

# A máscara no cinema: psicanálise e feminismo em *Bela vingança*

*The Masquerade in Film: Psychoanalysis and Feminism in Promising Young Woman*

*La mascarilla en el cine: psicoanálisis y feminismo en Una joven prometedora*

Roberta Oliveira Veiga

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: roveigadevolta@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8538-1185>

Sthael Gomes dos Santos Patrício

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: sthaelgomes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4642-9895>

## RESUMO

O presente artigo apresenta a teoria da máscara no cinema, conforme formulada por Mary Ann Doane, com objetivo de sondar sua pertinência enquanto fundamento para um gesto de análise feminista voltado para a construção da subjetividade de personagens mulheres em obras de ficção. A partir da direção de arte no filme *Bela vingança* (2020), de Emerald Fennell, o artigo busca discutir em que medida a protagonista usa sua feminilidade como artefato de mascaramento que, em suas muitas variações, a permite planejar um processo de vingança como meio de lidar com uma experiência traumática de abuso sexual.

Palavras-chave: *Mary Ann Doane; máscara; cinema; feminilidade; Bela Vingança.*

## ABSTRACT

This paper presents the theory of the masquerade in film, as proposed by Mary Ann Doane, with the aim of investigating its relevance as a foundation for a method of feminist analysis aimed at the construction of the subjectivity of female characters in works of fiction. Based on the production design of the movie *Promising Young Woman* (2020), by Emerald Fennell,

---

MÉLO, Roberta de Sousa; RODRIGUES, Rafael de Oliveira. O signo-carranca na artesanaria afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52745> >

this paper seeks to discuss to what extent the protagonist uses her femininity as a masking artifact that, in its many variations, allows her to plan a process of revenge as a means of dealing with a traumatic experience of sexual abuse.

Keywords: *Mary Ann Doane; masquerade; film; femininity; Promising Young Woman.*

## RESUMEN

Este artículo presenta la teoría de la mascarilla en el cine, tal como la formuló Mary Ann Doane, con el objetivo de investigar su relevancia como fundamento de un método de análisis feminista dirigido a la construcción de la subjetividad de los personajes femeninos en obras de cine. ficción. Basado en la dirección artística de la película *Una joven prometedor* (2020), de Emerald Fennell, el artículo busca discutir hasta qué punto la protagonista utiliza su feminidad como un artefacto enmascarador que, en sus múltiples variantes, le permite planear un proceso de venganza como forma de lidiar. con una experiencia traumática de abuso sexual.

Palabras clave: *Mary Ann Doane; mascarilla; cine; feminidad; Una joven prometedor.*

Data de submissão: 26/05/2024

Data de aprovação: 30/07/2024

## Introdução

Professora universitária de cinema e mídia nos Estados Unidos, Mary Ann Doane está entre as pioneiras em estudos cinematográficos de gênero. Especialmente ligada à teoria psicanalítica, ela seguiu caminhos similares aos abertos pela perspectiva de Laura Mulvey, fundante da teoria feminista do cinema e condensada, principalmente, na ideia de *male gaze*: o olhar masculino como forma de fetichismo dos corpos femininos em tela. Apesar dessa proximidade, a teoria da máscara no cinema de Doane foi pouquíssimo explorada, principalmente no Brasil, onde os artigos e livros das teóricas feministas do cinema dos anos de 1970 e 1980 não chegaram.

Doane pega emprestado o conceito de máscara da psicanalista britânica Joan Riviere que, já em 1929, identificava a feminilidade como um artifício possível de ser manipulado, usado pela mulher de diferentes modos a depender das exigências do contexto, das formas de ansiedade e dos

demais afetos frente a determinada configuração social. No cinema, Mary Ann Doane visualizava a máscara como uma forma de intensificar e evidenciar a feminilidade.<sup>1</sup> Ao ostentá-la, a mulher poderia colocar em primeiro plano, e longe de si, a imagem construída do que é ser uma mulher. O interessante é que, no interior da teoria feminista do cinema, a demanda é encontrar meios através dos quais podemos criar a distância faltante entre a espectadora e a imagem na tela, negociando também as posições de identificação permitidas às mulheres. A máscara, portanto, possibilitaria criar esse distanciamento e estabelecer uma nova relação de espectralidade – que não só a identificação – com a personagem feminina em cena.

Propomos, assim, a retomada do conceito de máscara a fim de, num primeiro momento – menos de crítica às limitações e mais de apresentação de uma teoria ainda não discutida no Brasil –, apostar em um gesto de análise para os estudos feministas do cinema, notadamente, para a construção da subjetividade de personagens mulheres em filmes contemporâneos. Nesse sentido, a aproximação com a psicanálise tem seu valor para além de sua relevância no entendimento dos modos como o aparato cinematográfico configura a relação entre as personagens e as espectadoras. Tal perspectiva indica a produção tanto social quanto psíquica do lugar da feminilidade ao qual as mulheres foram submetidas não somente à época do trabalho de Mary Ann Doane, mas contemporaneamente com a manutenção da cisão heteronormativa de gêneros. Para perseguir a ideia desse artefato na fabricação da feminilidade como visualidade, escolhemos abordar aspectos constituintes da direção de arte no filme *Bela vingança* (2020), da cineasta Emerald Fennell.

Não há dúvidas de que, entre esses aspectos, o figurino é indispensável para ficcionalização narrativa e estética das personagens, principalmente num filme cujo enredo é baseado nessa ficcionalização: o modo de vestir da protagonista está na base da intriga. Assim dizendo, a escolha de *Bela vingança* (2020) para retomar esse debate se justifica na medida em que o filme constitui uma metalinguagem no que se refere às modulações da máscara nas figurações femininas do cinema. O cinema já é capaz de publicamente mostrar o modo como, ao longo da história, as mulheres construíram suas aparências como máscaras, ou seja, fantasias para ficcionalizar seu estar no mundo em relação, principalmente, aos homens e às opressões falocêntricas. Mas, no filme em

---

VEIGA, Roberta Oliveira; PATRÍCIO, Sthael Gomes dos Santos. A máscara no cinema: psicanálise e feminismo em *Bela vingança*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52754> >

questão, a trama da personagem principal se funda justamente no modo como ela se veste para performar em ocasiões que ela mesma cria, como forma de seguir sobrevivendo à violência masculina.

Ademais, roupas e acessórios são usados, tanto literal quanto alegoricamente, como elemento constitutivo na teoria da espetatorialidade conforme discutida por Laura Mulvey e Mary Ann Doane. Por fim, lembremos a significância do lugar ocupado pela visualidade nos processos de generificação promovidos pelas sociedades ocidentais hoje, e como a materialização permitida pela direção de arte carrega consigo um grande contingente de signos e valores fundamentais nesse contexto.

Apresentado o desenho de nosso argumento, antes de proceder à construção teórica desse objeto e a aproximação ao filme, é de extrema necessidade entendermos o uso do termo mulher no singular, que, sem dúvidas, causa desconforto, uma vez que a revisão do debate feminista já nos ensinou de forma contundente as dificuldades de pensar as mulheres como categoria, sob risco de essencializar tal figura e perder as diferenças: as mulheridades. Contudo, a obra de Doane, e a teoria feminista do cinema na qual ela se insere, data do período entre os anos de 1970 e 1980, momento para o qual, ainda sob efeito do furor da segunda onda feminista, a ideia de classe informava uma noção de mulher como aquela que enfrenta uma estrutura social patriarcal, ou seja, que precisa se instituir como categoria política única na polarização de forças desse enfrentamento. O que ainda hoje sabemos ser estrategicamente necessário – como verifica várias pensadoras atuais, inclusive bell hooks (2019) – no sentido de nos posicionarmos em relação a pautas comuns manipuladas por instituições e dispositivos machistas (aborto, estupro, violência doméstica, abuso, entre outros).

