauldian perspective is mobilized to examine the relations of power that traverse discursive practices and shape processes of subjectivation, particularly regarding the symbolic domination exerted over female bodies. The corpus consists of scenes in which the character Anora is framed in objectified, eroticized, or subordinated ways, revealing how audiovisual language — camera framing, camera movements, soundtrack, silences, and lexical choices — produces meanings that reinforce patriarchal discursive formations. The analysis demonstrates that Anora is predominantly constructed as a visual spectacle for the *male gaze*, with her body fragmented, fetishized, and associated with youth, fragility, and eroticization. Even in contemporary productions that appear to portray complex female characters, cinema continues to operate under symbolic structures that naturalize the sexualization of women. The study concludes that the *male gaze* functions as a mechanism of power and meaning that captures female autonomy, producing dominated subjectivities and contributing to the maintenance of misogynistic discourses within the social imaginary. The research emphasizes the need for critical practices that challenge these ways of looking and build possibilities of signification that escape the dominant patriarchal logic.

Keywords: discourse analysis; psychoanalysis; sexualization of women; cinema; *male gaze*; power relations.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 OBJETIVOS.....	12
2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
3 JUSTIFICATIVA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	13
4 METODOLOGIA.....	17
4.1 APRESENTAÇÃO DO MATERIAL DE ANÁLISE.....	19
4.2 DELIMITAÇÃO DO CORPUS.....	20
4.3 PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS.....	20
4.4 ANÁLISE DA MATERIALIDADE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA.....	21
4.5 DESCONSTRUÇÃO DO PRODUTO.....	21
4.6 CONSTRUÇÃO DO OBJETO DISCURSIVO.....	21
4.7 DISCUSSÃO DOS GESTOS DE INTERPRETAÇÃO.....	22
5 RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	22
5.1 CENA 1: O CORPO COMO ENTRADA NA NARRATIVA: O GESTO INAUGURAL DO <i>MALE GAZE</i>	22
5.1.1 DESCRIÇÃO DA CENA.....	22
5.1.2 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA.....	25
5.2 CENA 2: ENTRE O REPÚDIO E O LUCRO: CONTRADIÇÕES DISCURSIVAS EM ANORA.....	29
5.2.1 DESCRIÇÃO DA CENA.....	29
5.2.2 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA.....	31
5.3 CENA 3: O DISPOSITIVO ESCÓPICO EM FUNCIONAMENTO: A FABRICAÇÃO DE UM CORPO PARA VER.....	35
5.3.1 DESCRIÇÃO DA CENA.....	35
5.3.2 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA.....	38
5.3.3 TRECHO DA TRILHA SONORA DA CENA	40
5.3.4 ANÁLISE DISCURSIVA DA TRILHA SONORA DA CENA.....	41
5.4 CENA 4: VIOLÊNCIA ESTETIZADA: COMICIDADE, SILENCIAMENTO E INTERDITO.....	42
5.4.1 DESCRIÇÃO DA CENA.....	42
5.4.2 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA.....	45
5.5 CENA 5: A RESSIGNIFICAÇÃO DISCURSIVA DA VIOLÊNCIA E A DISPUTA PELO SENTIDO.....	48
5.5.1 DESCRIÇÃO DA CENA.....	48
5.5.2 DIÁLOGO DA CENA.....	49
5.5.3 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA.....	51
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS.....	62

1 INTRODUÇÃO

A história do cinema significa a história do olhar. Desde que surgiram os primeiros enquadramentos — quando só se podia assistir em preto e branco, o ato de filmar já consistia na decisão sobre o que deveria ser visto, o que deveria ser ocultado e de qual forma isso seria construído em imagem. Segundo Mulvey (1975), no cinema narrativo clássico, a mulher quase nunca teve a oportunidade de ser a autora do olhar, mas sim o seu objeto. Em um meio dominado por homens que comandavam por trás das câmeras e na frente delas, construiu-se uma linguagem visual e simbólica que foi capaz de significar o corpo feminino como sinônimo do desejo, espetáculo e consumo. Essa imposição não ocorreu da noite para o dia, na realidade expôs de forma muito mais abrangente os modos de significar a mulher e o que já se entendia sobre seu papel na sociedade. O cinema, portanto, foi um acontecimento histórico que traduziu, de maneira fiel à realidade da época, a forma como a mulher deveria ser entendida e mostrada, dando a ver assim, a sociedade patriarcal que estabeleceu suas raízes nas artes visuais, — assim como em outras instituições sociais.

No cenário contemporâneo, essa lógica continua operando, ainda que em novas condições de produção. A indústria cinematográfica de 2024, marcada pela expansão das plataformas de streaming, pela lógica algorítmica de consumo e pela intensificação do mercado global, constitui um conjunto específico de condições históricas que atravessam a produção dos discursos audiovisuais. Apesar dos avanços tecnológicos e da ampliação de espaços para cineastas independentes, o funcionamento das grandes distribuidoras, as demandas de mercado e a busca por rentabilidade mantêm operante uma formação ideológica patriarcal que organiza nas telas o modo como corpos, narrativas e personagens são significados. Assim, o filme *Anora* (2024) se inscreve nesse contexto discursivo que, mesmo renovado, ainda é estruturado por valores, expectativas e modos de ver historicamente produzidos pelo patriarcado.

Logo, ainda que o cinema tenha evoluído esteticamente e tecnologicamente, persiste-se a herança da sexualização da mulher e sua retratação através da visão masculina e patriarcal. O olhar masculino *male gaze*, descrito por Mulvey no ensaio “Prazer visual e cinema narrativo” (1975), diz respeito a uma estrutura que atravessa a cultura, determinando a forma como a sociedade “aprende” a ver a figura feminina. Em seus argumentos, Mulvey mostra que ao colocar o espectador na posição de um sujeito masculino que observa e controla a figura da mulher, o cinema clássico hollywoodiano consolidou um regime de visibilidade no qual o prazer visual depende da objetificação feminina. Através desse

processo, a dinâmica do *male gaze*, naturalizou-se a ponto de se inscrever como parte da própria linguagem cinematográfica, como se filmar uma mulher fosse, inevitavelmente, filmá-la para ser desejada.

Nesse sentido, é relevante refletir sobre a própria escolha terminológica do conceito de *male gaze*. Do ponto de vista linguístico-discursivo, os verbos ingleses *to look* e *to gaze* não são equivalentes. Enquanto *to look* designa um ato visual mais pontual, voluntário e relativamente neutro, sendo um simples olhar que pode ser interrompido ou deslocado, *to gaze* implica um olhar prolongado, fixo e insistente, carregado de intenção e atravessado por relações de poder. O termo *gaze* pressupõe assimetria: quem olha ocupa uma posição de domínio simbólico, enquanto quem é olhado é constituído como objeto desse olhar. Trata-se, portanto, de um olhar que vigia, controla e apropria-se simbolicamente do outro. Ao empregar o termo *male gaze*, Mulvey acaba nomeando um dispositivo discursivo que produz sentidos, organiza posições de sujeito e naturaliza hierarquias de gênero. Sob essa perspectiva, o olhar não é concebido como natural ou transparente, mas como prática discursiva historicamente construída. Assim, falar em *male gaze* — e não em *male look* — é reconhecer que o cinema atua inscrevendo corpos femininos em uma rede de sentidos marcada pela dominação simbólica, pela duração do olhar e pela captura do corpo feminino como objeto de desejo, reafirmando o funcionamento ideológico do patriarcado no campo audiovisual.

Entende-se através dos estudos do discurso, que o olhar nunca é neutro, ou seja, ver é um ato político, atravessado pelo funcionamento ideológico, pela memória discursiva e por relações de poder, na história. Nesse ponto, além das contribuições de Orlandi (2007) e Pêcheux (2006), este trabalho mobiliza também Foucault, especificamente para pensar as relações de poder que atravessam os discursos e regulam comportamentos, normas sociais e modos de dizer. Diferentemente da perspectiva da ideologia, que orienta a Análise do Discurso materialista, a noção foucaultiana de poder ajuda a compreender como práticas sociais e discursivas constituem sujeitos e produzem regimes de visibilidade — o que se articula à análise de cenas marcadas pela sexualização e pela dominação no filme.

Dessa forma, Eni Orlandi (2007), ao apresentar a linguagem como materialidade simbólica, permite-nos entender que todo discurso está ancorado em condições históricas e sociais específicas. O cinema, dessa maneira, além de ser um meio de entretenimento é um dispositivo discursivo que produz sentidos sobre o mundo, e que é responsável por selecionar, recortar e distribuir as posições de sujeito das telas, atribuindo à mulher um lugar que é, em grande parte, construído para sustentar a lógica patriarcal.

A partir dessa perspectiva, este trabalho busca trazer à luz os mecanismos discursivos que sustentam a desigualdade de gênero, através do questionamento sobre como o prazer visual pode servir como ferramenta de dominação simbólica no cenário atual. Já que, mesmo que o cinema contemporâneo apresenta marcas de discursos feministas e revolucionários, as marcas do discurso patriarcal continuam presentes, considerando as relações de sentidos que dominam qualquer prática discursiva, em determinadas condições de produção, de maneira que “não há discurso que não se relacione com outros” (Orlandi, 2007, p. 39). A autora explica que

os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo. Não há, desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis. (Orlandi, 2007, p. 39).

O filme escolhido *Anora (2024)*, dirigido por Sean Baker, atualiza discursivamente a problemática da desigualdade de gênero. O filme, apesar da sua aparente crítica social, é permeado de escolhas cinematográficas que escancaram a sua fundamentação na ideologia patriarcal. A narrativa que acompanha a trajetória de uma mulher jovem que trabalha na área do sexo — que na realidade está vulnerável a diversos problemas, como marginalização, abusos e problemas vinculados à saúde mental, no filme, se preocupa mais em sexualizar a personagem, buscando explorar seu corpo de maneira voyeurística, silenciando as problemáticas sociais que trabalhar nesse ramo implica.

Em paralelo a isso, a observação do cenário atual, permite que essa discussão se torne ainda mais relevante e necessária. Hodiernamente, temos a predominância da cultura que privilegia as imagens, tanto no cinema, como na televisão e nas redes sociais, o que leva os meios audiovisuais, de maneira generalizada, a estarem sempre em alta. Nas redes sociais, por exemplo, o corpo feminino continua sendo explorado e usado como capital simbólico, por meio de fotos ou vídeos expositivos, muitas vezes sob o argumento do feminismo libertário. Assim, as plataformas como Instagram, TikTok ou OnlyFans revelam como a exposição corporal permanece sendo uma forma de ganhar visibilidade na atualidade em função dos desejos machistas, a mesma lógica que Mulvey identificou no cinema clássico: o prazer visual é mediado por um olhar que, na maior parte das vezes, continua sendo masculino. De forma resumida, entende-se que o mesmo sistema que diz oferecer liberdade às mulheres, implica à

elas, a exposição de seus corpos, para fornecer aos seus consumidores o que eles desejam: o prazer visual.

Como forma de resistência a esse funcionamento, o presente trabalho propõe-se a compreender a sexualização feminina no cinema como uma prática discursiva que reflete e reproduz as relações de poder de uma sociedade patriarcal. Para isso, nas cenas selecionadas de *Anora*, busca-se dar visibilidade às formas com que os elementos audiovisuais — enquadramentos, iluminação, trilha sonora, diálogos e gestos — constroem a narrativa segundo os preceitos do *male gaze*.

Diante desse panorama, a fundamentação teórica articula autores da Análise do Discurso, como Orlandi (2007) e Pêcheux (2006) e do cinema e feminismo: Laura Mulvey (1975). Essa associação, por sua vez, é capaz de oferecer uma base sólida para a investigação do cinema como materialidade discursiva. Além disso, através da perspectiva psicanalítica, especialmente a partir de Freud e Lacan, será possível relacionar esse trabalho ao fenômeno do inconsciente.

Em sequência, será exposta a metodologia a ser utilizada, sendo ela qualitativa e interpretativa, baseada na análise discursiva de sequências específicas do filme. A escolha dessas cenas sujeitas à análise, se deu através da evidência de momentos em que a protagonista é reduzida à sexualização, ao *male gaze* e a situações que evocam o discurso machista. Sendo assim, a leitura de cada cena segue as etapas clássicas da Análise do Discurso — descrição, desconstrução/dessuperficialização, construção do objeto discursivo e interpretação crítica —, através da busca por dar visibilidade ao modo como a ideologia se materializa na linguagem cinematográfica.

Considerando tais aspectos, o presente estudo tem como proposta a contribuição para as discussões sobre gênero e discurso no espaço cinematográfico. Frente a isso, entender o cinema como discurso é reconhecer que ele participa ativamente da formação dos sentidos sociais e que, por isso, tem o poder de perpetuar ou de transformar realidades. É esperado, dessa forma, que ao problematizar o olhar masculino (*male gaze*) em *Anora*, se abra espaço para imaginar outras maneiras de ver: as que permitam à mulher ser significada sem ser reduzida a uma parte do corpo e a de olhar de volta, como resposta de resistência ao olhar que a objetifica.

Esse trabalho de Conclusão de Curso está organizado em seis seções além das referências ao final, do seguinte modo: I. Introdução, em que apresentamos o tema e a problemática da pesquisa realizada; II. os Objetivos, seção em que definimos os propósitos centrais do estudo, bem como seus desdobramentos específicos; III. Fundamentação teórica,

na qual discutimos os principais conceitos que orientam a análise, abordando autores que refletem sobre discurso, cinema e relações de gênero; IV. Metodologia, onde descrevemos o percurso metodológico adotado, explicando as escolhas analíticas e o corpus selecionado; V. Análise e Discussão dos Resultados, seção dedicada à leitura crítica das cenas escolhidas, articulando-as com a teoria apresentada; e VI. Considerações finais, em que retomamos os objetivos e apresentamos as conclusões do estudo.

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Identificar e delimitar o corpus discursivo do filme que retrata a personagem Anora, através da seleção de cenas e elementos cinematográficos que evidenciam o olhar masculino e a sexualização da personagem;

- ❖ Analisar os dispositivos discursivos e linguístico-visuais que constroem a sexualização da mulher na personagem Anora, observando a materialidade linguístico-discursiva e os efeitos de sentido produzidos por ela;
- ❖ Compreender os efeitos ideológicos produzidos pelos processos de significação que constituem a personagem Anora, sobretudo no que se refere à objetificação, fetichização, infantilização e (des)empoderamento da mulher no contexto cinematográfico;
- ❖ Relacionar as análises discursivas à teoria do olhar masculino (*male gaze*) no cinema, evidenciando como os códigos cinematográficos são responsáveis pela reprodução da perspectiva masculina sobre a figura feminina;
- ❖ Buscar refletir criticamente sobre as implicações desses processos de significação para a compreensão das relações de poder de gênero no espaço audiovisual, e no âmbito social, destacando como a sexualização e objetificação da mulher no cinema contribuem para a consolidação de estruturas patriarcais na sociedade.

3 JUSTIFICATIVA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A escolha do tema abordado neste trabalho, que trata da sexualização da mulher no cinema, mostra-se bastante pertinente diante do contexto contemporâneo, no qual produções cinematográficas que representam as mulheres de forma machista continuam a receber reconhecimentos expressivos, como no caso do Oscar, por exemplo. Esse fato evidencia as estruturas sociais e culturais presentes na produção audiovisual, bem como o papel da indústria cinematográfica na manutenção e no reforço de estereótipos de gênero. Mesmo com as transformações históricas ocorridas no papel da mulher na sociedade, graças às conquistas do movimento feminista, a indústria cinematográfica continua colocando em movimento filmes que tratam de algum modo de discursos machistas, e que podem ter como efeito a degradação da mulher na sociedade e na história. Dessa forma, torna-se uma demanda social investigar como o cinema reproduz paradigmas patriarcais, já que tais processos de significação impactam diretamente a construção das identidades e as relações de poder sociais. No âmbito acadêmico, esse estudo busca contribuir para os campos dos estudos de gênero e de Análise de Discurso, ampliando a compreensão acerca das manifestações ideológicas em diferentes discursos culturais e midiáticos.