Mais além, em diálogo com a psicanálise, as pensadoras usam o termo mulher no singular no sentido de explicar e confrontar um ideário unilateral falocêntrico da condição feminina. Trata-se, portanto, de se referir e se opor ao construto do “mito mulher” que foi debatido e revisto sob outras perspectivas importantes como as de Teresa de Lauretis, Monique Wittig e, mais tarde, Judith Butler. Dessa forma, nosso interesse é trazer a dimensão histórica da construção de um conceito que, ainda que fundado num discurso sobre a mulher enquanto sexo oposto, frágil e inadaptável à esfera pública, busca retomar o sistema machista, junto ao cinema clássico hollywoodiano, que a produziu. Para seguir combatendo tal sistema – de modo a escrever a história (masculinista) a

contrapelo – faz-se necessária ainda hoje, a partir de visualidades fílmicas contemporâneas, nas quais finalmente as mulheres tomam às câmeras, compreender e complexificar a noção de feminilidade. Trazemos aqui um primeiro movimento teórico mais geral e uma aproximação analítica dele derivado que, de forma alguma, faz-se como negação, mas se coloca ao lado das diferenças entre mulheres. Sem dúvida, em recortes mais específicos dessa perspectiva, a composição das máscaras poderá ser debatida não só na estruturação do feminino de viés psicanalítico, mas em suas diferentes modulações antropológicas e interseccionais.

## **Feminilidade, psicanálise e a máscara**

A analogia da máscara aparece pela primeira vez já na introdução do livro de Doane, especificamente direcionada àquela que lhe confere o título: a *femme fatale*. Para a autora, essa figura misteriosa guarda algo além do que está visível, uma possível ameaça que deve ser desmascarada de forma violenta. Tal construção visual e simbólica estaria alinhada às reflexões teóricas e cinematográficas sobre o problema da diferença sexual como “um lugar de questionamento sobre o que pode ou não ser entendido” (Doane, 2008, p. 9). No entanto, a mulher por si só já é lida como um enigma, ou um hieróglifo, tal como Freud sugere em sua reflexão sobre a feminilidade.

Sua psicanálise não deixou de afirmar sua dificuldade em lidar com as funções e desejos da mulher. Freud utiliza um poema<sup>2</sup> para mostrar que ao longo da história muitas pessoas tentaram, em vão, decifrar o mistério da feminilidade. Para ele, as mulheres eram de fato (e conceitualmente) um problema. Mas Doane esclarece que o poema original nunca se perguntou sobre a mulher, e sim sobre o homem,<sup>3</sup> a partir de uma construção bem mais humanística e teológica do que a fala de Freud deixa transparecer. Esse desvio é descrito pela autora como uma “deturpação intertextual” e aponta para a forma como a pretensão masculina de investigar a mulher é assombrada, quase corrompida, pela projeção que o homem faz não só da figura feminina, mas de suas próprias questões.

Em seu texto de 1929, “Womanliness as a Masquerade” [“Feminilidade como máscara”], a psicanalista britânica Joan Riviere descreve casos de mulheres que demonstravam o excesso de feminilidade como uma formação reativa, ou seja, um mecanismo de defesa gerado pelo receio de sofrer punições sociais. Tal reação era observada em pacientes do sexo feminino que assumiam posições

---

VEIGA, Roberta Oliveira; PATRÍCIO, Sthael Gomes dos Santos. A máscara no cinema: psicanálise e feminismo em *Bela vingança*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52754> >

de sujeito consideradas masculinas, entre elas, uma intelectual que constantemente proferia conferências públicas. Durante essas apresentações, a sugestão de Doane (2008) é que a moça em questão deixava de ser objeto para se tornar sujeito do discurso. Enfim, após suas performances masculinizantes, mulheres como ela sentiam a necessidade inconsciente de exagerar ou intensificar sua feminilidade, a fim de evitar represálias advindas do uso, ainda que temporário e limitado, da masculinidade.

A feminilidade funcionaria, então, como um disfarce para mulheres escrutinadas pelo olhar do patriarcado, a partir do qual poderiam ser percebidas como mulheres inocentes, castradas. Trata-se de uma ferramenta de proteção que cria uma sensação de segurança frente à ameaça, ainda que inconsciente, representada pela possível reação negativa vinda dos homens (Riviere, 1929, p. 306, tradução nossa).

Na análise da paciente de Riviere, a masculinidade era materializada em seu desempenho intelectual, muito similar àquele do pai com o qual não tinha a melhor das relações. Já a máscara vinha como um impulso de flertar e entreter homens ao final da palestra como uma forma de apaziguá-los e aliviar o medo/ansiedade de que eles se tornassem hostis, tentando puni-la por sua demonstração de masculinidade.

A feminilidade, portanto, poderia ser assumida e usada como uma máscara, tanto para esconder a posse da masculinidade quanto para evitar as represálias esperadas caso fosse descoberta – tal como um ladrão revira os bolsos e pede para ser revistado para provar que ele não tem os bens roubados. O leitor pode agora perguntar como defino feminilidade ou onde traço a linha entre a feminilidade genuína e a “máscara”. Minha sugestão não é, no entanto, que exista tal diferença; seja radical ou superficial, elas são a mesma coisa (Riviere, 1929, p. 306, tradução nossa).

Para explicar as potentes modulações que o conceito de máscara encontra no cinema, Doane primeiro aproxima a construção da feminilidade das teorias psicanalíticas e feministas. Em seguida, já no interior da teoria do cinema, a autora apresenta a questão da diferença sexual (ou seja, as implicações patriarcais da cisão entre a mítica feminina e masculina) no aparato fílmico, na relação com a imagem e em seus consequentes impactos sobre a espectralidade feminina.

Segundo a teoria freudiana, na primeira infância, a criança passa por um intenso processo de desenvolvimento social e psicológico. Inicialmente, ela se vê como parte da mãe, mas, à medida que reconhece sua autonomia e forma sua identidade, começa a ver a mãe (fonte de afeto e cuidado) como objeto externo de desejo. É nesse período que a menina vê seu corpo se tornando

aquele do objeto de desejo, ou seja, o corpo feminino da mãe. E, conforme Montrelay (1978), ao contrário do que é oferecido ao menino, ela não consegue passar pelo processo de distanciamento que pode deslocar seu primeiro objeto de desejo. Além disso, diferente do menino que pode desconsiderar o significado da diferença sexual por muito mais tempo por não ser afetado negativamente em sua formação, para Freud (1963), a menina deve reconhecer imediatamente o significado da sua dessemelhança frente ao corpo masculino. Pode-se dizer, nessa perspectiva, que a mulher, ainda na infância, reconhece a desigualdade de poder social, ou ao menos de tratamento, entre ela e sua contraparte masculina.