A análise será fundamentada na Análise de Discurso, que busca compreender os textos – neste caso, os presentes nos filmes – em ligação com as formações ideológicas, destacando as condições de produção sócio-históricas da linguagem e dos sentidos. Conforme Orlandi (2007, p. 53), a linguagem “não é transparente”, e o sentido não está nas palavras em si, mas se produz “na relação com a exterioridade” (2007, p. 30), sendo sempre atravessado pela ideologia. Essa perspectiva reforça que o funcionamento discursivo do cinema na significação do feminino é um campo onde o simbólico e o político se articulam, impondo assim, sentidos que condicionam as interpretações e leituras do espectador sobre gênero. Assim, a Análise do Discurso não diz respeito apenas a análise textual, na realidade, ela atua sobre os processos de constituição dos sujeitos e sentidos, reconhecendo o sujeito do discurso como linguístico-histórico e ideologicamente constituído (Orlandi, 2007, p. 70). Essa abordagem nos possibilita uma leitura crítica das imagens e narrativas cinematográficas, através do destaque sobre como os discursos sobre a mulher são constituídos a partir de uma formação ideológica que naturaliza a sexualização e objetificação feminina.

Na perspectiva da Análise de Discurso (AD), proposta por Orlandi (2007), os conceitos de Condições de Produção, Discurso, Memória Discursiva/Interdiscurso e

Formação Discursiva são fundamentais para compreender como sentidos e sujeitos se constituem na linguagem.

As Condições de Produção dizem respeito às circunstâncias que tornam possível um dizer. Elas abrangem tanto o contexto imediato da enunciação — os sujeitos envolvidos, o lugar, o momento e o suporte material em que o discurso circula — quanto o contexto sócio-histórico e ideológico, que integra instituições, práticas sociais, relações de poder e modos de organização da sociedade (Orlandi, 2007, p. 30). Assim, compreender as condições de produção é reconhecer que o sentido é sempre determinado por uma historicidade que atravessa o discurso.

A Memória Discursiva, também denominada Interdiscurso, constitui “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (Orlandi, 2007, p. 31). Trata-se do “saber discursivo que torna possível todo dizer”, o já-dito que sustenta e condiciona o que pode ser formulado no presente (Orlandi, 2007, p. 31). O interdiscurso disponibiliza redes de sentidos que afetam a significação mesmo quando o sujeito acredita ser origem de seu dizer. Por isso, as palavras significam não apenas pelo que se diz agora, mas pela memória de sentidos historicamente construída. Como explica Orlandi (2007, p. 32), “as palavras não são só nossas”: elas trazem marcas ideológicas e filiações discursivas que ultrapassam a intenção consciente do sujeito.

No caso do cinema, essa memória discursiva é composta por diferentes discursos historicamente constituídos — como o médico, o psiquiátrico, o jurídico, o religioso e o cinematográfico — que, ao longo do tempo, produziram sentidos específicos sobre o corpo feminino. Esses discursos estabilizaram associações recorrentes entre mulher, fragilidade, histeria, descontrole emocional e disponibilidade sexual, funcionando como um arquivo de sentidos que atravessa e orienta as formulações audiovisuais contemporâneas.

O conceito de Discurso, na AD, afasta-se da noção comunicacional de transmissão linear de mensagens. Para Orlandi (2007, p. 21), o discurso é o próprio “efeito de sentidos entre locutores” e não um simples repasse de informações. Ele resulta da relação entre sujeitos, sentidos e condições históricas, de modo que a linguagem não é transparente e tampouco neutra: ela materializa a ideologia e constitui sujeitos. Assim, o discurso não corresponde à fala individual, mas ao funcionamento histórico e social da língua que produz sentidos.

A Formação Discursiva, por sua vez, é o conceito que permite a articulação entre discurso e ideologia. Orlandi (2007, p. 43) afirma que a formação discursiva indica “aquilo que, em uma formação ideológica dada, determina o que pode e deve ser dito”. Isso significa

que as palavras não possuem sentido intrínseco: “elas tiram seu sentido das posições ideológicas nas quais se inscrevem” (Orlandi, 2007, p. 42). Cada formação discursiva constitui, portanto, uma configuração ideológica que organiza os sentidos possíveis, delimitando o que pode aparecer, ser legitimado ou silenciado no discurso. Além disso, as formações discursivas são heterogêneas e atravessadas por contradições, pois derivam do interdiscurso, entendido como o eixo vertical da constituição dos sentidos, ao passo que o intradiscurso — a formulação atual — funciona como o eixo horizontal (Orlandi, 2007, p. 32-33). O sentido emerge da relação entre esses dois eixos: memória e atualidade.

Dessa forma, ao mobilizar os conceitos de Condições de Produção, Discurso, Memória Discursiva e Formação Discursiva, a AD torna possível compreender como os sentidos são historicamente produzidos, como a ideologia se materializa na linguagem e como os sujeitos se posicionam e são posicionados no interior dos discursos que enunciam.

Outro aspecto fundamental para este estudo é a teoria de Laura Mulvey, que baseia seu trabalho nos conceitos da psicanálise de Jacques Lacan, principalmente no que se diz respeito à formação do inconsciente estruturado como linguagem, e sua articulação com a ordem simbólica patriarcal conforme desenvolvidos em por Lacan (1998). A autora oferece uma base importante para entendermos a sexualização no cinema enquanto manifestação simbólica que reforça a diferenciação sexual e a estrutura patriarcal (Mulvey, 1975). Ela destaca também que a construção do prazer visual e narrativo é realizada a partir de um olhar masculino que fragmenta o corpo feminino, reafirmando sua condição de objeto.

Ao nos debruçarmos sobre o conceito de *male gaze* (olhar masculino) no cinema narrativo clássico, podemos percebê-lo como uma estrutura ideológica e psíquica que organiza a forma como o espectador e a narrativa envolvem a figura feminina na tela. Segundo Laura Mulvey (1975, p. 17), essa configuração pode ser compreendida a partir das contribuições fundamentais da psicanálise, sobretudo das teorias freudianas e lacanianas, que elucidam a dinâmica do olhar e do desejo na cultura patriarcal e como seu reflexo impacta na linguagem audiovisual.

Freud, em seus estudos descritivos, formula a noção de que a mulher é significada como ausência do pênis, entendido como o “símbolo fundamental da castração”, conceito que, no campo psicanalítico, está associado à produção de ansiedade no inconsciente masculino. No entanto, no interior desta análise discursiva, essa noção de ausência não é tomada como uma verdade trans-histórica sobre o feminino, e sim como um saber que circula discursivamente e que é historicamente reinscrito no cinema.

Nesse funcionamento, a chamada “ameaça de castração” opera mais como um efeito ideológico que se materializa na linguagem cinematográfica, sustentando uma divisão simbólica entre posições de sujeito ativas, associadas ao masculino, e posições passivas, atribuídas ao feminino no campo do olhar. A mulher, enquanto imagem da diferença sexual, é produzida discursivamente como lugar da falta, o que gera efeitos de desprazer ou inquietação que precisam ser administrados pelo regime escópico dominante.

É nesse ponto que mecanismos como o fetichismo, conforme discutido por Mulvey (1975), tornam-se operantes no cinema narrativo como estratégias discursivas que convertem o corpo feminino em objeto esteticamente agradável e tranquilizador, neutralizando seu caráter ameaçador.

Nesse sentido, a escopofilia, conceito entendido como o prazer erótico do olhar, tem um papel central. O espectador masculino realiza um olhar voyeurista e ativo, por meio do qual exerce poder e controle sobre o objeto passivo da mulher na tela (Mulvey, 1975, p. 9). A estrutura narrativa reforça a relação entre o olhar ativo e o objeto passivo, onde o protagonista masculino é privilegiado na posição do sujeito da ação, enquanto a mulher permanece subordinada à função de ser observada, oferecida para o deleite visual.

Lacan, por sua vez, amplia essa compreensão ao destacar o processo da formação do ego na fase do espelho e o modo como a identificação suscita um ideal. No cinema narrativo, o espectador masculino projeta sua identificação no protagonista masculino que detém o controle da narrativa e do espaço tridimensional da tela. Essa identificação com o “eu ideal” do protagonista masculino cria a sensação de onipotência e poder ativo, enquanto a mulher se mantém como objeto fragmentado e unidimensional diante desse olhar (Mulvey, 1975).1998

É possível observar que a divisão entre sujeito ativo (masculino) e objeto passivo (feminino) estruturada pela ordem simbólica patriarcal é garantida pela forma fílmica, que é responsável por utilizar os códigos cinematográficos para organizar o olhar de modo a produzir uma ilusão moldada às fantasias masculinas (Mulvey, 1975, p. 11). A possibilidade de variações e exposições do olhar no cinema apenas reafirma essa contradição fundamental, onde a imagem da mulher ameaça constantemente a unidade da narrativa por conta da sua associação com o perigo da castração, mas é rapidamente neutralizada por mecanismos fetichistas que a tornam segura para o olhar ativo do homem (Mulvey, 1975, p. 17).

Ademais, o *male gaze* além de ter uma característica estética ou um recurso narrativo, também tem uma estrutura psíquica e ideológica que reflete como o inconsciente patriarcal no cinema funciona, dando visibilidade à opressão do olhar masculino sobre a figura feminina

como objeto do desejo e da fantasia, remetendo sempre ao complexo da castração e às formas de sua neutralização pela cultura cinematográfica dominante (Mulvey, 1975).

Nossas análises buscam, portanto, articular os conceitos da Análise do Discurso e a teoria do olhar de Mulvey, visando compreender como as práticas discursivas no cinema contribuem para a perpetuação da sexualização da mulher. O corpus é constituído, teoricamente, considerando não apenas o material explícito do filme, em sua superficialidade, mas também sua materialidade simbólica, ideológica e histórica, que possibilitam a produção de sentidos (Orlandi, 2007), alinhado à perspectiva de que a linguagem é uma prática produtora de sentidos e intervenção na realidade (Orlandi, 2007, p. 95). Todos os referenciais teóricos utilizados aqui sustentam a hipótese de que a sexualização da mulher no cinema não é apenas um fenômeno isolado ou sem propósitos, mas sim, resultado das formações discursivas vinculadas às estruturas sociais e ideológicas patriarcais que ainda permeiam nosso mundo contemporâneo.

4 METODOLOGIA

Este trabalho se desenvolve a partir de uma abordagem discursiva, baseada na Análise de Discurso Materialista, tendo como propósito investigar a construção discursiva da sexualização da mulher no filme *Anora*. Conforme ressaltam Prodanov e Freitas (2013), a pesquisa científica exige a definição clara de seus procedimentos metodológicos, de modo que haja coerência entre os objetivos e o percurso investigativo. Assim, a orientação metodológica adotada neste estudo se estrutura a partir desses princípios, articulando teoria e análise para a interpretação dos sentidos produzidos no discurso cinematográfico.

Considerando isso, os princípios que usamos para estabelecer os recortes do material de análise se fundamentam na noção de recorte apresentada por Orlandi (2007), em que o recorte é uma unidade discursiva, a qual é concebida como fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação, de maneira que um recorte é um fragmento da situação discursiva. Nessa perspectiva, não concebemos o corpus como “dado” simplesmente. Em nosso estudo, tomamos as cenas selecionadas do filme como fatos discursivos e não dados. As análises dessas cenas, que são uma composição material, conforme define Lagazzi (2023)¹, são feitas

¹ “Cada vez mais o dispositivo teórico-analítico discursivo vem sendo mobilizado em análises de objetos simbólicos que se constituem a partir de uma “composição material”, apresentando “[...] diferentes materialidades significantes em imbricação” (Lagazzi, 2009, p. 68). Nessas composições materiais, sejam produções audiovisuais, fotografias, ilustrações, quadrinhos, revistas, grafites, arte-instalações, apresentações musicais, dança, teatro, vlogs e blogs... as diferentes materialidades significantes se relacionam pela contradição, na incompletude linguageira que as constitui. O olhar em composição com a música; o traço em composição

sempre na relação com outros textos, outras imagens, outros discursos, pensando aí as relações de sentidos, de modo que não há discurso que não se relacione com outros, pois um discurso sempre aponta para outros que o sustentam e também para dizeres futuros, conforme trouxemos na Introdução deste trabalho. De acordo com Orlandi, “(...) a construção do corpus e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas”. (Orlandi, 2007, p. 63).

As cenas que aqui serão analisadas são compreendidas como materialidades significantes que operam dentro de condições de produção específicas — históricas, tecnológicas e ideológicas — que caracterizam o cinema contemporâneo e, ao mesmo tempo, reinscrevem discursos patriarcais. Assim, cada recorte filmico é tomado como efeito das condições de possibilidade que estruturam a indústria audiovisual de 2024 e como ponto de atualização da formação discursiva patriarcal que organiza modos de ver e significar o corpo feminino.

Trabalhamos, portanto, com uma concepção dinâmica de corpus (Zoppi-Fontana, 2005), que considera que o corpus está em constante desenvolvimento conforme se dá o desenvolvimento das análises. Assim, as análises são conduzidas por meio de movimentos que articulam descrição e interpretação em constante batimento — ideia que se apoia na concepção de Pêcheux (2006) de que não há descrição neutra, pois todo gesto analítico implica atravessamento ideológico e retorno às condições de produção. É por meio do dispositivo analítico que o analista produz seus resultados, articulando continuamente descrição e interpretação. Na própria escrita, o analista torna visíveis seus procedimentos e explicita os efeitos de seu gesto interpretativo. No campo da análise de discurso, localizar como se relacionam, no processo analítico, os momentos da descrição e da interpretação é fundamental. Trata-se não de etapas sucessivas, mas de um movimento alternado, de um batimento entre ambas (Pêcheux, 2006).

O corpus vai se organizando de modo a responder às questões direcionadas pelos objetivos da pesquisa. Os recortes do material refletem, portanto, o estado atual das análises, não podendo, desse modo, ser previamente definido. Assim, o fechamento do corpus é necessariamente provisório e se dá juntamente com a finalização das análises. (Zoppi-Fontana, 2005, p. 95-96). Então, a análise do nosso corpus se concentrou nas cenas em

com as cores e a luminosidade; o corpo em composição com o ritmo, a gestualidade e o espaço... Diferentes materialidades significantes compostas em imbricação. Em se tratando da perspectiva discursiva materialista, é fundamental considerarmos a composição material a partir da contradição e da incompletude, em que cada materialidade significativa se afeta pela(s) outra(s), sem que as diferenças entre elas sejam anuladas”. (Lagazzi, 2023, p. 317-318)

que a sexualização da personagem Anora se inscreve com maior evidência, isto é, nos momentos em que a materialidade fílmica coloca em funcionamento o olhar masculino (*male gaze*) por meio da fragmentação do corpo feminino, da construção voyeurística do enquadramento e das formulações verbais e não verbais que a interpelam como objeto de desejo. Tais recortes foram selecionados por constituírem pontos de condensação de sentidos, nos quais a formação discursiva patriarcal se atualiza e produz efeitos de significação sobre o corpo feminino, permitindo observar como esses sentidos se articulam às condições de produção do discurso cinematográfico.

Considerando essa concepção de corpus, é importante relacionar com a noção de arquivo conforme Guilhaumou e Maldidier (1997), para quem o arquivo nunca é dado numa primeira leitura e o seu funcionamento é opaco, não sendo, portanto, o reflexo passivo de uma realidade institucional “ele é, dentro de sua materialidade e diversidade, ordenado por sua abrangência social. O arquivo não é um simples documento no qual se encontram referências; ele permite uma leitura que traz à tona dispositivos e configurações significantes. (Guilhaumou; Maldidier, 1997, p. 164).