A mulher seria, então, esse signo que carrega o imediatismo de seu significado, que não tem a oportunidade de sugerir algo que não está ali, ou seja, uma abstração. É nesse sentido que Luce Irigaray (1985) afirma a imagem da mulher como uma proximidade excessiva, uma constante relação de si consigo mesma, seja física ou identitária. Em relação ao cinema, Doane faz uso dessa demarcada diferença sexual como elemento constitutivo do aparato fílmico. Primeiramente, na dicotomia de passividade feminina e agência masculina, que é concedida ao olhar no cinema. Como Laura Mulvey sugere:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre o ativo/masculino e o passivo/feminino. O olhar masculino predominante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada” (Mulvey, 1983, p. 444).

A subjetividade masculina é aquela que controla a dinâmica cinematográfica e produz identificação com o herói ou com a personagem que conduz a narrativa através de desejos, medos e fantasias também masculinos (Kaplan, 2014). É esse olhar que estabelece o prazer voyeurístico e fetichista de observar o corpo feminino como objeto. Ou seja, ainda está em jogo uma acomodação masculinizante de olhar que objetifica e sexualiza uma posição construída histórica e socialmente como feminina (Kaplan, 1983). Dentro da estrutura patriarcal, apenas os homens têm o poder de possuir os corpos femininos, dentro ou fora da tela.

Na relação da mulher com a imagem fílmica, a dicotomia que Doane considera a mais importante, dentro da perspectiva de feminilidade construída até aqui, é a da distância *versus* proximidade. Para a estruturação da visibilidade no cinema e seu conseqüente prazer visual, é necessário um espaço entre o observador e a imagem. Trata-se da constituição voyeurística da espectralidade que, segundo Christian Metz, só existe na distância entre aquele que quer ver e o objeto de seu desejo. Já que as pessoas e lugares vistos na tela não estão presentes, não há materialidade, e a plenitude sensorial é apenas ilusória, o cinema duplica essa ausência. Assim, o *voyeur* se colocaria numa “busca infinita por um objeto ausente”, simbólica e espacialmente (*apud* Doane, 2008, p. 29). No entanto, considerando que a mulher é a imagem, essa pré-condição de distância para o prazer voyeurístico não existe para a audiência feminina, mas é constituinte do *male gaze*.

Devido aos efeitos da relação específica de proximidade que as mulheres têm consigo mesmas e com a imagem, são identificadas quatro possíveis posições de espectralidade para essa audiência. A primeira seria a posição narcísica. O desejo feminino se torna uma forma de narcisismo na medida em que o seu olhar exige um “se tornar a imagem”. Uma vez que ela já é imagem, desenvolve-se uma relação de desejo por si mesma. Não há distância entre o indivíduo e seu objeto de desejo, como no caso de um observador masculino. Para Doane (2008), a mulher no cinema se vê sendo seu próprio objeto de desejo, assim como a menina, para Montrelay (1978), vê seu corpo se tornando o corpo materno desejado. Ao tentar se identificar, a mulher assume radicalmente a imagem e tudo o que acontece na tela parece acontecer em seu próprio corpo.

Entretanto, sendo essa imagem objetificada e sexualizada, a identificação com a personagem feminina acarreta certo sentimento de masoquismo. Essa seria a segunda posição, a passividade. O prazer derivado da identificação excessiva com a imagem seria uma forma de aceitação das normas e expectativas de gênero. Abraçar a feminilidade como proximidade é aceitar o próprio impoder na esfera cultural e encontrar prazer na própria subjugação. Essa não deixa de ser uma forma recorrente de reconhecimento para as mulheres no cinema, tendo sua importância destacada juntamente à posição narcísica por serem, ambas, os padrões de espectralidade criados pelas estruturas do cinema clássico hollywoodiano. O que Mary Ann Doane busca é, então, explicar essa ideia de feminilidade como uma ficção com certa eficácia cultural e encontrar possíveis alternativas.

Uma das alternativas, a terceira posição na tipologia das formas de espetatorialidade, é aquela sugerida por Laura Mulvey (2004), de aceitar a masculinização do olhar e se transvestir (como uma transformista que coloca as roupas do sexo oposto). Mulvey enumera três elementos que explicam o hábito ou a naturalidade com a qual as mulheres se identificam com o sexo oposto: a masculinidade que elas mesmas portam, as fantasias ativas do ego e a identificação narrativa. Aqui, a psicanálise ainda se mantém como fundamento para ilustrar a formação psicológica das mulheres dentro do patriarcado e as suposições sociais/culturais por ela estabelecidas. Para Freud, segundo Mulvey (2004), a feminilidade seria o processo de repressão das ambições ativas (consideradas masculinas) do ego e da fase fálica. Haveria, portanto, um residual masculino considerável nas mulheres, que deveria ser substituído pela passividade exigida pela sociedade patriarcal.

Dessa forma, a lógica da narrativa cinematográfica construída pelo cinema hollywoodiano clássico, ao oferecer para a mulher uma identificação com um ponto de vista ativo, a faz redescobrir essa parte perdida ou ignorada de sua identidade sexual. Seria um retorno mais intenso do que a nostalgia por uma fantasia infantil de dominação que o homem experiencia. No entanto, também não haveria uma identificação confortável para a mulher. Ao incorporar o que Mulvey (2004, p. 72) chama de “roupas masculinas emprestadas”, ou seja, seu momento de masculinização, a espectadora não consegue ficar perfeitamente confortável. A identificação deixaria claro o movimento interno constante entre a masculinidade e a feminilidade na mulher, como Freud teoriza. Uma passagem constante entre sua memória romântica de uma fase ativa que não é aceita por seus pares e a determinação do que é considerado correto ou culturalmente desejável. Mulvey sugere, inclusive, que a fantasia de masculinização estaria sempre em conflito consigo mesma, num jogo de desejos que mostra o problema inevitável da representação feminina numa sociedade patriarcal.

Enquanto o homem está fixo em uma identidade sexual, Doane e Mulvey, a partir da psicanálise de Freud, sugerem que a mulher vive uma constante instabilidade. Ela pode até mesmo se sentir atraída pela posição masculina e vê-la como uma resistência, “na qual o poder da masculinidade pode ser usado para adiar o poder do patriarcado” (Mulvey, 2004, p. 76). Apesar disso, essa posição não rompe com o dilema estrutural da diferença sexual no cinema. A construção social continua associando a agência exclusivamente ao masculino. Para Doane, uma mulher feminina dificilmente

é considerada uma mulher poderosa da mesma forma que um homem masculino o é. Ademais, o problema da mulher que se veste como homem é que ela também é uma imagem sexualizada dentro do cinema. Enquanto isso, o homem que se veste como mulher é usado quase exclusivamente para gerar humor.

Mas, de forma geral, o transformismo no cinema americano clássico – que se estende de seu início até o chamado modernismo cinematográfico no EUA, pós anos de 1970 – é tido como uma farsa que deve ser reconhecida, analisada e exposta. Lembrando que essa classificação em períodos não é dogmática – e não equivale ao moderno cinema europeu que é bem-marcado e anterior (Deleuze, 1990) –, mas que o conservadorismo machista de Hollywood se estende ao chamado pós-moderno e respinga até os dias atuais. Também vale lembrar que se trata de uma reflexão do final do século passado, portanto a diferença necessária entre sexo e gênero ainda não estava formulada da maneira como a conhecemos hoje com os avanços conceituais das teorias feministas e *queer*. Nesse sentido, a autora se utilizava dos termos sexo e sexualidade como sinônimos de gênero e ainda que não somente, tributários à forma como o sexo biológico conformou a docilização dos corpos femininos.<sup>4</sup>

Na época, Doane (2008, p. 33) identificava nas mulheres certa facilidade de colocar roupas masculinas, já que é pressuposto da estruturação falocêntrica das subjetividades que “todos querem estar em outro lugar que não seja a posição feminina”. Mas o que escapa à norma é justamente a produção consciente, intencional, de um excesso de feminilidade. E é aqui que a autora retoma a elaboração de Joan Riviere. A feminilidade sendo em si uma máscara que pode ser usada ou retirada permite à mulher encontrar um lugar de espectadorialidade diferente: a quarta posição, aquela que nos interessa mais de perto, e que Doane qualifica como mascarada ou jogo de máscaras. Colocar a máscara de feminilidade seria fabricar a distância faltante para a mulher no cinema e nas teorias discutidas anteriormente. Ostentar sua feminilidade é colocar em primeiro plano, e longe de si, a imagem construída de uma mulher que mostra o que é ser uma mulher. Este seria, portanto, um movimento diferente dos anteriores.

A máscara, ao ostentar a feminilidade, a mantém à distância. [...] A resistência da máscara contra o posicionamento patriarcal residiria, portanto, em sua negação da produção da feminilidade como proximidade, como proximidade de si mesma (*presence-to-itself*), como, precisamente, imagética. A transformista adota o sexo do

outro – a mulher torna-se homem para se distanciar da imagem. A máscara, por outro lado, envolve um realinhamento da feminilidade, a recuperação, ou mais precisamente, a simulação da lacuna ou distância perdida. Mascarar é fabricar essa falta através de uma certa distância entre a pessoa e sua imagem (Doane, 2008, p. 34, tradução nossa).

Esse movimento de controle sobre o próprio sexo é descrito por Montrelay (1978, p. 93) como “usar o próprio corpo como disfarce” e é entendido pelo espectador masculino como um “mal encarnado”. A mulher que, no patriarcado, deveria permitir passivamente que o homem usasse seu corpo, toma dele essa posição de agência. Ela usa seu sexo para sua própria realização, para um ganho pessoal e, nesse movimento, escapa da lei patriarcal e quebra a familiaridade da iconografia feminina. Doane alega que o homem não precisa usar seu corpo para subverter a ordem, porque ele é a própria lei.

Na esteira da autora, as características da mulher que tem agência são vistas no cinema como pouco atraentes, já que a colocam fora do espetáculo e, assim, ela deixa de ser o objeto de desejo masculino. Um exemplo profícuo de representação visual desse preterimento é a transformação das personagens femininas que usam óculos e devem perdê-los para serem consideradas atraentes e conquistar um homem. A garota de óculos mostra que pode ver e, muitas vezes, que está ativamente olhando algo ou alguém. Mas a narrativa hollywoodiana é feita para negar o poder desse olhar. Ele é inexistente, ignorado, castigado, vilanizado ou roubado. O filme impede que a espectadora saiba qual é o objeto de desejo da personagem feminina e, muitas vezes, quando consegue colocar com acuidade seu desejo, é punida por isso. Em *Bela vingança* (2020), filme que iremos abordar mais detidamente, acontece o inverso. A mulher objeto, atraente ao olhar masculino, ganha agência na medida em que revela que seu espetáculo sedutor é um disfarce para enganar o sexo oposto. Sua identidade é de uma mulher vingativa que está ali para subjugar qualquer homem e dominá-lo para demonstrar quão perverso pode ser o desejo masculino que alimenta a “cultura do estupro”<sup>5</sup>.

Porém, em relação ao cinema clássico hollywoodiano que reproduz o lugar subalterno que a mulher ocupa dentro da estrutura patriarcal, a relação da mulher com olhar ativo é punitiva. Doane ressalta que apesar da mulher carregar significado, ela é impedida de produzi-lo, seja na metáfora da teoria da linguagem, na psicanálise freudiana ou dentro da narrativa cinematográfica. E não

---

VEIGA, Roberta Oliveira; PATRÍCIO, Sthael Gomes dos Santos. *A máscara no cinema: psicanálise e feminismo em Bela vingança*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52754> >

adianta rejeitar essa posição, o fundamento dessa teoria é entendê-la para, então, deslocá-la. Para a autora, pensar numa espectadora que reconhece a imagem como construção de um feminino idealizado, que consegue manipular essa imagem, e produzir uma leitura que lhe gere prazer, é um poder que escapa da lógica repressiva. É nesse sentido que *Bela vingança* (2020) pode se mostrar potente, já que a protagonista faz uso consciente da idealização do feminino contra homens que personificam o sistema que a reprime, mais do que isso, o sistema que a violenta uma vez que em seu mecanismo a “relação heterossexual está baseada no modelo da sexualidade do estupro” (Herman, 1984, p. 46). É, portanto, em função da inversão do lugar feminino por uma mulher que, ao contrário das personagens femininas da Hollywood clássica, não se submete, mas constrói e determina a narrativa fílmica, que uma espectadorialidade não passiva pode ser inferida.

Em uma parte do texto original que não é trabalhada por Doane, Joan Riviere (1929) mostra que a transformação da máscara em patologia é efeito do seu uso inconsciente para evitar a ansiedade e a culpa, geradas por sua presença numa posição de sujeito, lida pela sociedade como ativa e, portanto, masculina. Esse movimento compensatório evidencia, como um sintoma, o deslocamento do seu uso primário como meio de prazer sexual. Se há um uso positivo da feminilidade e, com ela, da máscara nessa dinâmica inconsciente de compensação, em *Bela Vingança* (2020) a protagonista faz uso consciente de sua feminilidade e reposiciona a dimensão patológica da máscara. Não mais genericamente atrelada ao prazer sexual ou à ansiedade pelo lugar masculino ocupado, fica claro que a patologia no filme é consequência de uma circunstância de violência de gênero. O estupro da amiga leva ao trauma que conduz à repetição de um gesto de vingança que, por sua vez, se vale da máscara.

### **A máscara em *Bela vingança***

O filme *Bela vingança*, da diretora britânica Emerald Fennell, lançado em 2020, apresenta visualmente, de forma até mesmo pedagógica, em função da dimensão metalinguística já anunciada, como a máscara pode ser usada para atender aos interesses da mulher e jogar contra a conformação subalterna de uma “condição feminina”, historicamente instituída pelo patriarcado. Como o título original apresenta (*Promising Young Woman*, no inglês), Cassandra (também chamada de Cassie) é uma jovem promissora. Uma das melhores em sua classe, ela prometia se tornar uma médica de sucesso, porém essa possibilidade torna-se um sonho distante. Cassie abandona a facul-

dade após a morte de sua melhor amiga de infância, Nina, que também cursava medicina e foi estuprada por um colega durante uma festa da universidade. Tal violência, a protagonista descobre posteriormente, foi assistida por outros estudantes do curso de medicina, gravada e divulgada entre eles como um incidente divertido. Presa ao luto, vemos como o jogo de máscaras é parte essencial da forma como ela lida com esse trauma e, logo, com os afetos negativos por ele gerado.