Essa forma de entender o corpus, articulada ao conceito de arquivo conforme discutido, inscreve nosso trabalho no âmbito de uma disciplina interpretativa da linguagem — uma disciplina que não apenas reconhece a centralidade da interpretação, mas também a problematiza e a toma como objeto de reflexão.

Por fim, é importante destacar que o filme é tratado aqui como discurso, e não como expressão de intenções individuais do autor ou das personagens. A análise, busca compreender os efeitos de sentido produzidos na materialidade audiovisual. Nesse sentido, elementos como close, plano, iluminação, montagem, gestos e silêncios são tomados como materialidades significantes que participam da produção discursiva do filme. Assim, cada escolha cinematográfica é interpretada como inscrição de sentidos que atualizam formações discursivas e operam dentro de condições de produção específicas.

4.1 APRESENTAÇÃO DO MATERIAL DE ANÁLISE

Anora (2024), dirigido por Sean Baker, acompanha a trajetória de Ani (Anora), uma jovem stripper e trabalhadora sexual de Nova York. A narrativa se intensifica quando ela se envolve romanticamente com Vanya, um jovem russo ingênuo e filho de um oligarca bilionário. Após uma noite impulsiva, os dois se casam em Las Vegas, dando início a uma sequência de eventos caóticos: a família de Vanya descobre o casamento, envia capangas para

anular a união e resgatá-lo, e Anora passa a ser perseguida, humilhada e constantemente controlada. O filme constrói sua história entre momentos de humor, tensão e violência simbólica, expondo o contraste entre a fragilidade emocional da protagonista e o poder que os demais personagens masculinos exercem sobre ela.

A partir dessa narrativa, *Anora* se constitui como um objeto privilegiado para observar o funcionamento discursivo da sexualização feminina no cinema. O filme articula elementos visuais, sonoros e narrativos que, embora aparentem construir uma protagonista complexa e carismática, reiteram formações discursivas patriarcais ao enquadrar Anora predominantemente como corpo, espetáculo e objeto de desejo masculino. Os enquadramentos fragmentados, a construção voyeurística das cenas e os silêncios que escapam às falas da personagem materializam o funcionamento do *male gaze*, conforme discutido por Mulvey, e atualizam sentidos que circulam historicamente sobre a feminilidade erotizada. Assim, *Anora* oferece um cenário propício para analisar como dispositivos cinematográficos participam de processos de dominação, reinscrevendo no presente, discursos hegemônicos que organizam a figura feminina segundo às expectativas masculinas.

4.2 DELIMITAÇÃO DO CORPUS

O corpus deste estudo é constituído por recortes selecionados do filme *Anora* nos quais a personagem feminina é significada discursivamente por meio de elementos que configuram a sexualização no contexto narrativo e visual. O estabelecimento dos recortes foi realizado a partir da consideração de aspectos como diálogos, enquadramentos, expressões corporais e práticas discursivas que expõem e reforçam a objetificação feminina, conforme a estrutura do “*male gaze*” formulada por Laura Mulvey (1975), que destaca a construção do olhar masculino no cinema narrativo como um dispositivo que produz efeitos de sentido que constituem as mulheres como objetos de desejo para o espectador heterossexual masculino, configurando um prazer escópico e voyeurístico. Essa escolha obedece a critérios teóricos da Análise do Discurso, já que se estuda um material discursivo que é passível de dar visibilidade às relações ideológicas e sociais de poder sobre gênero.

4.3 PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS

A metodologia deste trabalho fundamenta-se em uma análise discursiva do cinematográfico, articulando os conceitos psicanalíticos e culturais presentes na obra de Laura

Mulvey (Mulvey, 1975, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”) e o procedimento sistemático da Análise do Discurso conforme Orlandi (2007, “Análise do Discurso: princípios e procedimentos”).

Seguindo os procedimentos da Análise do Discurso proposta por Orlandi (2007), o procedimento é realizado em etapas articuladas de descrição e interpretação para apreender o processo discursivo em sua complexidade. A descrição se volta para a materialidade significativa do filme: imagens, enquadramentos, diálogos, gestos e silêncios, observando regularidades e funcionamento de sentidos na relação com as condições de produção. A interpretação, por sua vez, incide sobre esses mesmos recortes, através da mobilização dos conceitos teóricos da Análise do Discurso para dar a ver as formações discursivas em jogo, as posições-sujeito e os efeitos de sentido que sustentam a sexualização da personagem Anora no espaço cinematográfico.

4.4 ANÁLISE DA MATERIALIDADE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA

Inicialmente, realizamos uma observação detalhada das superfícies linguísticas e audiovisuais do filme, conforme a proposta de Orlandi (2007), com o objetivo de identificar o “como” do funcionamento discursivo — analisando formas verbais, visuais e sonoras — além de situar o sujeito enunciador e o contexto de enunciação, conforme enfatizado por Mulvey (1975) ao discutir a construção do olhar cinematográfico masculino.

4.5 DESCONSTRUÇÃO DO PRODUTO

Reconhecendo que o discurso não se apresenta como um objeto acabado, procedemos à de-superficialização textual para dar a ver o funcionamento de processos discursivos e suas forças ideológicas na produção do sentido (Orlandi, 2007, p. 65). Esta etapa dialoga diretamente com a análise de Mulvey (1975), que destaca a estrutura psicanalítica do olhar masculinizado e as camadas ideológicas patriarcais que sustentam os processos de significação da mulher no cinema.

4.6 CONSTRUÇÃO DO OBJETO DISCURSIVO

Após transformar o texto fílmico em objeto discursivo, buscamos compreender não só o que é dito, mas o papel social desse discurso, relacionando-o a outros discursos dominantes

e práticas sociais de dominação de gênero, especialmente no que diz respeito ao olhar masculino e à sexualização da mulher na contemporaneidade (Orlandi, 2007, p.4 e 30; Mulvey, 1975, p. 11). Essa compreensão nos permite adensar a análise discursiva ao situar o discurso fílmico em condições de produção sócio-históricas mais amplas.

4.7 DISCUSSÃO DOS GESTOS DE INTERPRETAÇÃO

Com o dispositivo analítico constituído, interpretamos os efeitos de sentidos produzidos, conectando-os às teorias do olhar masculino (*male gaze*) de Laura Mulvey (1975) e à reprodução da sexualização da mulher na cultura audiovisual contemporânea, apoiando-nos em uma perspectiva psicanalítica e discursiva que permite compreender as relações de poder e controle presentes na obra analisada (Orlandi, 2007).

Dessa forma, a integração das propostas metodológicas de Laura Mulvey e Orlandi potencializa a interpretação crítica da produção de sentidos sobre a mulher no cinema, dando destaque a suas implicações simbólicas, ideológicas e sociais. Este procedimento metodológico possibilita investigar como o discurso audiovisual reproduz as estruturas patriarcais, analisando o papel decisivo do olhar masculino na conformação do prazer visual e da narrativa cinematográfica.

5 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Partimos da compreensão de que o *male gaze* se inscreve na formação discursiva patriarcal que atravessa a produção cinematográfica, funcionando discursivamente na constituição de modos de ver e de significar o corpo feminino na narrativa fílmica.

5.1 CENA 1: O CORPO COMO ENTRADA NA NARRATIVA: O GESTO INAUGURAL DO *MALE GAZE*

5.1.1 DESCRIÇÃO DA CENA

A cena inicia com uma panorâmica (movimento horizontal suave da câmera), que desliza lateralmente, percorrendo o ambiente de forma fluida. O espaço apresenta uma iluminação baixa, com predominância de cores azul e vermelha, criando uma atmosfera de tom sensual. O ambiente é mostrado em um Long Shot (Plano Geral ou Grande Plano), que

capta toda a cena do espaço, incluindo as quatro mulheres de costas, vestindo apenas calcinhas, com corpos completamente nus, expostos. Elas dançam lentamente, com movimentos fluidos e sensuais. Seus corpos se movem de forma relaxada, evidenciando a exposição e a sensualidade da cena.

A câmera, então, realiza um zoom (movimento ótico de aproximação) para focar de perto, em alguns momentos, nas nádegas das mulheres, deixando-as em destaque na imagem. Essas tomadas próximas podem ser consideradas como Close-ups, ressaltando detalhes específicos da exposição corporal das mulheres. Aqui, já se observa um gesto de seleção visual que privilegia determinadas partes do corpo feminino como materialidades significantes.

As mulheres aparecem ativas na dança, com gestos suaves e posturas que reforçam a ideia de exposição. Ao mesmo tempo, no fundo, no segundo plano, há um Long Shot que apresenta os homens sentados em poltronas, observando as mulheres com atenção — eles parecem passivos, assistindo e se deleitando com a exibição dos corpos femininos.

Durante todo o percurso, a orientação do enquadramento destaca o contraste: as mulheres, em movimento, parecem ativas, enquanto os homens permanecem imóveis e receptivos à cena. Na parte final, a última mulher, que é a Anora, reaparece no primeiro plano, com um Close-up no rosto e nos seus seios nus, enquanto realiza movimentos de dança sexual e sorri. Nesse momento, seu nome surge na tela, evidenciando sua presença na cena e introduzindo sua personagem.

Vejamos, a seguir, uma sequência de fotogramas² que ilustram essa descrição da cena:

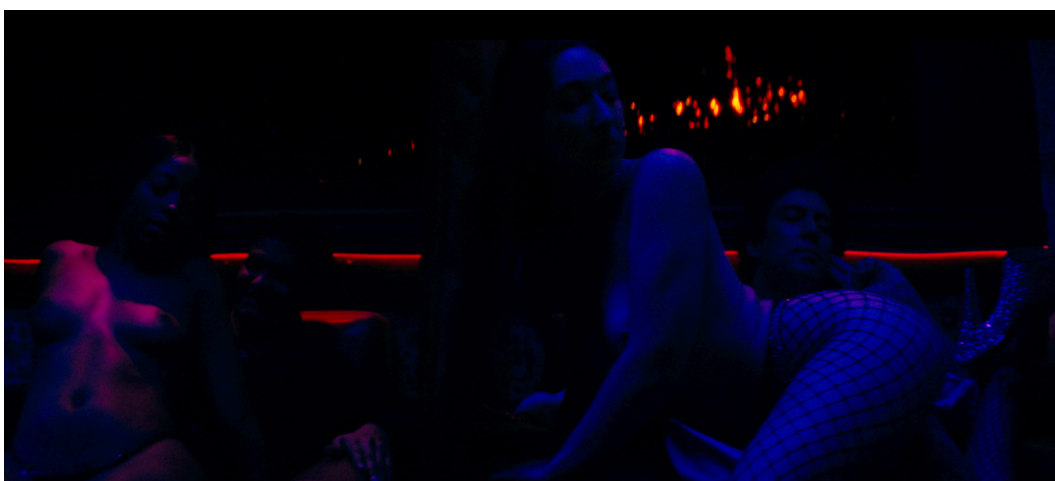
² Lagazzi (2009, p. 8) nos permite compreender que “tanto o verbal quanto o visual se conjugam na inconclusão e essa característica configura a regularidade”, ressaltando também “a importância de se considerar o funcionamento discursivo no conjunto da materialidade em análise, em sua difusão e convergência”. A partir dessa perspectiva, entendemos que verbal e visual não atuam separadamente, mas se entrecruzam na produção de sentidos. A autora enfatiza que ambas as materialidades compartilham a marca da inconclusão, uma vez que os sentidos não se estabilizam definitivamente; permanecem em abertura, atravessados pela memória discursiva e pelas posições-sujeito que sustentam a interpretação.

FOTOGRAMA 1



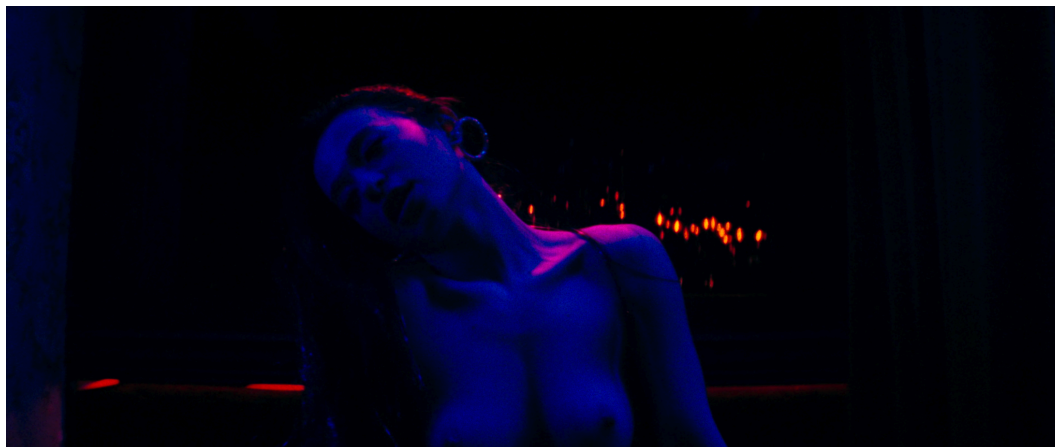
Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 00 min 50 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 2



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 00 min 57 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 3



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 01 min 21 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

5.1.2 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA

Em princípio, a cena instaura uma rede de significações que atravessam e são atravessadas pelo olhar masculino (*male gaze*). A lógica desse olhar recai sobre o cinema clássico e contemporâneo que opera sob uma perspectiva escópica patriarcal em que a mulher é posicionada como objeto cuja finalidade serve exclusivamente para contemplação do sujeito homem, que por sua vez, é o sujeito do olhar. A trajetória panorâmica inicial que é construída no deslize horizontal pelo ambiente, pode ser considerada como produtora de um gesto discursivo que faz o espectador descobrir e ter posse visual dos elementos, já que isso ocorre de maneira progressiva e lenta, remetendo assim, ao funcionamento do olhar enquanto dispositivo de poder, como formulado por Foucault (1979).

Esse funcionamento se filia explicitamente à formação discursiva patriarcal, que determina que o corpo feminino seja disponibilizado ao olhar masculino como objeto de fruição. Desse modo, o corpo da mulher aparece na cena como resultado de uma regularidade discursiva histórica que produz e atualiza sentidos sobre a feminilidade. Ao reinscrever o corpo feminino como espetáculo, o filme aciona um já-dito sedimentado no interdiscurso — o de que a mulher existe para ser vista, desejada e consumida —, naturalizando essa posição como se fosse evidente e não algo construído.

Esse já-dito, no entanto, se constitui a partir de uma cadeia discursiva historicamente situada, atravessada por discursos que, desde o século XIX, associam o corpo feminino à passividade, ao excesso, à histeria e à disponibilidade ao controle masculino. No campo

médico-psiquiátrico, por exemplo, a histeria feminina foi historicamente construída como desordem do corpo e da mente da mulher; no discurso jurídico, a fala feminina foi reiteradamente deslegitimada; no discurso religioso, o corpo da mulher foi associado ao pecado e à tentação; e no discurso cinematográfico clássico, esses sentidos foram estetizados e convertidos em espetáculo visual.

Assim, a cena mobiliza uma formação discursiva que estrutura o cinema clássico e contemporâneo, capturando-as em um lugar de subserviência simbólica que antecede e ultrapassa a própria diegese.

Sobre os recursos de iluminação que ambientam a cena, os tons azuis e vermelhos, ao serem combinados ao enquadramento amplo (Long Shot) acabam por instaurar um cenário erotizado. É importante também destacar que plano, close e iluminação são materialidades significantes, não elementos neutros, pois operam discursivamente ao se inscreverem na formação discursiva patriarcal que organiza o modo de ver o corpo feminino.