A protagonista sai toda noite, cada vez vestida de uma forma que ela considera atraente para determinado meio masculino e, fingindo estar bêbada, promove discursivamente um julgamento moral do comportamento dos homens que a levam para casa no intuito de transar. Ou melhor, no intuito de abusar sexualmente de uma mulher em situação mais vulnerável que o comum. Dependendo de como agem, cada abusador recebe um destino diferente. Trata-se de uma ocupação, quase um trabalho religioso que, ao modo de ritual de vingança contra o estupro da amiga, é repetido diariamente. Ou seja, uma forma de vida (ou sobrevivida) daquela que não elabora a violência nem o luto, mas reproduz, como diria Freud (2014), um ato que a mantém ligada ao acontecimento traumático do qual não consegue sair.

Nessas performances noturnas, alguns homens podem ser salvos por não passarem ao ato enquanto a moça está desacordada ou por parecerem se arrepender de imediato e entender o recado. Outros... nem tanto. Porém, a forma de punição que ela aplica a suas vítimas e os limites de sua ação são deixados para interpretação da audiência. O fato é que, no caderno em que Cassandra anota o nome de cada um desses homens, as cores usadas (vermelho, preto e azul) parecem indicar um sistema de classificação. Segundo Heller (2014), o vermelho, por exemplo, é associado historicamente e quase universalmente ao sangue, ao perigo e ao proibido. Pelo contexto do filme, podemos facilmente dispensar outras associações comuns como amor e nobreza. Porém, há também as possibilidades de leitura do vermelho como erro, correção, desejo e justiça, que podem ou não evocar violência e agressão.

O significado das cores no caderno e sua implicação sobre quais atitudes foram tomadas para lidar com as respectivas vítimas parece ser contundente, pois quando Cassie tem uma resposta aparentemente positiva com uma delas, ela usa uma caneta azul. Ainda de acordo com Heller, esta seria uma cor consideravelmente mais amena, uma vez que é majoritariamente associada a sentimentos positivos e conhecida por seu efeito calmante. Há também outras maneiras de praticar seu ritual de

vingança, seja entrando na casa de outro homem após um de seus confrontos ou armando situações punitivas para convencer as mulheres que não deram o necessário crédito ao estupro de Nina que elas mesmas poderiam ter sido as vítimas (uma antiga colega e a reitora da universidade).

Cassie monta sua aparência estrategicamente, de forma que podemos verificar como cada jeito de vestir atrai tipos de homens diferentes. Em comum, todos têm moral e intenções bastante questionáveis. O estilo *boho* (Fig. 1, a seguir), com apliques coloridos no cabelo e roupas mais despojadas acaba atraindo o que poderíamos denominar como um clássico “esquerdo-macho” ou o tropo mais conhecido na cultura norte-americana como *nice guy* (“o cara bonzinho”). Este seria o tipo do personagem Neil (Fig. 1), um escritor que cheira cocaína incessantemente a despeito do trabalho no dia seguinte. Neil insiste em ser o cara legal e emprega opiniões clichês da falsa desconstrução machista, como dizer que mulheres ficam mais bonitas de rosto limpo pois os homens preferem vê-las “de verdade” e que as maquiagens são fruto de uma indústria que as oprime.

Parece mais fácil acusar a indústria de cosméticos de opressão do que se entender como o opressor dentro daquela situação em que ele mesmo leva Cassie bêbada para casa numa tentativa de sexo fácil e, já em seu território, violentamente esfrega o pó da cocaína com os dedos nas gengivas da moça apesar de suas múltiplas recusas à droga. A decoração *hippie* do apartamento de Neil também permite construir a conexão entre a feminilidade alternativa e despojada que Cassie assume naquele momento e o homem escolhido como vítima. As paredes são decoradas com artes de macramê, apanhadores de sonhos e nem mesmo a cortina de contas fica de fora.



Figura 1. Cassie e Neil, com destaque para os apliques no cabelo e a decoração ao fundo. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

As roupas mais sociais (conjunto cinza de terninho e saia lápis, blusa social, salto alto fino) lhe rendem Jerry, uma de suas primeiras presas (Fig. 2, em seguida), que discutia assuntos de trabalho (não por acaso, totalmente atravessadas pelo machismo) com os amigos. Jerry é encontrado numa boate em que a câmera adentra, nas primeiras cenas do filme, através de uma tomada recortada dos quadris de vários homens de ternos que rebolam desajeitadamente juntos na pista de dança. São eles que, de longe, avistam Cassie e se põem a tecer comentários depreciativos sobre a figura da mulher loira “largada sozinha” na noite. A escolha pela saia no terninho estilo “saindo do trabalho” permitia ainda uma performance de “sedutora por acaso” ao abrir as pernas e mostrar a calcinha para atrair os olhares dos jovens executivos. Jerry dividia com um colega um apartamento cuja ambiência combinava perfeitamente com a fantasia de um universo masculino ao qual Cassie estrategicamente adequou sua máscara. Um homem adulto que, apesar de estar no mundo dos negócios, não abdica de se divertir e nem abandona o espírito de garoto. No seu apartamento, vemos boné, cordão de luzes coloridas com formato de pimentas, jogo de dardos e um expositor com várias bebidas.

No entanto, mais do que o “cara legal”, Jerry faz o tipo compreensivo e carinhoso que teria acolhido Cassie na boate para ajudá-la. Ele se desculpa pelos comentários dos amigos e se oferece para deixá-la em casa. Porém, no meio do caminho, inicia um escrutínio do corpo da moça que, exibido em partes, reproduz o *male gaze* conduzido pelo impulso que Laura Mulvey denomina “escopofilia fetichista”: o prazer de usar a mulher “como objeto de estímulo sexual através do olhar” (Mulvey, 1983, p. 443). Em um momento tenso no carro, ele insiste verbalmente que Cassie vá para a casa dele beber ainda mais, desconsiderando o fato de que a moça está tão embriagada que mal consegue ficar de pé. Ao fim, obstina-se em ter relações sexuais com esta mulher que, até então, acreditava estar praticamente desacordada.



Figura 2. Cassie, já no apartamento de Jerry, sentado ao seu lado. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Por fim, o *look* de festa (Fig. 3), vestido tubinho com muito brilho, estilo anos 2000 (argolas douradas, bracelete, gargantilha, batom rosa claro), atrai Paul, um dos amigos de Jerry que aparece entre a turma dos executivos de terno. Na sequência dessa outra balada, a direção de arte o fez parecer mais valentão e boêmio, com uma jaqueta de couro surrada, chapéu fedora e uma camisa com metade dos botões abertos, mostrando a corrente de prata e parte do peito. Ele ainda mora com os pais e, mesmo olhando Cassie nos olhos, não consegue reconhecê-la como a garota que ele considerava estar se colocando em perigo por parecer embriagada naquele momento anterior.

Ou seja, ele não se lembra da garota de roupas sociais que seu colega de trabalho levou para casa. Apenas quando Cassie abandona a encenação e revela que, na verdade, não está bêbada, é que Paul liga os fatos e, entre temeroso e irritado, entende com quem está lidando.