Esse cenário de cunho erótico tem papéis importantes que são: trazer contexto à cena, antecipando a ideologia subjacente e trazer uma primeira impressão e sentido para o espectador. Nesse sentido, pode-se compreender que essa configuração cromática e escolha composicional inscreve-se em uma formação discursiva marcada pelo imaginário patriarcal que determina o sentido de mulher como um corpo com função de objeto e finalidade de desejo e espetáculo, em que há simultaneamente a estetização e a objetificação desse corpo através de um padrão pressuposto.

Além disso, esse gesto visual também se ancora na formação discursiva cinematográfica clássica, que historicamente estabilizou a equivalência entre erotização e certos enquadramentos sensorialmente marcados, como close-ups fragmentados e jogos de luz que destacam partes do corpo feminino. Trata-se de um funcionamento já sedimentado no arquivo do cinema, no qual a visibilidade da mulher é produzida segundo padrões estéticos e narrativos que reforçam a sua inscrição como espetáculo, reproduzindo o já-dito que vincula a linguagem fílmica ao imaginário patriarcal.

No momento em que se tem o movimento do zoom associado aos close-ups direcionados aos glúteos das mulheres em cena, torna-se visível o funcionamento desses recursos cinematográficos como marcadores discursivos da fragmentação do corpo feminino, que por sua vez é uma característica fundamental do male gaze. Quando o discurso audiovisual fragmenta o corpo da mulher, através do destaque de partes específicas do corpo dela, acaba por equivaler e limitar sua imagem ao prazer (masculino) e apagar sua identidade como sujeito. Nos termos de Pêcheux (2006), a ideologia interpela os indivíduos enquanto

sujeitos, produzindo o efeito de evidência de que a posição que ocupam é natural e originada por eles mesmos. Esse efeito só é possível porque o interdiscurso fornece as evidências históricas que sustentam essa naturalização: o corpo feminino fragmentado, silenciado e exibido já foi inúmeras vezes significado dessa forma em outros discursos e outras materialidades.

Assim, quando o discurso audiovisual fragmenta o corpo da mulher e a inscreve como objeto do olhar masculino, esse funcionamento ideológico conduz a mulher a reconhecer-se nessa posição como se fosse própria, produzindo um efeito de sentido de assujeitamento que sustenta a lógica do *male gaze*. Portanto, identificamos aqui o sujeito feminino assujeitado, constituído pela formação discursiva patriarcal que produz a evidência de que “ser vista” é seu lugar natural, fazendo com que Anora sorria, performe e entre em cena como se esse gesto fosse uma escolha própria — quando, na realidade, ele atualiza o já-dito que associa o feminino ao espetáculo e ao desejo masculino.

Além disso, tem-se o contraste entre os planos que reforça a distribuição de papéis discursivos (feminino e masculino) e simbólicos da cena. À primeira vista, o espectador ao se deparar com a cena imprime a ideia de que as mulheres são ativas e os homens passivos, já que enquanto elas dançam e se movimentam, os homens permanecem imóveis apenas observando. Porém, como destaca Mulvey, essa “atividade” feminina é uma falsa agência, já que está subordinada ao olhar masculino e à expectativa do prazer visual que a posição sujeito masculino exige sobre ela. Dessa maneira, a “ação” das mulheres que estão na cena é performada dentro de um dispositivo de poder escópico que regula seus gestos e sentidos. Ou seja, a aparente passividade masculina, que é vista de início, na realidade não é uma ausência de ação mas sim de posição de controle simbólico, já que quem possui o olhar que estrutura o sentido da cena é o imaginário dos homens. Esse contraste atualiza, por paráfrase, um já-dito que atravessa o cinema narrativo desde suas formações discursivas clássicas: mulheres são exibidas enquanto homens observam. Ou seja, a cena reinscreve a divisão escópica tradicional que distribui posições de sujeito segundo a formação discursiva patriarcal. Assim, o que aparece como “natural” na dinâmica dos corpos é justamente o efeito de repetição de um arquivo cinematográfico que há décadas produz e estabiliza sentidos do feminino como espetáculo e o masculino como instância de controle do olhar.

O interdiscurso, nessa cena se mostra na relação entre discursos sobre feminilidade, sexualidade e até mesmo padrões de beleza femininos, já que no imaginário masculino há uma escolha de características físicas privilegiadas em relação a outras, o que se mostra visível nessa cena: todas as mulheres compartilham características físicas e ações

semelhantes. A somatória de recursos como a nudez e a dança lenta, associadas à iluminação quente e vermelha criam um ambiente sensual, atualizando discursos anteriores do imaginário cinematográfico e publicitário, em que o corpo da mulher é sempre significante do desejo masculino. Nesse sentido, um arquivo discursivo sobre o feminino como espetáculo é reinscrito durante a cena, evidenciando assim, a persistência do paradigma patriarcal no funcionamento discursivo do audiovisual da atualidade.

Sobre a apresentação da personagem Anora na cena, é possível visualizar uma questão relevante: no momento em que a câmera realiza um close-up no rosto dela, exibindo seu sorriso e seus seios nus, produz-se uma inversão aparente. Esse exercício de trazer seu nome à tela, que carrega o sentido de sujeito além do trabalho sexual, (já que seu nome é Anora mas seu apelido onde trabalha é Ani), parece reinscrevê-la como sujeito na cena. Em oposição a essa aparência, o que se vê no âmbito discursivo é a permanência dessa visibilidade como ancorada no mesmo funcionamento ideológico do olhar, já que a construção dessa identidade é feita através do corpo dela imaginado pelo desejo masculino. A inscrição de seu nome enquanto seu corpo aparece nu confirma essa equivalência simbólica entre a identidade dela e o seu corpo sexualizado, ou seja: o sujeito feminino é somente reconhecido através de sua exposição corporal onde será visto, consumido e desejado. Trata-se novamente de uma paráfrase do já-dito do cinema: a mulher “entra” na narrativa pela via do corpo, não pela via da fala ou da ação.

Coloquemos assim, em funcionamento, o uso do recurso da paráfrase discursiva na presente cena. O gesto de “apresentar” a personagem Anora, dando a ela um nome, um rosto e principalmente, um corpo, traz uma lógica já instaurada que se traduz no conceito de mulher como espetáculo. Observamos também aí um não-dito que acaba por atravessar essa cena: a ausência da voz dessas mulheres que apenas performam. Já que nenhuma fala é proferida, não se sabe o que elas poderiam pensar, e a escolha de colocar na cena a figura feminina como um corpo servindo ao olhar do homem e não conversando sobre a própria vida delas, deixa ver o efeito de sentido de um discurso machista que a cena materializa. Por isso, o silêncio delas funciona como efeito discursivo-ideológico de apagamento do sujeito, enquanto os gestos corporais substituem as palavras, o corpo delas se torna o único meio de leitura de significação possível. Ou seja, o silêncio, como materialidade significativa, reforça a formação discursiva patriarcal que historicamente desautoriza a fala feminina e privilegia o corpo como lugar de sentido.

Por fim, essa cena, através da introdução da “protagonista” do filme, acaba mostrando a contradição que existe no discurso fílmico, em que o corpo feminino sempre é o ponto de

partida para a narrativa da história, além de ser usado como principal meio de interpretação e subordinação simbólica. Dessa forma, os recursos utilizados, como por exemplo, jogo de enquadramentos, silêncios e cores, são capazes de articular o discurso do olhar como forma de posse, onde ver é possuir e ser vista é ser possuída. O filme, nesse caminho, explicita o funcionamento do *male gaze*, tornando visível a forma como o cinema contemporâneo mesmo em obras que buscam produzir sentidos de complexidade sobre a mulher, ainda se fundamenta em formações discursivas que naturalizam a sexualização e a mercantilização do corpo feminino. Assim, a cena reinscreve simultaneamente a FD patriarcal e a FD cinematográfica clássica, produzindo um gesto de repetição que significa o corpo feminino como espetáculo.

Em suma, todas as escolhas presentes na cena, desde a iluminação em tons vermelhos e azuis que cria uma atmosfera sensual, até os enquadramentos que fragmentam o corpo feminino, passando pelo silêncio das mulheres e a forma como a personagem Anora é introduzida, refletem decisões conscientes do enunciador fílmico, que atua em um patamar diferente da interação entre as personagens. É esse enunciador quem constrói a narrativa visual baseada no olhar masculino, direcionando assim, o sentido e a organização da cena para reafirmar uma formação discursiva patriarcal que naturaliza a objetificação e a mercantilização do corpo da mulher. O silêncio das personagens, a fragmentação do corpo em close-ups e a utilização do nome de Anora como signo para ancorar sua identidade no desejo masculino evidenciam a distância entre o nível da diegese (em que as mulheres performam seus papéis) e o nível do discurso fílmico, que determina de que forma e para quem essas imagens devem ser vistas. Dessa maneira, reafirma-se o funcionamento do *male gaze* enquanto dispositivo de poder e dominação discursiva. Logo, essa última articulação evidencia que o filme opera como discurso e que suas materialidades — luz, plano, silêncio, enquadramento — produzem efeitos de sentido inscritos na formação discursiva patriarcal e cinematográfica clássica.

5.2 CENA 2: ENTRE O REPÚDIO E O LUCRO: CONTRADIÇÕES DISCURSIVAS EM ANORA

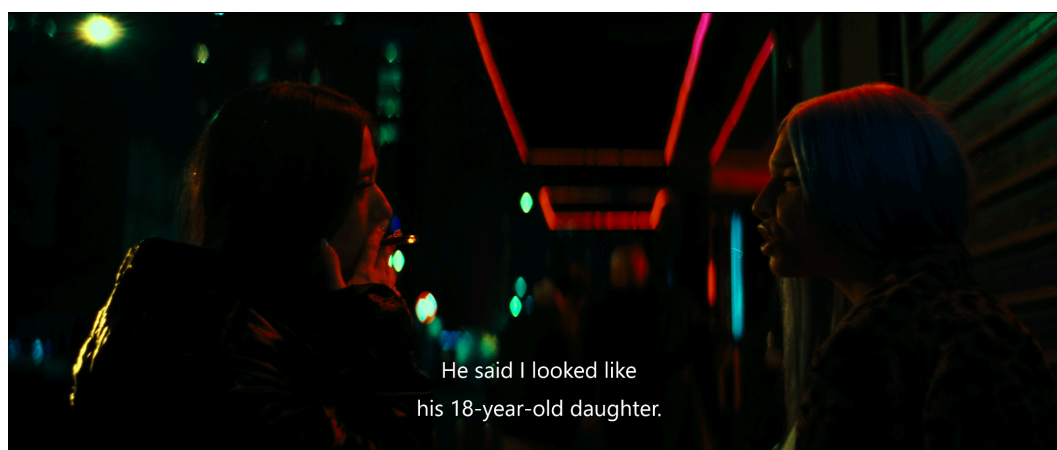
5.2.1 DESCRIÇÃO DA CENA

Anora está posicionada do lado esquerdo, na parte externa da boate em que trabalha, conversando com uma colega de trabalho que é sua amiga.

Amiga — O cara falou que pareço a filha de 18 anos dele. Depois comprou cinco danças minhas.

Anora — É muito nojento. Pelo menos ele comprou as danças.

FOTOGRAMA 4



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 04 min 36 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 5



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 04 min 40 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 6



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 04 min 44 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

5.2.2 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA

Nesse diálogo, podemos analisar a organização discursiva que demonstra como os sujeitos e suas posições são construídos discursivamente através da “escolha” lexical e das estratégias de enunciação presentes na cena. Aqui, destringir-se-à o funcionamento da enunciação como um gesto discursivo, buscando compreender os sentidos que são produzidos a partir da posição dos sujeitos que participam da cena em questão.

A referência ao personagem masculino como “o cara” constitui uma decisão de seleção lexical que impessoaliza o sujeito, configurando uma posição de sujeito indeterminada. Tal escolha, aparentemente neutra, inscreve-se em uma formação discursiva, conceito segundo o qual “o que pode e deve ser dito” em determinado contexto social é delimitado pela ideologia (Pêcheux, 2006). Nesse caso, o termo genérico “o cara” se baseia em uma formação discursiva que naturaliza o masculino como universal e não marcado — um “qualquer um” cuja fala é socialmente legitimada. Essa formulação se filia à formação discursiva patriarcal que determina que o homem apareça como sujeito autorizado, mesmo quando não nomeado. Nesse sentido, no lugar de “o cara” poderia se inscrever “o João”, “aquele escritor”, etc. Ao optar por essa lexicalização, o sujeito sustenta uma enunciação de banalidade, que produz um efeito de sentido de impessoalidade e distanciamento simbólico, reforçando a visibilidade de um sujeito discursivo anônimo, mas autorizado pela ideologia dominante e que tem poder de fala.

O verbo “falou”, por sua vez, acaba funcionando como um gesto discursivo de responsabilização, através do deslocamento da autoria dessa fala para o sujeito de enunciação, ou seja, a amiga passa a autoria da fala dela para o homem de quem ela fala, embora esse processo não seja explícito. Além disso, esse verbo de elocução também atua como marcador da posição de sujeito, ao instaurar uma relação de poder entre quem fala e quem é falado, (a amiga e o homem). Dentro do enunciado “O cara falou que pareço a filha de 18 anos dele”, tem-se a apresentação de um sujeito (o cara) que atua em um espaço de indeterminação. Porém, a impessoalidade que esse termo expressa não diz respeito a ausência de sujeito, mas sim a um efeito de posição ideológica que mascara a individualidade e universaliza o ponto de vista masculino. O gesto de sentido dessa cena só funciona porque se ancora na formação discursiva patriarcal, que autoriza que a fala masculina apareça como portadora de verdade e julgamento sobre o corpo feminino.

Ao investigar a frase “pareço a filha de 18 anos dele”, entende-se que há uma relação de similitude entre a colega de Anora e a própria filha do sujeito, isso se justifica com o uso do termo “parecer”, que é responsável por causar identificação entre dois significantes diferentes. Nesse contexto, podemos explicitar essa correspondência na ideia de que as duas pessoas, amiga e filha, compartilham características semelhantes que mobilizam o imaginário patriarcal do feminino jovem e desejável. Aqui se reinscreve, por paráfrase, o já-dito do interdiscurso patriarcal que associa a juventude feminina à desejabilidade e à sexualidade. Dessa forma, a identificação não se reflete apenas sobre uma característica física, mas principalmente sobre o plano discursivo, já que se estrutura sobre um campo de equivalências simbólicas que definem o modo como o desejo é produzido e legitimado.

Esse já-dito se constitui historicamente a partir de discursos morais, jurídicos e religiosos que, ao longo do tempo, associaram a juventude feminina à pureza, à inocência e, simultaneamente, à disponibilidade para o desejo masculino. A cena reinscreve essa memória discursiva ao produzir uma equivalência simbólica entre juventude, aparência e valor desejável, fazendo com que esse funcionamento apareça como natural e não como construção histórica.

A escolha por marcar a idade através do uso do número “18”, em vez de uma idade indeterminada ou não explicitada, funciona como marcador discursivo de normalização, em que práticas discursivas são produtoras de fronteiras entre o que é aceitável e o que é desviante (Foucault, 1979). Essa escolha, no entanto, não é apenas uma decisão textual isolada: ela se inscreve em uma formação discursiva, entendida, nos termos de Pêcheux, como o conjunto de regras históricas e ideológicas que determina “o que pode e deve ser dito” em

uma dada conjuntura. Em outras palavras, uma formação discursiva organiza os sentidos possíveis e aceitáveis dentro de uma posição ideológica, definindo quais enunciados são autorizados, quais são interditados e quais sentidos devem ser silenciados ou deslocados. Nessa perspectiva, entende-se que essa escolha de delimitação de idade funciona no texto como dispositivo discursivo de contenção, ou seja, um mecanismo pelo qual o discurso regula o que pode ser dito e o que deve ser silenciado. Tal delimitação reinscreve também a formação discursiva capitalista e sexualizante, que transforma marcos etários em critérios de consumo e legitimação do desejo. Assim, por mais que se busque evitar os sentidos de pedofilia, esse discurso (re)inscreve o interdito incestuoso no plano do não-dito, reproduzindo o interdiscurso, o conjunto de “já-ditos” que sustentam a produção de novos dizeres (Orlandi, 2007).

A comparação entre a mulher que atua na área do sexo e sua própria filha, feita pelo sujeito masculino, produz um efeito de equivalência simbólica que reforça uma estrutura de normalização da sexualização e do fetichismo, que por sua vez é sustentada pela formação discursiva patriarcal. Como consequência dessa ação, o corpo feminino se transforma em objeto de validação alheia, no qual o valor e o desejo são medidos pela aparência e semelhança através de um padrão. Essa lógica machista funciona mobilizando relações de poder, conceito que remete às redes de práticas e discursos que produzem e mantêm relações de dominação (Foucault, 1979). Esse funcionamento se ancora em uma memória discursiva que historicamente associa o corpo feminino à avaliação, ao julgamento e à comparação, prática recorrente em discursos midiáticos que produzem a mulher como objeto de classificação.

Ao examinar a sequência “depois comprou cinco danças minhas”, compreende-se a expressão de um gesto discursivo de passividade e aceitação por parte da colega, cenário em que a narradora não antagoniza o cliente. Esse silêncio não é neutro e também mostra um complexo processo de subjetivação ideológica, já que segundo Foucault (1979), os sujeitos são constituídos por práticas de poder que operam no nível micro, regulando comportamentos e modos de dizer. Assim, a personagem só pode ocupar essa posição de passividade porque essa formação discursiva patriarcal disponibiliza e legitima tal lugar. É compreensível, portanto, que a ausência de resistência da personagem manifesta o efeito de poder internalizado, o sujeito (amiga) adere às normas impostas pelo discurso social, reproduzindo inconscientemente as condições de dominação que está atravessada. Dessa forma, o discurso da colega de Anora, passa a ser um veículo de reprodução de relações de poder e de manutenção das desigualdades simbólicas. Aqui, identificamos o sujeito feminino assujeitado, constituído pela formação discursiva patriarcal que produz a evidência de que aceitar, calar e

agradecer pelo consumo masculino é seu lugar natural. É compreensível, portanto, que a ausência de resistência da personagem manifesta o efeito de poder internalizado, o sujeito (amiga) adere às normas impostas pelo discurso social, reproduzindo inconscientemente as condições de dominação que está atravessada. Dessa forma, o discurso da colega de Anora, passa a ser um veículo de reprodução de relações de poder e de manutenção das desigualdades simbólicas.

Na fala que o personagem masculino é responsabilizado, temos o processo da reatualização do interdiscurso do desejo interdito, que se associa a uma herança cultural e moral da sociedade que legitima o atravessamento do desejo por figuras femininas que sejam diretamente ligadas à inocência e à possibilidade de serem posses. Quando Anora fala “É muito nojento”, emerge-se por um instante, um gesto discursivo de resistência, na forma de ruptura momentânea sob a formação discursiva dominante. Essa fala mostra que há uma certa identificação do interdito, mesmo que por um momento. Nesse instante rompe-se brevemente a evidência produzida pela formação discursiva patriarcal. Em oposição a isso, sua fala seguinte “mas pelo menos ele comprou as danças”, reinscreve o enunciado na lógica da formação discursiva capitalista que normaliza essa situação e legitima o lucro como compensação moral. Tem-se então, o entendimento de que o repúdio anterior que se originou de uma formação discursiva da ética foi neutralizado por uma justificação pragmática, revelando o que Pêcheux (2006) descreve como movimento de contradição discursiva: o sujeito oscila entre formações ideológicas conflitantes, sem domínio total sobre seu dizer.

Então, é possível dizer que existe um conflito discursivo que ocorre devido a duas formações discursivas opostas que lutam pelo lugar da fala. De um lado habita o discurso moral e ético que condena o desejo incestuoso e que diz “É muito nojento” e do outro o discurso mercantil e pragmático que o justifica através da justificativa financeira e que diz “mas pelo menos ele comprou as danças”. Assim, essa ambiguidade é um efeito de sentido produzido pela relação entre formações discursivas (Pêcheux, 2006), demonstrando que o sujeito é constituído por discursos heterogêneos e contraditórios, o que o torna dividido e não uno. Esse conflito evidencia como o sujeito é atravessado simultaneamente pela formação discursiva patriarcal (que sexualiza e naturaliza o desejo masculino) e pela formação discursiva capitalista (que transforma esse desejo em comércio).

Dessa maneira, através da análise sobre a relação entre as personagens Anora, sua colega e “o cara”, observa-se uma clara distribuição de posições discursivas que materializam as relações de poder existentes no diálogo. Logo, as duas figuras femininas se encontram na mesma posição de sujeito inferiorizado que é caracterizada pela classe social vulnerável

econômica e socialmente, enquanto a figura masculina ocupa uma posição de sujeito dominante, o que confere a ele a utilização de discursos que se filiam a formações discursivas patriarcais e machistas. Essa assimetria discursiva evidencia que as falas, os silêncios e as justificativas não são escolhas individuais, mas efeitos das condições de produção (Orlandi, 2007) que definem o que pode ou não ser dito. Também é crucial lembrar que os silêncios e a fala das personagens são materialidades significantes, que funcionam como operadores discursivos da dominação patriarcal. A narrativa, assim, transforma-se em um espaço de visibilidade das hierarquias e lutas simbólicas, nas quais o corpo feminino é regulado, julgado, normatizado e até mesmo aprovado ou não, pelo discurso masculino.

Por fim, torna-se possível compreender que todas as escolhas discursivas presentes na cena — desde a impessoalização do personagem masculino pelo uso do termo genérico “o cara” até a delimitação da idade “18 anos” como marcador que regula o limite do aceitável — são articuladas por um enunciador fílmico que opera em um nível metanarrativo distinto da própria conversa entre as personagens. Essa instância enunciativa seleciona e organiza os enunciados de modo a construir uma rede de sentidos que atualiza e reforça formações discursivas patriarcais, machistas e mercantis, evidenciando a produção de desigualdades e relações de poder entre sujeitos dominantes e dominados. A partir desse dispositivo, silêncios, falas e justificativas deixam de funcionar como expressões individuais e passam a manifestar efeitos das condições de produção discursiva, materializando mecanismos de dominação e o funcionamento estruturante do poder. Ademais, o enunciador fílmico atua como operador regulador que torna visíveis as tensões e contradições constitutivas dos sujeitos, ampliando a compreensão da narrativa para além dos diálogos explícitos e dando visibilidade às estruturas sociais que intervêm na produção dos sentidos. Assim, a construção da cena reinscreve por paráfrase, o já-dito do cinema sobre a mulher, que historicamente a apresenta como objeto de desejo masculino ou como mercadoria acessível.

5.3 CENA 3: O DISPOSITIVO ESCÓPICO EM FUNCIONAMENTO: A FABRICAÇÃO DE UM CORPO PARA VER

5.3.1 DESCRIÇÃO DA CENA

A cena inicia com Vanya sentado em um sofá, fumando, enquanto balança a cabeça acompanhando o ritmo da música, em uma composição visual que configura um plano médio. A câmera se posiciona de modo a enquadrar simultaneamente Vanya e Anora em primeiro

plano, estabelecendo a relação espacial e a dinâmica entre os personagens. O corte para Anora a mostra retirando uma blusa de frio, através de um plano americano de baixo para cima, enfatizando sua figura da cabeça aos joelhos. No momento em que retira a blusa, sua roupa remete a um uniforme colegial, com uma mini saia que revela metade de seus glúteos e um top ajustado, evidenciando a sexualização visual da personagem.

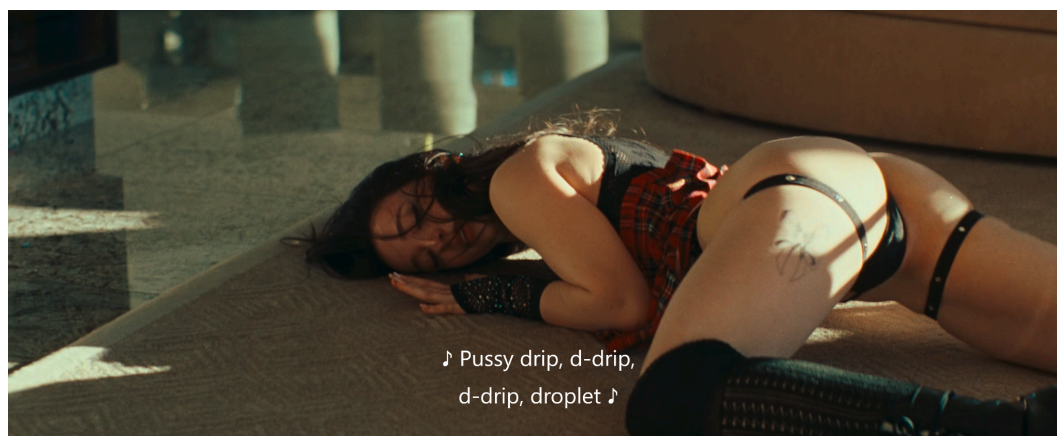
Conforme Anora começa a dançar, a câmera adota um plano geral vertical, acompanhando seu corpo da cabeça aos tornozelos, repousando e explorando seu movimento de forma voyeurística. A expressão e atitude de Vanya são mostradas em um plano médio fechando seu sorriso, enquanto a câmera enquadra Anora de frente, que se apoia nos joelhos. O foco fica predominantemente em Vanya, porém Anora permanece visível em primeiro plano, remetendo à relação do olhar masculino projetado pela narrativa.

Após isso, o enquadramento se aproxima de Anora enquanto ela está no chão, com um plano detalhe, (isto é, um tipo de enquadramento cinematográfico que focaliza de forma muito próxima uma parte específica do corpo ou de um objeto, destacando elementos mínimos para intensificar determinado sentido no discurso visual), direcionado para sua região glútea onde a intimidade é coberta apenas por uma peça mínima de roupa, acompanhando o movimento de seu quadril no ritmo da música. Posteriormente, um plano aberto distante posiciona Anora com as pernas abertas voltadas para a câmera, executando um movimento explícito ao deslizar a mão sobre seus órgãos genitais, aumentando o sentido de fetichização e objetificação.

O olhar da câmera se alinha ao de Vanya, apresentando um plano subjetivo (POV) (acompanhando o movimento de sua cabeça e focando inteiramente no corpo sexualizado da personagem feminina). Em seguida, a câmera se posiciona exatamente atrás da cabeça de Vanya, em plano sobre o ombro, focando novamente o corpo de Anora em uma pose explicitamente sexualizada, ampliando a perspectiva do *male gaze*.

A cena culmina com Anora subindo no colo de Vanya, momento em que retira o top, ficando com os seios totalmente expostos. A câmera permanece concentrada em Anora, quase que excluindo Vanya do quadro, destacando o corpo feminino e sua encenação sexual nas coreografias e movimentos, em um plano médio que reforça a objetificação, dando o foco para o corpo do desejo em exibição.

FOTOGRAMA 7



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 19 min 16 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 8



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 19 min 42 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 9



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 20 min 07 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

5.3.2 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA

A cena que será analisada adiante, configura claramente um efeito de sentido sexualizante da personagem Anora, através da exploração de estratégias e recursos cinematográficos que atuam em consonância com a estrutura do olhar masculino (*male gaze*), conforme articulado por Mulvey (1975). Sobre a construção visual da cena, tem-se a criação de uma experiência voyeurística, na qual o espectador é conduzido a compartilhar o olhar de Vanya — o sujeito masculino heterossexual dominante que observa e exerce controle simbólico sobre o corpo feminino exposto. Sobre isso, tal funcionamento também se ancora na formação discursiva cinematográfica clássica, que historicamente estabilizou a equivalência entre erotização e visibilidade feminina como elemento narrativo central. Portanto, é apreensível que essa produção de sentidos sobre a personagem feminina, inscreva-se em uma formação discursiva patriarcal, onde o corpo da mulher é produzido como signo do desejo e do poder masculino. Esse funcionamento mobiliza um interdiscurso que foi historicamente constituído, no qual diferentes discursos — cinematográfico, moral, médico e jurídico — contribuíram para estabilizar a associação entre corpo feminino, visibilidade e sexualização, produzindo uma memória discursiva que antecede a própria cena analisada.

O efeito de fragmentação discursiva é um funcionamento fundamental que compõe essa cena, sendo visível na escolha dos enquadramentos, na alternância entre planos, detalhes de partes específicas do corpo e planos subjetivos alinhados ao olhar de Vanya. Em

consonância a isso, o corpo de Anora é exposto em segmentos (pernas, quadril, glúteos, seios nus), apresentando-os como objeto de contemplação, através da instauração de um efeito de sentido que reduz a mulher à materialidade erótica. Esse funcionamento se filia explicitamente à formação discursiva patriarcal que determina que o corpo feminino seja disponibilizado ao olhar masculino como objeto de deleite visual. É importante também, marcar que o plano e o close não são neutros: são materialidades significantes que produzem sentidos e reinscrevem as partes do corpo da mulher como espetáculo. Em toda a cena, o olhar da câmera, assim como o de Vanya, atua como dispositivo de poder que age sobre o corpo de Anora, permitindo que o espectador compartilhe o efeito de vigilância e controle simbólico sobre o corpo feminino, que é simultaneamente tratado como espetáculo e fonte do desejo visual masculino (Mulvey, 1975).

Além disso, é possível entender que a escolha da vestimenta de Anora (um uniforme colegial), reinscreve o interdito do desejo através da alusão à estética da inocência subvertida. Esse gesto é responsável por (re)atualizar o interdiscurso do fetichismo da juventude, que atravessa o imaginário masculino e é culturalmente legitimado como erotismo aceitável e normal, afinal, o discurso do belo e admirável está sempre relacionado com a juventude. Trata-se de um funcionamento que reitera, por paráfrase, o já-dito do cinema sobre a mulher que associa juventude, pureza e erotização a atributos desejáveis. O gesto de sentido só funciona porque o discurso cinematográfico se ancora na formação discursiva capitalista e sexualizante, que converte o corpo feminino em mercadoria visual e em fonte de valor simbólico-econômico. Há ainda, uma contradição ideológica nessa cena: a aparência de pureza em oposição à performance erótica. Esse detalhe, por sua vez, faz-se tornar aparente a filiação ideológica da pedofilia, que busca recriar o sentido da fantasia infantil aplicada em corpos adultos, para se ter a legalidade da atitude.

O movimento da câmera que apaga Vanya do campo visual, focando apenas o corpo de Anora, aprofunda a contradição discursiva. Embora o olhar masculino pareça ausente, ele continua a estruturar a cena: o que é visível está condicionado à perspectiva do homem. Vemos então, o sujeito feminino assujeitado, constituído pela formação discursiva patriarcal que produz a evidência de que “ser vista” é seu lugar natural. Esse assujeitamento aparece também no modo como Anora sorri durante a performance, encenando não só um corpo dançando, mas produzindo também uma adesão subjetiva ao lugar que lhe é destinado pelo discurso patriarcal. O corpo feminino é, portanto, duplamente silenciado, enquanto sujeito e enquanto objeto de significação discursiva, já que, mesmo quando a mulher ocupa o quadro, ela o faz a partir do lugar discursivo que o olhar masculino define como visível e desejável.

Diante desse cenário, o prazer escópico é construído como efeito ideológico, em que naturaliza o desejo masculino além de invisibilizar o poder que o sustenta. Nesse momento, o espectador é interpelado a ocupar o lugar do homem observador, reproduzindo a relação de dominação simbólica que estrutura a narrativa fílmica. Ou seja, a cena reinscreve, ainda uma vez, o já-dito do cinema narrativo clássico, repetindo por paráfrase a lógica em que o corpo feminino é construído como espetáculo para o olhar masculino.