Figura 3. Cassie e Paul na saída do bar. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Sobre a posição da espectadora feminina, tendo em vista as características que arrolamos na introdução do objeto teórico, é possível apenas inferir a partir da proposição estética e da diegese fílmica que *Bela vingança* (2020) opera algumas inversões. A identificação narcísica com a submissão feminina, ou seja, a transmutação em imagem, é barrada pela agência que a personagem principal oferece quando se arrisca a ser estuprada, desafiando a noção de fragilidade feminina. Ao mesmo tempo, tornar-se seu próprio objeto de desejo, como prevê Doane, torna-se desejar o perigo, o risco de ser violentada. Enfim, ao exibir a operação da máscara, ela inibe a passividade e constrói uma espectadorialidade não passiva, pois esta é, a todo o tempo, incomodada e tensionada pelo dispositivo de distanciamento que a mediação do artificialismo da performance de Cassie produz.

Voltando à direção de arte e sua articulação mais específica com a máscara, roupas, acessórios, cabelo e maquiagem não são as únicas instâncias utilizadas pela protagonista para fantasiar sua feminilidade. Fennell cria com Cassie outras modalidades de performance para se mascarar e

alcançar os objetivos de vingança. Diferentes facetas da iconografia feminina, junto de um gestual próprio do ato planejado para cada contexto, compõem a máscara. Em uma das cenas (Fig. 4, a seguir), ela segue um tutorial de maquiagem que ensina a fazer uma “boca de boquete”, mostrando que estuda os gestos e movimentos da criação de sua fachada. Há, portanto, um movimento dinâmico e bastante eficiente da lida feminina com as máscaras, que funciona no filme tanto para atrair tipos diferentes de homens quanto para fazer com que seja mais difícil reconhecê-la ao longo do tempo.

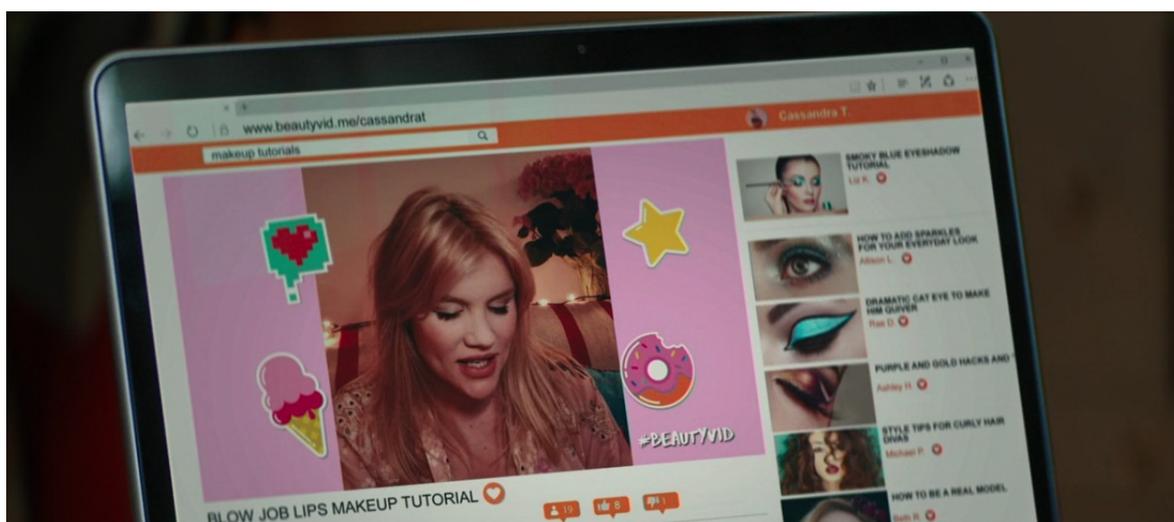


Figura 4. O tutorial de maquiagem que Cassie assiste. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Não por acaso, antecipamos anteriormente que *Bela vingança* (2020) é metalinguístico, já que o uso intencional da máscara na trama revela que há um jogo mais amplo de máscaras ao qual as mulheres estão sujeitas. Isto é, concordando ou não com Doane sobre a participação intencional da máscara na construção de personagens femininas no cinema, aqui é claro como a máscara é usada diegética e performativamente para produzir o dispositivo de vingança sobre o qual o filme constrói seu argumento.

A máscara feminina é afirmada em sua potência fantasiosa, de forma a produzir uma realidade, no interior da diegese, que tem por base a intenção de denunciar como o estupro não é apenas uma experiência individual e momentânea de violência. É, ao contrário, tão traumática e atravessadora que pode conduzir mulheres à impossibilidade de seguir suas próprias vidas. A violência

sofrida pela amiga da protagonista (praticada por um homem e assistida e gravada por vários outros de seus colegas de faculdade), e a desconsideração/invisibilização do fato na universidade, levam Cassie a alimentar um trauma com o qual ela só consegue lidar através da dinâmica da vingança. Como já dito, e referenciado na perspectiva de Freud, tal vingança é um ato repetido de revolver essa cena primeva do abuso sexual. Porém, a interrompendo com um gesto conscientizador, como se fosse possível mudar uma realidade: se não da morte da amiga, a da violência de gênero perpetrada pelos homens numa sociedade estruturalmente machista.

Contudo, é preciso lembrar que a repetição, para Freud, se liga a uma pulsão de morte, ou seja, o ato de repetir impede a elaboração do luto e a possibilidade de o sujeito refazer sua própria vida. Cassie, de certa forma, após a morte de amiga estuprada, entra num ciclo regido também pela pulsão de morte, que a conduz à repetição de uma cena traumática da qual ela não consegue escapar.

Vinte anos depois, com a publicação do artigo *Mais além do princípio do prazer* (1981c/1920), coisas importantes serão modificadas, é verdade, porém elementos substantivos permanecem intocados. Entre eles, a radicalização do princípio que rege o trauma: uma pulsão vindoura e oponente que entra em jogo diante do despertar do desejo: pulsão de morte, assim ela será nomeada por Freud. A pulsão de morte opositora e oportunista que colide com as pulsões de vida deslocando grande parte do trabalho psíquico para a sustentação da imobilidade e da repetição (Endo, 2009, p. 343).

Em *Bela vingança* (2020), a imobilidade de Cassie se explicita no fato da jovem não conseguir retornar à universidade de medicina, tampouco retomar uma identidade na qual a máscara não seja usada como forma de relação com o sexo oposto. No momento em que ela tenta um outro investimento em uma relação com um homem, Emmeral Finnel opta por lançá-la novamente na cena da amiga violentada, alimentando o circuito aprisionante do filme. Lamentavelmente, seria como se a diretora dissesse que, mesmo lançando mão consciente da máscara, é impossível para a mulher transformar um sistema machista e se livrar do trauma de um estupro.

De forma bastante literal, Cassie usa seu próprio corpo como disfarce e é recebida com uma variedade considerável de reações negativas por parte dos homens, como propõe a teoria da máscara. Por outro lado, ambas, Cassie e a espectadora, conseguem reconhecer que ali está sendo feita uma construção a partir de ideais de feminilidade e que tal movimentação é vista como “o mal encar-

nado” de Montrelay (1978, p. 93). Ao manipular deliberadamente sua imagem e sua atitude, a personagem consegue uma vantagem dentro do jogo da diferença sexual, pois tal movimento não é esperado por sua contraparte masculina. A ação da vingança viria como um ataque surpresa, escondido sob a imagem de uma mulher passiva e vulnerável, incapaz de manipular sua identidade, seus desejos, na forma de se mascarar para o outro. É possível, como afirmado teoricamente, perceber através das opções formais e artísticas do filme que há uma distância entre Cassie em seu cotidiano, familiar e diurno, e todas as diferentes versões de si que ela elabora, no anonimato da noite.

Ademais, a profunda relação de *Bela vingança* (2020) com o trauma e o luto nos aproxima ainda mais da ideia psicanalítica de máscara como Riviere (1929) propunha. Apesar de não usar a feminilidade por medo de uma reação dos homens frente a sua posse do falo (considerando-o como símbolo de agência, poder, controle e demais aspectos associados histórica, social e culturalmente à masculinidade), essa dinâmica está sempre em jogo. O risco aparece para a espectadora como uma constante, as violências estão a todo momento atravessando a forma como Cassie é vista pelos homens.

As máscaras não vêm diretamente para compensar o medo de uma reação negativa, mas para lidar com os afetos que essa reação trouxe para sua vida (na forma do estupro de sua melhor amiga). Nina era uma jovem sexualmente ativa, que gostava de festas e seu momento de quebra foi precisamente aquele no qual não estava consciente o bastante para consentir com uma relação sexual. Seu passado, de baladas e relacionamentos diversos, foi usado contra ela em sua acusação. O estupro e a revitimização de Nina vêm como formas de violências múltiplas que evidenciam um poder opressor masculino exercido sobre o corpo e a vida de uma mulher. Independentemente de serem fruto de um oportunismo sádico ou uma vingança inconsciente pela forma que Nina tinha controle de sua sexualidade, as ações que ela enfrentou, mais do que ameaças sentidas, eram vias concretas de ataque promovidas por uma estrutura machista e misógina.

O efeito desse trauma e a realização que Cassie tem sobre as dinâmicas de poder que levaram Nina ao suicídio podem ser também interpretados como esse fundo inconsciente de ansiedade frente a uma ameaça masculina. Apesar de a protagonista lidar com seus afetos negativos através de ações diretas contra a ameaça (seus rituais noturnos de vingança), nessas instâncias, o uso da feminili-

dade poderia ser visto como uma ferramenta indireta para se proteger da ansiedade do trauma e da culpa por não ter conseguido salvar Nina desses homens. De todo modo, a máscara é também parte fundamental do ato que esconde sua agência e lhe permite alcançar seus objetivos.

Fora de suas performances pelas madrugadas, o universo, digamos, “diurno” e “privado” de Cassandra parece bastante romântico (Fig. 5). As cores pastel, estampas infantis, rendas e motivos delicados e femininos constroem uma imagem completamente diferente daquela que temos durante a noite. Talvez aqui a feminilidade tome, de maneira mais clara, sua forma de escudo. Ao mesmo tempo que lhe protege emocionalmente, permitindo continuar vivendo as memórias de uma infância e adolescência idealizadas ao lado da amiga quando ainda viva, ela também deflete possíveis olhares questionadores que possam incriminá-la por suas vinganças. Ela se torna, novamente, uma outra mulher, e aí também a máscara se faz presente, duplamente efetiva e inteiramente autoacionada. Por um lado, a máscara a protege contra o trauma que ela não elabora no sentido da superação, por outro, ela é usada contra uma possível reação alheia negativa. No fim, seus objetivos continuam sendo alcançados.

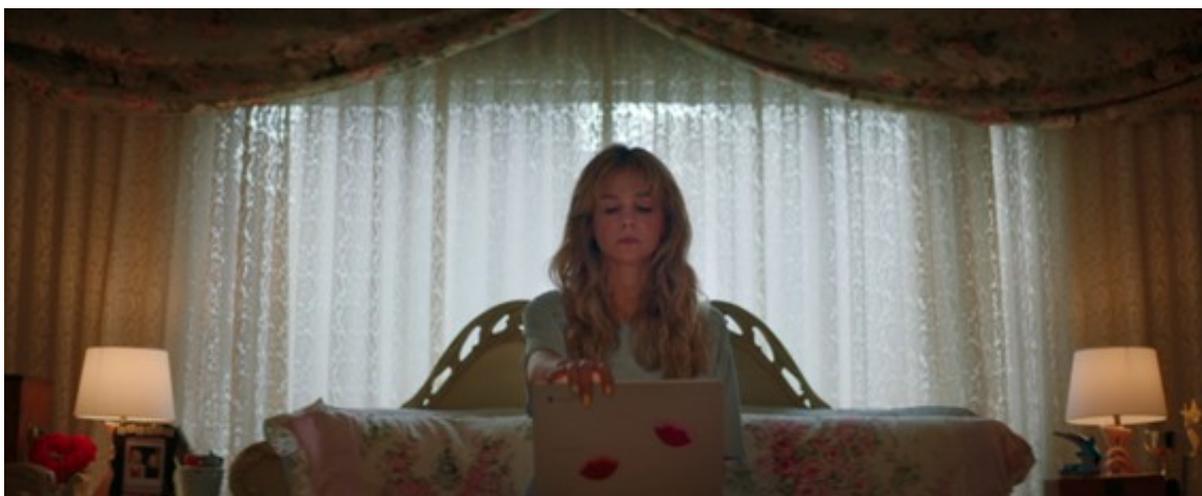


Figura 5. Cassie em seu quarto na casa dos pais. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Nos momentos em que a narrativa mostra seu lado mais íntimo e espontâneo, a personagem de Cassie aparece com frequência usando calças e movimentando-se de modo mais despojado. Ainda assim, a cineasta Fennell e sua direção de arte insistem em matizar esse universo subjetivo da

personagem através de uma paleta de cores, particularmente o azul e o rosa, cuja leveza também indica uma construção de feminilidade não necessariamente escolhida por Cassie, mas talvez tributária do comportamento e da estética da família tradicional, portanto, patriarcal, da qual faz parte. Tal inferência pode ser identificada pelo ambiente da casa onde mora com seus pais, que ostenta rendas, cores pastéis, cortinas românticas, estofados floridos e bibelôs, além do presente (a mala cor-de-rosa) que ela ganha deles em seu aniversário. Se durante a noite, na rua, ela toma posse do falo, no cotidiano doméstico é preciso esconder suas personas, fingindo-se adequada ao lugar feminino construído socialmente para ela. A única marca de contiguidade entre a casa e a rua, o dia e a noite, a vida normal e a sobrevivência pelo trauma talvez sejam suas unhas mantidas sempre multicoloridas.

Sua tentativa de consertar as coisas é marcada como infantil para a mãe de Nina, a única personagem (além da própria Nina, ainda que no fora-de-campo, como memória) capaz de provocar alguma mudança em Cassie. É a partir de seu pedido, em nome também da filha, que a protagonista resolve tentar encontrar seus próprios desejos. Porém, como já dito, a escolha de Fennell é que a tentativa envolva reencontrar Ryan, seu antigo colega de classe da faculdade de medicina, e ter com ele um relacionamento. Ele havia demonstrado um interesse genuíno por ela e se colocava como uma variante do tipo “cara legal”.

Apesar de encontrar conforto e validação em Ryan, seu esforço parece mais por se encaixar novamente no lugar que era esperado dela em um relacionamento tranquilo e heterossexual. Talvez ela precisasse ainda provar para si mesma que seria possível abandonar a raiva, a desconfiança e a recusa de existir em um espaço tão profundamente atravessado pela violência e pela ameaça que os homens representam. Porém, como já explicitado, a cineasta opta que a violência do acontecimento traumático do estupro vença mais uma vez seus esforços de superá-la, a mantendo na prisão das repetições.