A cena, portanto, reafirma o funcionamento do *male gaze* ao desnudar o corpo feminino como objeto de desejo e consumo. Esse processo perpetua o ciclo de sexualização, objetificação e fetichização da mulher no cinema contemporâneo. Assim, o discurso cinematográfico atualizado nesta cena de *Anora* (2024) reinscreve a FD patriarcal e a FD capitalista, que operam conjuntamente para estabilizar o corpo feminino como mercadoria visual e como espetáculo repetido no interdiscurso. Desse modo, a visibilidade feminina nessa cena é organizada como efeito de repetição histórica da forma como o cinema aprendeu a significar a mulher.

Pode-se observar, então, a ação de um dispositivo de poder simbólico que é responsável por regular os modos de ver e de desejar, ao mesmo tempo em que naturaliza a dominação masculina como efeito discursivo e ideológico. O presente funcionamento revela que a cena reinscreve sentidos já estabilizados pelo arquivo cinematográfico e pela formação discursiva patriarcal.

5.3.3 TRECHO DA TRILHA SONORA DA CENA

A seguir, apresentam-se alguns trechos da canção “Drip (feat. Erika Jayne)”, de Brooke Candy:

“Pague meu aluguel, jogue na minha cara.”

“Casada com a grana, mas mantenho meu nome de solteira.”

“Buceta peluda, macia como um ursinho de pelúcia.”

“Buceta performática, ela merece um Oscar.”

5.3.4 ANÁLISE DISCURSIVA DA TRILHA SONORA DA CENA

A trilha sonora “Pingando (feat. Erika Jayne)” funciona como extensão discursiva da cena, reiterando as formações discursivas e os efeitos de sentido que estruturam o filme *Anora*. A letra, ambientada em um “strip club”, já anuncia uma formação discursiva mercantil e sexualizada, em que os sujeitos são definidos pelas posições de quem compra e de quem é comprado. O “strip club” deixa de ser apenas cenário e se configura como espaço discursivo (Orlandi, 2007), locus de relações de poder e desejo atravessadas por ideologias de gênero e capitalismo. Nesse sentido, torna-se visível que essa cena sonora se filia também à formação discursiva capitalista e sexualizante, que organiza o sentido do corpo feminino como recurso econômico e fonte de espetáculo.

O verso “pague meu aluguel, jogue na minha cara” explicita uma enunciação marcada pela contradição discursiva: a voz feminina assume o comando linguístico por meio do imperativo (“pague”), mas simultaneamente reafirma sua posição de dependência econômica. Mais uma vez o efeito de dominação está presente, no qual a mulher, ao exigir pagamento, reinscreve a lógica capitalista que a subordina. O corpo feminino, nesse contexto, torna-se um signo de troca e mercadoria discursiva, cuja existência simbólica é mediada pela ideologia do lucro, um discurso mercantil que é responsável por naturalizar a precariedade e a vulnerabilidade como condições legítimas. Esse gesto de sentido só se estabiliza porque circula no interdiscurso da sexualização feminina, já sedimentado pelo cinema e pela cultura pop, permitindo que tais enunciados pareçam “naturais”.

A frase “casada com a grana” demonstra o processo de deslocamento de sentido do verbo “casar”, que normalmente é associado a vínculos humanos e afetivos, para um campo bem diferente: o econômico. Essa escolha discursiva traz à tona uma formulação semântica que mostra a união entre o amor e o dinheiro, trocando o sentido de afeto pelo de lucro. Então, temos a mulher subjetivada como “esposa do dinheiro”, passando a se inscrever em uma formação discursiva que legitima o capital ao invés do afeto.

A fragmentação de partes do corpo feminino que aparecem visualmente na cena, conforme já analisado, também aparecem na letra da trilha sonora. Esse efeito discursivo ocorre juntamente com a repetição desses termos — “buceta peluda”, “bunda de soufflé”, “buceta performática”. Diante disso, pode-se depreender que essa fragmentação reitera o funcionamento da ideologia patriarcal que reduz o corpo feminino a uma soma de partes ligadas à sexualidade. Ao analisar a expressão “buceta performática, ela merece um Oscar”

compreendemos que há uma interpenetração entre o discurso artístico e o discurso sexual: nesse momento, O Oscar, símbolo máximo de legitimação cinematográfica, é ressignificado como fetiche discursivo, deslocando o reconhecimento artístico para o corpo sexualizado.

Em suma, aqui é visível a coabitação entre resistência e submissão: as vozes femininas performam uma aparente autonomia, mas essa resistência é capturada pela própria lógica que as submete, transformando o gesto de contestação em mais um produto do mercado. Pensando isso em relação à música, podemos analisar a voz das mulheres que falam de seus corpos, pensando ser donas do próprio dizer. Porém, o funcionamento ideológico que sustenta suas falas é o mesmo que controla e domina os seus corpos: o machismo. Vemos então, o sujeito feminino assujeitado, constituído pela FD patriarcal, que produz a evidência de que “empoderar-se pela sexualização” seria um gesto emancipatório, quando, na verdade, reinscreve a lógica dominante.

De forma geral, compreendemos que o enunciador filmico controla a cena ao mobilizar tanto os elementos visuais quanto a trilha sonora. Visualmente, o uso do *male gaze*, enquadramentos voyeurísticos e a fragmentação do corpo de Anora a sexualizam e objetificam, reforçando a ideologia patriarcal. Ainda, a trilha sonora funciona como uma extensão discursiva, mercantilizando o corpo feminino e revelando uma falsa resistência que, na verdade, é absorvida pelo sistema dominante. Assim, o sujeito enunciador não só define o que é visto e ouvido, mas também consolida relações de poder que submetem a personagem feminina à objetificação e à dominação masculina.

5.4 CENA 4: VIOLÊNCIA ESTETIZADA: COMICIDADE, SILENCIAMENTO E INTERDITO

5.4.1 DESCRIÇÃO DA CENA

A cena se passa na sala de Vanya, construída com *mise-en-scène* que destaca a modernidade e amplitude do ambiente, evidenciada pela presença de dois sofás posicionados em planos opostos e o fundo composto por grandes portas de vidro, criando uma profundidade espacial no quadro. A personagem Anora aparece vulnerável, vestindo apenas calcinha e camiseta, enquanto cai no chão em um estado de fragilidade.

A tensão é introduzida pelo movimento de Anora tentando se levantar, seguido por um corte rápido para plano americano de Igor, o capanga dos pais de Vanya, que reage prontamente e engaja-a puxando sua camiseta e envolvendo-a em um abraço de contenção,

impedindo que fuja. O diálogo é marcado por repetidos imperativos: “Pare! Por favor.” A montagem permanece em um plano geral, com Anora gritando enquanto Igor insiste em capturá-la e ordena a ela — “Não, pare.”

O conflito corporal ganha dinâmica com um plano geral que a acompanha enquanto ambos caem abruptamente sobre um dos sofás, causando a quebra de um abajur, um momento de som diegético que intensifica a violência da ação. A câmera então utiliza um plano detalhe para focar no celular de Igor, revelando uma chamada ativa com outro capanga (Toros). Nesse diálogo, Toros diz do outro lado do telefone “Garnik, o que está fazendo? Está matando ela? Enquanto ouve os gritos desesperados de Anora.

Retornando para a luta física, a câmera se aproxima dos dois, mostrando a interação corporal estreita entre Igor e Anora em que ambos estão deitados no sofá. Ele mantém uma de suas pernas e braços ao redor dela impedindo seus movimentos, configurando um enquadramento claustrofóbico que reforça a sensação de aprisionamento. Anora grita e tenta se defender com cotoveladas, enquanto Igor fala com um tom de voz calmo: “Se você não parar, eu vou te amarrar”.

Um plano aéreo (*overhead shot*) amplia a perspectiva da cena, conferindo um caráter voyeurístico e evidenciando a dominação simbólica de Igor sobre Anora disposta no sofá. A entrada do segundo capanga é capturada em plano geral, com ângulo posterior, criando um efeito de suspense e dúvida quando ele estende os braços em gesto interrogativo ao chegar e presenciar a cena de Igor segurando Anora. O capanga diz: “O que está fazendo com ela, Brat?” Enquanto a cena mostra Igor prendendo-a no sofá, de modo que seu glúteo é pressionado pela pelve do homem, enquanto seus braços são amarrados para trás.

Ainda, em plano geral, o enquadramento foca a posição dominante de Igor, e a expressão corporal tensa e indefesa de Anora, que está de barriga para baixo, mãos amarradas para trás. O diálogo entre os capangas reforça a dinâmica de controle e questionamento, enquanto a câmera intercala com planos fechados no rosto em agonia de Anora, capturando sua expressão de medo e resistência em close-up.

O conflito é intensificado com um plano contrapicado que mostra a expressão de Igor que expressa inocência e infantilidade, característica contraditória em relação ao domínio corporal que está empregando em Anora, sugerindo que o personagem não teria maldade em sua ação. Após isso, tem-se o relaxamento relutante de Igor ao soltar Anora, que então tenta novamente uma fuga registrada por um plano tracking, acompanhando seu movimento até a porta.

Após isso, Anora é capturada por Igor que a segura, levantando-a para impedir sua fuga. A *mise-en-scène* se fecha em um plano médio, reforçando o confronto físico e resistência de Anora em relação à força física que é empregada sob ela. Ela se debate com força, introduzindo a sensação de caos e desespero, enquanto morde o pescoço de Igor na tentativa de se desvencilhar.

A retomada do conflito é registrada em plano frontal, com a interação física entre ambos no sofá, intensificada por diálogos com um tom de comicidade forçada que contrapõe ao clima tenso, evidenciando um uso estratégico do som e da linha de diálogo para modular a atmosfera.

A sequência final mostra ambos novamente no sofá, agora Anora é segurada por trás de modo que se debate e fica exposta em frente à câmera. Ao tentar se soltar, acaba chutando o outro capanga que pretendia amarrar suas pernas, sinalizando sua persistência dentro do enquadramento restrito da cena.

FOTOGRAMA 10



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 58 min 21 seg. Disponível em:

https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 11



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 58 min 41 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 12



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 00 h 59 min 12 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

5.4.2 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA

Ao analisar a presente cena, vemos que Anora é retratada em um momento de extrema vulnerabilidade, onde seu corpo é exposto em vestes mínimas (calcinha e camiseta), o que a configura visualmente como sujeito dominado e desprotegido. Orlandi (2007) aponta que o discurso é um espaço de materialização das relações de poder e de sentido, onde se reproduzem as hierarquias sociais e de gênero, processo que se identifica nesse espaço cenográfico. Dessa maneira, essa formulação discursiva produz o efeito de sentido de mulher

como objeto passivo que é sujeito à dominação não apenas física, mas também simbólica. Temos nesse momento, esse efeito de sentido se filiando explicitamente à formação discursiva patriarcal, que determina que o corpo feminino seja significável prioritariamente como corpo vulnerável e disponível ao controle masculino.

A imagem que é construída sobre Anora mobiliza o interdiscurso que historicamente associa a mulher à fragilidade e à histeria. Essa associação se constitui a partir de uma memória discursiva marcada por discursos psiquiátricos e médicos do século XIX, que patologizaram o corpo feminino e inscreveram a mulher como sujeito naturalmente descontrolado, emocional e irracional. Ao reinscrever esses sentidos, a cena não apenas representa um estado emocional, mas reatualiza um arquivo discursivo que deslegitima a resistência feminina ao enquadrá-la como desordem. Esse arquivo discursivo é sustentado também por discursos jurídicos e morais que, historicamente, colocaram a fala feminina sob suspeita, exigindo contenção, silenciamento ou correção do comportamento da mulher considerada excessiva ou inadequada.

Então, a composição da cena, ao associar a figura feminina a uma mulher que grita, se debate e reage à violência é reinscrita em uma cadeia discursiva que a patologiza, situando-a na posição de “louca”, “desgovernada” ou “emocionalmente instável”. Esse gesto discursivo claramente é uma repetição de uma ideologia cristalizada, já que ele reatualiza memórias discursivas do feminino como o “outro” irracional, cuja resistência é interpretada como desordem. Nesse processo, a mulher é interpelada pela ideologia (Pechêux, 2006), constituindo-se assim, como sujeito no interior de uma estrutura simbólica que já define seus lugares possíveis de fala, como por exemplo, entre a submissão e a deslegitimação. Trata-se de um processo de paráfrase discursiva, pois a cena reitera o já-dito sobre a feminilidade como excesso emocional, reafirmando sentidos hegemônicos que circulam no interdiscurso.

Um aspecto fundamental que atravessa essa cena é a tentativa clara de comichidade em meio à violência explícita, o que configura um efeito de deslocamento de sentido no âmbito do discurso. Como exemplo, destaca-se o diálogo que acontece entre os capangas na ligação em que Garnik faz a Igor, num tom de inocência, pergunta “O que você está fazendo com ela?” enquanto ouve os gritos de Anora sem poder ver o que estaria supostamente acontecendo. Esse acontecimento introduz uma ambiguidade que atua como dispositivo de contenção, ao revestir a agressão de humor e inocência aparente, o discurso regula o que pode ser dito e visto, neutralizando o horror e reinscrevendo o interdito da violência sexual no plano do não-dito. Então, compreende-se essa operação discursiva como criadora de um espaço de discurso interdito — ou seja, o que estrutura o sentido da cena, mas que não

aparece explicitamente. Nesse funcionamento, vemos operar a formação discursiva cinematográfica clássica, que historicamente estetiza a violência contra mulheres ao inseri-la em códigos narrativos de humor, minimização ou erotização.

A ambiguidade que é produzida aqui, produz um efeito de similitude entre o ato violento e o ato cômico, permitindo que o espectador reconheça a agressão sob o disfarce do riso. Nesse sentido, o dispositivo discursivo da comicidade atua como um mecanismo ideológico que transforma o sofrimento em espetáculo, sendo capaz de instaurar um campo de identificação em que o espectador masculino é convidado a novamente se ver no lugar do dominador. Aqui, manifesta-se o conceito de prazer escópico masculino e a consolidação do *male gaze* (Mulvey, 1975), que posiciona o olhar masculino como centro da narrativa visual, onde ele vê, domina e interpreta, enquanto o corpo feminino em oposição a isso, é visto, possuído e silenciado. O gesto de sentido aqui só funciona porque a cena se ancora na formação discursiva patriarcal, que legitima a violência masculina como exercício de autoridade, e na FD cinematográfica que transforma o corpo feminino em espetáculo narrativo.

Outra questão relevante à análise, diz respeito à figura de Igor, que alterna entre o estado “inocente” e “violento”, encarnando o sujeito atravessado por formações discursivas contraditórias, o que Pêcheux (2006) chama de movimento de contradição discursiva, ou seja, o sujeito não domina inteiramente seu dizer, o que o leva a oscilar entre formações ideológicas distintas. Quando Igor afirma “Você disse para não deixar ela sair, e é o que estou fazendo”, ele legitima discursivamente a violência como cumprimento de uma ordem, deslocando a responsabilidade para o outro e produzindo o que se pode chamar de justificação pragmática, ou seja, existe neste momento, a tentativa de neutralizar o ato violento por meio de uma racionalidade instrumental e hierárquica, que remete ao discurso mercantil e patriarcal, em que a ação se torna meio de manutenção da ordem e do poder. Vemos nesse instante o sujeito masculino assujeitado à formação discursiva patriarcal, que produz a evidência de que controlar o corpo feminino é um dever, e não uma escolha para o homem: naturalizando a violência como gesto funcional e legítimo.

A cena, portanto, articula múltiplos níveis de sentido: o corpo de Anora é o lugar de inscrição do poder, o ponto em que se cruzam o discurso do desejo interdito e o discurso da moralidade justificadora. Mesmo sua resistência, que se mostra na forma de grito, luta, xingo é capturada pelo discurso dominante, que a reinscreve como histeria, como alguém que precisa ser silenciado e calado ao invés de ser ouvido e ter suas próprias vontades. Dessa

maneira, o que ela pode dizer ou expressar é delimitado pela FD patriarcal, que organiza sua posição-sujeito como alguém cujo sofrimento deve ser normalizado ou ridicularizado.

Em síntese, o enunciador fílmico mobiliza um conjunto articulado de estratégias visuais e sonoras que determinam os modos pelos quais ela pode ser interpretada. A escolha do plano que produz a ambiguidade infantilizada de Igor, o enquadramento aéreo que projeta sua dominação simbólica sobre Anora e os close-ups que acentuam a agonia da personagem feminina configuram um dispositivo de poder que organiza a circulação dos sentidos e orienta o espectador a ocupar determinadas posições ideológicas. Assim, o plano, a luz e os close-ups funcionam como materialidades significantes e não neutras que atualizam no visível a FD patriarcal e a FD cinematográfica tradicional que estruturam modos de olhar e de significar o corpo feminino.

Do mesmo modo, os enquadramentos claustrofóbicos e a inserção de uma comicidade deslocada no interior da violência atuam como componentes discursivos que modulam a tensão, estabilizam hierarquias e normalizam a lógica de dominação. Assim, por meio da articulação entre imagem, som e montagem, o enunciador fílmico institui as condições de produção que autorizam certas leituras e interdita outras, reinscrevendo, em nível formal, a reprodução de relações assimétricas de gênero e a captura da resistência feminina pela ordem discursiva que a silencia. Trata-se, portanto, de uma construção narrativa que excede a superfície da ação e expõe, na própria materialidade fílmica, os mecanismos que sustentam o funcionamento do poder. Com isso, a cena reiterada por paráfrase reproduz o já-dito do cinema sobre a mulher: o corpo feminino como espaço de violência legitimada e como superfície sobre a qual o poder masculino se inscreve e se renova.

5.5 CENA 5: A RESSIGNIFICAÇÃO DISCURSIVA DA VIOLÊNCIA E A DISPUTA PELO SENTIDO

5.5.1 DESCRIÇÃO DA CENA

Anora e Igor estão na sala da casa de Vanya, após o cancelamento do casamento de Anora e Vanya. Igor está sentado no sofá, fumando um cigarro atrás do outro e compartilhando-o com Anora, enquanto ela está no chão, próxima a ele, ambos com postura relaxada e descontraída. O ambiente transmite um clima de intimidade e uma tensão sexual entre eles, porém com desentendimentos sobre o acontecimento recente de violência contra

Anora. A conversa começa revisitando a confusão do dia anterior, quando houve uma luta física entre eles.

5.5.2 DIÁLOGO DA CENA

Igor: — Só tentei te dar apoio.

Anora: — Apoio pra mim? Cara, você me agrediu. Que tipo de apoio é esse? Não, você...

Igor: (ri, interrompendo) — O que? Não. Eu não te agredi.

Anora: — Você não chama aquilo de agressão? Não?

Igor: (sorrindo, negando com a cabeça) — Não.

Anora: (ironizando, com tom sério) — Não... tem razão. É lesão corporal. Além de sequestro e um milhão de outros crimes, tenho certeza.

— Vai se ferrar, cara.

Igor: (muda para o russo, língua nativa dele mas que Anora também domina) — Mas eu não te agredi. Só estava tentando te acalmar para você não se machucar.

Anora: — Você me segurou no chão, amarrou minhas mãos para trás, me amordaçou. Você viu os hematomas nos meus braços e pernas, porra? Você me agrediu, seu psicopata.

Igor: — Primeiro, é porque sua pele é sensível.

Anora: — Não, é porque você é louco.

Igor: — E segundo, porque você é muito louca. Mas enfim, não havia risco de você se lesionar ou se acidentiar, tá?

Anora: (ri, levantando-se) — Olha, se o Garnik não tivesse chegado, você teria me estuprado. Aposto.

Igor: (com expressão de total incompreensão) — Estuprado? O quê? Por que eu faria isso?

Anora: — Você tem olhos de estuprador. Você entendeu. Você teria me estuprado.

Igor: — Tá, mas eu não quis estuprar você.

Anora: — É? Por quê?

Igor: (rindo, sem entender) — Como assim, por quê?

Anora: — Por que você não me estupraria.

Igor: (sorrindo, desdenhando) — Porque eu não sou estuprador.

Anora: — Não, é porque você é um frouxo escroto.

FOTOGRAMA 1



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 02 h 05 min 38 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 2



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 02 h 06 min 00 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKZNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

FOTOGRAMA 3



Fonte: Captura de tela de cena do filme *Anora* 02 h 07 min 38 seg. Disponível em:
https://www.primevideo.com/detail/0QRBSLAXUW5VCOQHKNODT6YEF/ref=atv_dp_share_cu_r

5.5.3 ANÁLISE DISCURSIVA DA CENA

A última cena que aqui será analisada apresenta um diálogo entre Anora e Igor, ambientado em um contexto de tensão emocional com um tom sexual, que ocorre após o episódio de violência que já analisamos. Os dois personagens compartilham o mesmo espaço físico (um ambiente íntimo e aparentemente calmo), mas discursivamente, encontram-se em campos opostos, o que revela um embate ideológico que ultrapassa o plano do diálogo imediato. O confronto entre as duas figuras constitui-se como um espaço simbólico de disputa entre formações discursivas distintas, atravessadas pelas relações de poder de classe e gênero que estruturam a sociedade patriarcal. Essa oposição entre os sujeitos já atualiza, por paráfrase, um já-dito do cinema narrativo, em que homens justificam sua violência como cuidado e mulheres precisam provar que foram violentadas, reiterando o imaginário patriarcal que organiza o sentido da cena.

Logo na primeira fala de Igor “Só tentei te dar apoio” temos a tentativa de neutralizar a violência, transformando-a em um ato de cuidado. O termo “apoio”, lexicalmente carregado de afeto e ajuda, funciona aqui como eufemismo discursivo, produzindo portanto, um efeito de sentido que mascara o ato agressivo que de fato ocorreu. Nesse enunciado, observa-se um gesto de interpretação ideologicamente orientado, em que Igor tenta reinscrever sua ação violenta dentro de uma formação ideológica patriarcal que naturaliza o controle masculino e o

uso da força como proteção. Essa formulação se filia diretamente à formação discursiva patriarcal que determina que o homem ocupa a posição de quem “sabe o que é melhor” para a mulher, legitimando o exercício da força como cuidado. Assim nesse contexto, o sujeito masculino se vê como aquele que “contém”, “ensina”, “corrige” ou “aplica um ato de coerção”, por meio da força, que se traduz no efeito de assujeitamento a um discurso de dominação que o leva a crer que é “racional”, ou seja, que é lógico e necessário controlar a figura feminina e para que isso ocorra deve usar sua vantagem física. Esse funcionamento retoma um interdiscurso social amplamente difundido em narrativas familiares, religiosas e jurídicas, nas quais a autoridade masculina aparece historicamente associada à ideia de tutela e correção, produzindo um efeito de evidência que legitima a violência como gesto necessário e racional.

Em contrapartida, Anora rompe com esse apagamento semântico ao responder: “Apoio pra mim? Cara, você me agrediu. Que tipo de apoio é esse?”. Nessa fala, a personagem se marca e se inscreve em uma posição de resistência discursiva, desafiando o não-dito da cena anterior, ou seja, (a tentativa de silenciar a violência). Também se pode visualizar o uso insistente do pronome “você”, que tem um valor de interpelação direta, transformando o interlocutor em objeto da acusação. Segundo Orlandi (2007), nomear é um ato político-discursivo: ao dizer “me agrediu”, Anora produz uma ruptura simbólica, restituindo à linguagem o sentido interdito da agressão. Esse gesto se inscreve em um interdiscurso jurídico e feminista que historicamente luta pela nomeação da violência contra a mulher, deslocando sentidos que antes eram silenciados ou naturalizados, e reinscrevendo a agressão como crime e não como excesso emocional ou mal-entendido. Contudo, é visível que essa resistência ainda se dá dentro das fronteiras da ideologia dominante, uma vez que o sujeito, como aponta Pêcheux (2006), nunca fala fora das formações ideológicas que o constituem; ele apenas as desloca. Aqui vemos o sujeito feminino assujeitado, constituído pela FD patriarcal, que permite à personagem resistir, mas dentro dos limites de um discurso que ainda organiza sua posição e as formas pelas quais ela pode nomear a violência.

A resposta de Igor “O quê? Não. Eu não te agredi”, acompanhada do seu próprio riso, introduz um marcador de desqualificação simbólica. Nesse momento, o riso masculino funciona como um ato performativo que reinscreve o poder: através desse riso, Igor transforma a denúncia de Anora em exagero, evocando o estereótipo da mulher “histérica” e “irracional” e “exagerada”. O gesto de riso é entendido, portanto, como um efeito de sentido que remete Igor à formação imaginária que sustenta e mantém o imaginário do sujeito masculino como racional, estável e dominante. Assim, o riso que se fez aqui é o signo do

poder simbólico que invalida a fala da mulher através da reafirmação da hierarquia discursiva entre o masculino e o feminino e a soberania do masculino sobre o feminino. Observamos assim, que esse gesto se filia à formação discursiva patriarcal, que determina que a palavra masculina tenha primazia sobre a feminina, autorizando o apagamento simbólico da denúncia.

Anora, por sua vez, utiliza a ironia como estratégia discursiva de contra-ataque: “Tem razão. É lesão corporal. Além de sequestro e um milhão de outros crimes, tenho certeza.” Nesse trecho, a personagem mobiliza o discurso jurídico, instaurando uma interdiscursividade, ou seja, a inserção de um discurso externo (o legal) dentro do diálogo íntimo para derrubar o argumento de Igor. que desloca o sentido da cena e tensiona o argumento de Igor. Essa ironia não funciona apenas como reação ou ruptura pontual, mas como um gesto de resistência que atua no plano da significação, abrindo um espaço de disputa de sentidos em torno da violência sofrida. Ao nomear juridicamente a agressão, Anora expõe a contradição entre o real da violência física e o esforço discursivo de negá-la ou suavizá-la, desnaturalizando o chamado “discurso do cuidado”. Nesse movimento, a resistência se constitui como um gesto interpretativo, nos termos da Análise do Discurso pecheuxiana, evidenciando que os sentidos não são fixos, mas instáveis e atravessados pela ideologia. Momentaneamente aqui, Anora subverte o lugar de objeto do discurso, assumindo a posição de sujeito que denuncia, não rompendo completamente com a formação discursiva patriarcal, mas a tensionando, instaurando assim, um conflito entre formações discursivas antagônicas e dando visibilidade à luta simbólica que estrutura o dizer sobre a violência masculina. Esse movimento evidencia uma tentativa de deslocamento dentro da própria formação discursiva patriarcal, que historicamente silencia a nomeação da violência masculina, ou seja, um gesto que tenta romper, ainda que parcialmente, com o já-dito que deslegitima a fala feminina.

Esse gesto de resistência, no entanto, não pode ser compreendido como um rompimento pleno com o discurso dominante, mas como um deslocamento discursivo parcial, atravessado pela contradição. Conforme Pêcheux (1988), o discurso se apresenta como acontecimento e não como estrutura fechada, isto é, como espaço de irrupção em que sentidos se deslocam sem jamais se libertarem completamente das formações ideológicas que os constituem. Assim, quando Anora mobiliza o discurso jurídico para nomear a violência, ela ocupa momentaneamente uma posição de sujeito que denuncia, mas essa posição ainda se inscreve no interior da formação discursiva patriarcal que organiza o que pode ou não ser dito sobre a violência masculina.

Nesse sentido, o deslocamento do sujeito feminino ocorre de forma tensionada. Há resistência, mas uma resistência marcada pela contradição constitutiva do discurso, pois o

sujeito não produz sua fala de fora da ideologia, e sim a partir dela. Como aponta Orlandi (2007), os sentidos são produzidos nas condições de produção e na memória discursiva que atravessa os sujeitos, de modo que toda resistência é sempre relativa, instável e atravessada pelo já-dito. A ironia de Anora, portanto, acaba expondo o assujeitamento, mostrando o conflito entre a tentativa de nomear a violência e as formações discursivas que historicamente silenciam e deslegitimam a fala feminina. Trata-se, assim, de um gesto de deslocamento que evidencia o cinema como espaço de luta simbólica, no qual a resistência emerge como uma como fissura no funcionamento do discurso patriarcal.

O momento em que Igor muda de idioma, parando de falar inglês e passando ao russo, é revelador quando se trata do funcionamento ideológico. A mudança de língua produz um deslizamento de formação discursiva, pois ele retorna ao idioma em que ocupa posição de domínio identitário e simbólico. O russo pode funcionar como um dispositivo de poder discursivo para Igor, onde ele retorna ao seu “lugar de origem” em que se sente legitimado para exercer controle e domínio das palavras e sentidos que elas carregam.

Na sequência, Anora afirma: “Você tem olhos de estuprador”. Essa nomeação que Anora impõe constitui um gesto enunciativo de denúncia que instaura uma disputa de sentidos no interior da cena. Ao atribuir ao olhar masculino a marca da violência, Anora desloca o sentido historicamente naturalizado do olhar como instância neutra, ativa e dominadora, conforme descrito por Mulvey (1975), reescrevendo-o como olhar culpabilizado e passível de julgamento. Logo, o que antes se dava no plano do não-dito (a violência latente do olhar masculino) passa a ser nomeado, produzindo um conflito de interpretações sobre o mesmo acontecimento discursivo. Trata-se, assim, de uma formulação que se aproxima da noção pecheuxtiana de disputa discursiva, em que sujeitos inscritos em formações discursivas antagônicas produzem sentidos instáveis e em conflito (Pêcheux, 1988). Se por um lado, Anora mobiliza um gesto interpretativo que desnaturaliza o discurso do cuidado e expõe sua dimensão violenta, de outro, Igor reage a partir da formação discursiva patriarcal, recusando a nomeação da violência ao afirmar: “Estuprador? O quê? Por que eu faria isso?”. Essa recusa evidencia o efeito de assujeitamento ideológico típico da ideologia machista, no qual o sujeito masculino se reconhece como inocente porque sua prática de dominação aparece naturalizada como proteção ou cuidado.

A resistência, assim, funciona no plano da significação, ao deslocar os sentidos estabilizados que sustentam o discurso patriarcal. Através da ação de nomear o olhar como violento, Anora produz um gesto interpretativo que tensiona a evidência do “homem racional”

e expõe a contradição constitutiva do discurso, mostrando que os sentidos não são fixos, mas atravessados por conflitos ideológicos que se atualizam na própria materialidade da linguagem cinematográfica.

O desfecho do diálogo, em que Anora afirma para Igor, ao responder o porquê de ele não ter estuprado ela: “Não, é porque você é um frouxo escroto”, marca um momento de inflexão discursiva particularmente ambíguo. À primeira vista, a fala se apresenta como um ato de resistência, sendo uma inversão simbólica que desestabiliza o poder masculino e devolve ao agressor o insulto. Contudo, sob a superfície enunciativa, surge nesse aspecto, um não-dito ideologicamente: o insulto “frouxo” carrega o sentido de “não ser homem o suficiente”, onde se pode estabelecer uma paráfrase entre “frouxo” e “desvirilizado”. Aqui torna-se possível observar um funcionamento que se filia diretamente à formação discursiva patriarcal, pois o insulto só produz efeito porque atualiza, através da paráfrase, o já-dito que associa masculinidade à força, agressividade e virilidade. Esse funcionamento evidencia como o sujeito feminino é interpelado pela FD patriarcal, que determina que mesmo sua resistência seja formulada com base nos sentidos previamente estabilizados pelo discurso dominante.

Nesse gesto, Anora denuncia a fragilidade do sujeito masculino, mas o faz a partir de uma formação discursiva ainda atravessada pela ideologia patriarcal, na qual a virilidade e a força são valores legitimadores da masculinidade. Assim, mesmo ao atacar Igor, ela mobiliza o mesmo repertório simbólico que sustenta o poder que a oprime, permeada por um efeito de assujeitamento que se manifesta no nível inconsciente do dizer. O insulto, portanto, atua em profundidades diferentes, enquanto no nível mais superficial produz a aparência de rompimento da submissão feminina ao reinscrever sua voz no espaço do discurso, no nível mais fundo e complexo gera a reafirmação do sistema de valores machistas ao associar o “frouxo” ao “não-homem”.

Desse modo, a enunciação de Anora se configura como um gesto de resistência atravessado pela contradição, o que é típico dos processos de subjetivação descritos por Pêcheux (2006). Apesar de o sujeito tentar se deslocar do lugar ideológico que o constitui, acaba carregando consigo traços do discurso dominante. Nessa perspectiva, o insulto final evidencia não apenas a reação emocional da personagem, mas também o quanto esse discurso da virilidade está naturalizado a ponto de se infiltrar até mesmo nas falas de tentativa de resistência feminina.

Levando em consideração o que foi analisado, a cena pode ser compreendida como um espaço de disputa discursiva pela significação da violência, no qual se confrontam

formações discursivas antagônicas, produzindo sentidos instáveis e em conflito, conforme propõe Pêcheux (1975). Assim, Igor ocupa uma posição-sujeito inscrita na formação discursiva patriarcal, a partir da qual tenta reinscrever a agressão como gesto de cuidado, neutralizando discursivamente a violência por meio da manutenção do controle simbólico sobre o acontecimento. Do lado contrário de Igor, a fala de Anora instaura um gesto interpretativo que tensiona essa evidência, desnaturalizando o chamado “discurso do cuidado” e expondo sua dimensão violenta.

Nesse momento, a resistência é um efeito de interpretação, produzido no interior do discurso, que desloca os sentidos estabilizados e torna visível a contradição constitutiva da linguagem (Pêcheux, 1975; Orlandi, 2007). A força da cena se traduz em sua capacidade de tornar visível essa luta ideológica, na qual o sentido da violência não está dado, e é continuamente disputado entre posições discursivas assimétricas, evidenciando que o cinema, enquanto prática discursiva, é também um espaço de embate e produção de sentidos.

Já a personagem Anora, em contrapartida, age como sujeito de resistência, buscando nomear a violência, além de desestabilizar o não-dito e denunciar a estrutura ideológica que sustenta o discurso masculino, embora ainda expresse ele inconscientemente na sua fala. Então, trata-se de uma luta entre formações discursivas antagônicas, cenário em que o sentido é sempre instável e disputado. Aqui também se evidencia o funcionamento da FD patriarcal como organizadora dos papéis simbólicos: o que Igor pode dizer e o que Anora pode dizer estão atravessados por posições de gênero historicamente sedimentadas.

Nessa perspectiva, o enunciador fílmico não se limita a registrar o embate entre Anora e Igor, mas constitui o espaço de produção dos sentidos que os atravessam, articulando enquadramentos, gestos, silêncios e tonalidades afetivas de modo a reinscrever, na materialidade do filme, as formações discursivas que estruturam o confronto. Dessa forma, o plano, o close e as falas que compõem essa cena são materialidades significantes — não neutras — que participam ativamente da produção de sentido ao reiterar, na ordem visual, a assimetria entre os sujeitos. Nesse processo, os mecanismos de assujeitamento e resistência se mostram profundamente imbricados: Igor, ancorado em uma formação discursiva patriarcal, tenta reconfigurar a violência como cuidado, enquanto Anora, ainda que mobilizando elementos da ideologia dominante, desloca os sentidos e reinscreve a agressão como tal, expondo o caráter estrutural das relações de poder que os constituem. Assim, a cena mostra a disputa pelo domínio dos sentidos que definem o que pode ser dito, negado ou interdito.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, é necessário enfatizar que foi precisamente o aporte teórico-metodológico da Análise do Discurso Materialista que possibilitou compreender, ao longo desta pesquisa, como o *male gaze* não se reduz a escolhas estéticas, mas se constitui como um funcionamento discursivo, sustentado por formações ideológicas — sobretudo a patriarcal e a capitalista — que regulam o que pode ser visto, dito e significado sobre o corpo feminino no cinema. A AD permitiu analisar para além das imagens e falas, as condições de produção que tornam certos modos de olhar possíveis; permitiu identificar a paráfrase que reitera o já-dito sobre a mulher como espetáculo; possibilitou descrever o assujeitamento dos sujeitos, cujas falas e posições são atravessadas por formações discursivas que antecedem e excedem suas intenções; e tornou visível que planos, silêncios, enquadramentos, movimentos de câmera e até a trilha sonora são materialidades significantes, e não escolhas neutras, que produzem sentidos e atualizam o imaginário patriarcal no interior da narrativa fílmica. Assim, reconhecer o *male gaze* como discurso foi um resultado que só se tornou possível porque a Análise do Discurso forneceu as ferramentas para compreendermos como o olhar masculino opera como dispositivo de poder, reinscrevendo desigualdades e orientando modos de ver que se naturalizam na linguagem cinematográfica.

Analisar a produção de sentidos sobre a mulher no cinema significa ultrapassar o nível da superfície audiovisual — que envolve imagens, sons, e escolhas estéticas — para adentrar o território dos discursos que estruturam e produzem esses sentidos. Na realidade, o que se vê na tela é apenas a superfície de um processo muito mais profundo, que entrelaça a sociedade e a ideologia num jogo de poder. A partir do estudo de *Anora*, foi possível observar como o cinema continua sendo um espaço que privilegia o olhar masculino e sexualiza o corpo feminino. Portanto, essa análise foi responsável por dar visibilidade, através das teorias do *male gaze* de Laura Mulvey e da Análise do Discurso Materialista que a sexualização do corpo feminino funciona como mecanismo discursivo que sustenta e reproduz a formação ideológica patriarcal.

Pudemos compreender, ao longo da análise das cenas, que as estratégias audiovisuais utilizadas — enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera, diálogos e montagem — contribuíram para a construção do prazer visual masculino do filme. Nessa perspectiva, o olhar masculino é materializado pelo dispositivo cinematográfico, interpelando o espectador na posição-sujeito daquele olhar. A partir disso, tem-se a transformação do corpo da mulher em

objeto de contemplação visual, enquanto reforça a centralidade do homem como sujeito da narrativa.

O filme abordado, desse modo, mostrou-se como uma materialização das ambiguidades que existem no cinema. Essa ambiguidade se traduz no fato de que a personagem que é chamada de protagonista, ao invés de exercer autonomia sobre o seu próprio corpo e ações, acaba sendo mostrada como um sujeito feminino que depende do olhar masculino para ser construída como figura relevante. A autonomia de Anora, assim, é constantemente capturada pelo discurso patriarcal, que mantém suas falas, ações e características em uma bolha do imaginário machista, que idealiza-a como sinônimo de prazer e submissão. Já a câmera, que por vezes acompanha ela de forma mais próxima e subjetiva, sempre retorna ao ponto de vista voyeurístico, o que demonstra a predominância do *male gaze*. Dessa forma, é perceptível que a aparente retratação da personagem como sujeito principal da narrativa, na realidade está ancorada em uma construção da formação discursiva machista que a constitui através do olhar do homem e não dela mesma.

A análise discursiva que foi realizada, permitiu-nos compreender que o *male gaze*, além de se expressar em imagens explícitas de erotização, também aparece nas formas sutis com que o cinema compõe a visibilidade da mulher. Dentro disso, entram detalhes como a fragmentação do corpo, a iluminação quente, o silêncio que substitui a fala — todos esses elementos remetem a um discurso que naturaliza a mulher como objeto de prazer, excluindo-a do papel de protagonista de sua própria história. O cinema, ao reproduzir essa construção sobre o feminino, acaba contribuindo com a perpetuação da desigualdade de gênero e naturalização da sexualização feminina na sociedade atual.

Do ponto de vista discursivo, o corpo feminino funciona como uma materialidade atravessada por ideologias, sendo simultaneamente, signo e território de disputa. Como afirma Orlandi (2007), o discurso é sempre espaço de luta por sentidos, e é nesse espaço que o olhar masculino se inscreve e se reproduz. Anora, ao longo das cenas é significada discursivamente como sujeito de resistência e sujeito subserviente, equívocidade que nos mostra a tensão entre o desejo de emancipação da personagem e as forças que continuam a capturar essa emancipação dentro de um sistema visual controlado por códigos patriarcais.

A pesquisa também evidenciou que a naturalização da sexualização feminina se apoia na ilusão de escolha, fenômeno que também ocorre em outras mídias audiovisuais, como na TV e redes sociais, por exemplo. Ao apresentar a mulher como alguém que escolhe a sua própria exposição corporal, tendo aparentemente a agência dessa ação, o cinema contemporâneo disfarça a continuidade de estruturas patriarcais antigas, deslocando o sentido

de sexualização para o de empoderamento. Na atualidade, o discurso que prega a liberdade individual cada vez mais ganha poder, porém, ele esconde o fato de que essa liberdade funciona dentro de um campo simbólico já determinado. Ou seja, a mulher tem a escolha de poder ser vista, mas ao fazê-la, se depara com as formas de visibilidade preestabelecidas que regem-na e orquestram-na por um olhar masculino. Assim, a ideia de emancipação se converte em um modo de controle mais sutil e sofisticado.

Desse modo, os resultados obtidos neste trabalho indicam que o *male gaze* permanece atuando como um dispositivo em constante reinvenção. Ele não é construído apenas através da imagem da mulher sexualizada, mas também da persistência de um modo de olhar que define o que pode ser visto através da escolha do que é desejável para o homem. Consequentemente, quando a linguagem cinematográfica não passa por um processo de problematização, reproduz-se inconscientemente esse olhar, levando assim, à perpetuação de uma gramática visual que significa o corpo feminino como fonte do prazer masculino. Por isso, o rompimento com essa estrutura machista exige dar voz a práticas de resistência feminina, e não a enunciações femininas que, embora possam parecer emancipadoras na superfície, acabam por reinscrever o funcionamento do *male gaze*, como observado no filme. A simples presença de uma voz feminina não garante deslocamento dos sentidos quando essa voz se inscreve em formações discursivas patriarcais que historicamente definem o que pode e deve ser dito sobre o corpo da mulher. Nesses casos, o sujeito feminino assume posições de fala que, apesar de parecerem contestatórias, permanecem atravessadas pela ideologia dominante, reproduzindo sentidos já legitimados e restringindo a possibilidade de ruptura.

Assim, para existir resistência é necessário tensionar as condições de produção que sustentam a naturalização da sexualização feminina. Isso implica deslocar a posição-sujeito da mulher do lugar de objeto do olhar masculino para um lugar de enunciação capaz de produzir outros modos de ver e significar a experiência feminina. Romper com o *male gaze*, portanto, não se restringe apenas em adicionar mulheres à narrativa, mas transformar as formações discursivas que moldam seus sentidos, abrindo espaço para gestos de interpretação que desestabilizam a ordem patriarcal inscrita no cinema.

Já que o cinema, — enquanto prática cultural e discursiva —, tem poder de instituir e desafiar os sentidos, ele também pode ser um campo de resistência feminina. Nessa direção, a ascensão de cineastas mulheres nesse meio causou alguns movimentos revolucionários. Surgiram assim, olhares alternativos, com capacidade de deslocar a posição da mulher na tela e ressignificar os sentidos estabilizados sobre o feminino. Frequentemente chamados de *female gaze* ou *queer gaze*, essa nova perspectiva de olhar busca questionar a lógica que

sustenta a ideologia patriarcal, propondo uma estética da empatia, da alteridade e da partilha, em oposição à estética da dominação e do controle.

De forma simplificada, concluímos que a sexualização da mulher no cinema é um fenômeno discursivo que reflete as relações de poder que habitam em nossa sociedade atual. O *male gaze*, dessa forma, atua como um dispositivo de poder, definindo quem e como os sujeitos podem ser significados e tornados visíveis. A presente análise de *Anora*, possibilitou o entendimento de que mesmo obras com propostas aparentemente críticas, podem ser construídas através da ideologia patriarcal. Em oposição a esse fato, ainda temos a possibilidade de mudar esse olhar, através de brechas de leitura e resistência, residindo nessas fissuras, — nos momentos em que a mulher olha de volta, em que o silêncio se torna gesto e o enquadramento revela a estrutura do olhar de oposição — as possibilidades de transformação e deslocamento de sentidos.

Nesses momentos, a resistência não se limita ao plano temático da narrativa, mas se desloca para o plano hermenêutico, onde a própria leitura do filme se torna um gesto de resistência. O espectador é interpelado não apenas a consumir a imagem, mas a confrontar o modo como ela é construída, o que evidencia que o cinema, enquanto prática discursiva, não é homogêneo nem transparente, mas atravessado por disputas ideológicas.

Tal funcionamento pode ser compreendido à luz do conceito de contradição constitutiva do discurso, conforme formulado por Pêcheux (1990), segundo o qual todo discurso é atravessado por tensões entre formações ideológicas antagônicas, sem jamais se fechar em um sentido único ou estável. Assim, mesmo quando o filme reinscreve o *male gaze*, ele o faz em um campo discursivo marcado pela contradição, no qual emergem deslocamentos possíveis.

Como também aponta Orlandi (2012), o sentido não está fixado no texto, se produzindo na realidade, na circulação e na interpretação, de modo que a resistência pode se manifestar no gesto interpretativo que desnaturaliza os sentidos dominantes. Dessa forma, essas brechas não produzem uma superação do olhar patriarcal, mas revelam o cinema como espaço de luta ideológica, no qual os sentidos sobre o corpo feminino permanecem em disputa.

Portanto, neste trabalho, tivemos a oportunidade de reconhecer o cinema como discursivamente responsável por construir ou desconstruir sujeitos. Aprender a ver com crítica é um ato político, por isso, é de extrema importância que as novas gerações de espectadores, cineastas e pesquisadores continuem essa tarefa: questionar o olhar que aprisiona e determina os sentidos possíveis de uma mulher.

REFERÊNCIAS

- ANORA. Direção: Sean Baker. Estados Unidos: A24, 2024. 139 min, color. Filme.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.
- GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. Efeitos do arquivo. A análise do discurso analiseno lado da História. In: Orlandi, E. (org.) **Gestos de Leitura** – da história no discurso. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 163-188
- LAGAZZI, Suzy. Materialidade discursiva: “não se pode dizer não importa o quê”. In: Grigoletto, Evandra; Costa, Thiago César da. **Diálogos com Analistas de Discurso: reflexões sobre a relevância do pensamento de Michel Pêcheux hoje – Dialogues avec Analystes du Discours: réflexions sur la pertinence de la pensée de Michel Pêcheux aujourd’hui**. Campinas: Pontes, 2023.
- MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. 1975. [PDF]. Disponível em: <arquivo fornecido>. Acesso em: 15 abr. 2025.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2007.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. **Análise automática do discurso (AAD-69)**. Campinas: Editora da Unicamp, 1975.
- PÊCHEUX, Michel. **Delimitações, inversões, deslocamentos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1988.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do Trabalho Científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- ROOKE CANDY; ERIKA JAYNE. **Drip**. Intérprete: Brooke Candy feat. Erika Jayne. Álbum: Sexorcism. Los Angeles: NUXXE, 2019. 1 faixa de áudio. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/brooke-candy/drip-feat-erika-jayne/traducao.html>. Acesso em: 10 dez. 2025.
- ZOPPI-FONTANA, Mónica G. Arquivo jurídico e exterioridade. A construção do corpus discursivo e sua descrição/interpretação. In: GUIMARÃES, E.; BRUM DE PAULA, M. R. (org.). **Sentido e Memória**. Santa Maria: UFSM/PONTES. 2005.