É por esse motivo que a morte de Cassie aparece como uma tragédia anunciada. Seu retorno para um universo de “normalidade”, apesar de uma sólida motivação ou impulso, é estruturado sobre bases muito frágeis. Ao descobrir que aquele homem em quem tinha confiado, aquele que parecia fugir à regra, era, na verdade, parte central dela, Cassie é mergulhada novamente no trauma, de forma que mais uma vez lhe parece impossível escapar dele. Os momentos felizes com Ryan

jamais poderiam ser suficientes para criar um significado capaz de preencher o vazio do luto não elaborado por ela. A ferida que fez com que Cassie chegasse a tal extremo continuava aberta. Nesse sentido, não seria estranho presumir que a moça estava se deixando morrer aos poucos desde o começo do filme, caso não tivesse morrido com Nina anos atrás.

Quando decide confrontar o perpetrador da violência infligida a ambas, o homem que estuprou Nina, Cassie escolhe o suicídio. Ela sabia que suas chances de voltar viva da despedida de solteiro de seu algoz eram mínimas, ainda assim, prefere morrer tentando dar um fim aos fantasmas do seu passado. Se não poderia fugir deles, se juntaria àquela que lhe guiava sempre: Nina. Ao aparecer para seu último ato em vida com uma fantasia de médica sexy (Fig. 6), ela encarna uma mistura nauseante de tudo aquilo que ela poderia ter sido (uma médica) e tudo aquilo que a misoginia fez dela (uma construção puramente sexualizada prestes a ser violentada por outro homem). Seu corpo se torna a ferramenta última que garantiria a justiça e, ao abandoná-lo, ela pode, finalmente, recuperar aquilo que tinha perdido.



Figura 6. Cassie com a fantasia. Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

## Considerações finais

Cassie não é a heroína que muitas de nós esperávamos. Possivelmente uma anti-heroína, definitivamente uma vítima. É discutível se podemos considerar sua vingança como bela, mas podemos, com certeza, ver nela a imagem do que a violência sexual faz com tantas jovens promissoras no

mundo real e no cinema. Mortas, apagadas, impedidas de ter uma escolha própria, vulneráveis, vitimizadas e revitimizadas. No grande esquema das coisas, dentro de uma esperança feminista por justiça para todas, é doloroso ver mais uma mulher sendo morta. Mas este é um lembrete importante, ainda que sombrio e desanimador, da forma como o uso abusivo da masculinidade, que se refere a uma estrutura maior e violenta de poder, atua para amparar os homens e destruir as mulheres.

Podemos dizer que a morte também foi sua escolha, uma forma de lidar com sua incapacidade de confiar novamente numa sociedade ainda tão debitaria de tal estrutura. Tão versátil em suas máscaras, mas, em última instância, incapaz de superar inteiramente seu luto, Cassie marca em seu corpo, sua visualidade e no conjunto da obra, uma feminilidade que é tanto armadilha que permite o ataque quanto defesa. As máscaras, como Doane já supunha, são brechas na estrutura, como aquelas feitas por Cassie. Suas vinganças noturnas não puderam lhe salvar, nem trazer Nina de volta ou permitir que ela conseguisse se encontrar de novo como parte de uma “normalidade”, mas talvez elas tenham salvado outras garotas. A semente do medo colocada naqueles homens, uma amostra da culpa ou da vergonha, algo sobre as consequências daquelas ações possivelmente foi plantado com sucesso e deu frutos a tempo de impedir outra violência.

O jogo das máscaras nos permite mais tempo para construir novos caminhos, nos dá margem para um respiro. Através de seus artigos, Doane (2008) argumenta que quando as mulheres se envolvem com o cinema, elas estão sujeitas ao olhar masculino, o internalizam e podem até reproduzi-lo. A espectadora é socializada para desejar a identificação com as imagens na tela, mas é forçada a se adaptar para lidar com a construção de uma perspectiva masculina. Assim, a autora não deixa de destacar a procura por um cinema que dê um lugar confortável para suas espectadoras. Um cinema em que elas não precisem constantemente procurar brechas e leituras alternativas em que possam se encaixar.

É indispensável apontar que Doane reconhece os muitos limites da psicanálise. Seu uso pela teoria feminista do cinema foi amplamente questionado por refletir muitas vezes o machismo da época e daqueles que a formularam. Muitas feministas ao longo da história expandiram e criticaram as suposições de Freud. A autora a utiliza como método visando explicitar como os espaços sociais, em especial o cinema e suas teorias, sofrem atravessamentos patriarcais. O conhecimento,

as teorias, os filmes e a sociedade não são instâncias de neutralidade. Elas são produzidas como verdades ou noções de mundo baseadas nos ideais e nas experiências vividas por seus psicanalistas, teóricos, cineastas e todos os outros. A sociedade patriarcal é construída por e constrói reflexões e estruturas patriarcais.

A potência de *Bela vingança* (2020) parece estar nessa metalinguagem que mostra de forma quase pedagógica o uso de uma feminilidade intensificada e estratégica, evidenciando a dinâmica da máscara como recurso de proteção e confronto social. A maquiagem, a escolha de roupas curtas, justas e saias, que lhe permitem dar a ver as roupas íntimas e mais pele, são como um chamariz cujo objetivo é atrair a atenção dos homens para testá-los em sua armadilha. Podemos entender, também, que a feminilidade aparece como uma forma de se defender contra a ameaça de punição caso a reconheçam como portadora do falo, aquela que controla a ação e decide o destino dos homens. E Cassie realmente o tem ao tomar o controle da situação que antes lhe parecia totalmente desfavorável. Ela sai do lugar de passividade e assume o controle do falo, tirando dos homens a possibilidade de possuí-la através do sexo. É o olhar da mulher que nessas ocasiões se investe de poder, seus desejos movimentam a ação, ela usa das suas palavras, do discurso que também constrói a condição feminina, para subjugar os homens.

Cassie entra e sai de forma autônoma e frequente do espaço mítico do feminino em que é colocada pela sociedade. Como diz Teresa de Lauretis (2019), a mulher está ao mesmo tempo dentro e fora do gênero. Vemos momentos constantes de Cassie em posição não apenas de agência, mas de dominar situações frente a outros homens, como a cena em que ela cospe na bebida de Ryan. Ela quebra o carro de um homem que a insulta, manipula pessoas, cria situações e tem a palavra final para decidir se alguém vai ser punido ou não. O seu lugar não é único, não há uma essência à qual Cassandra possa ser reduzida, ela joga com todas as armas que tem e aciona com destreza suas máscaras. Ela ensina a espectadora a identificar a distância construída entre a pessoa em si e suas máscaras.



Figura 6. Cassie no centro da tela (uma variação do enquadramento primordial). Fonte: *Bela vingança* (Emerald Fennell, 2020).

Apesar de trabalhar fortemente com o imaginário fílmico e com a iconografia feminina, Emerald Fennell aposta no formalismo estético que o cinema alcança quando escolhe um enquadramento primordial para o filme (Fig. 6), em que a mulher protagonista se posta milimetricamente no centro do retângulo da tela (deslocando o falocentrismo como queria Irigaray), o que ressalta não só a força da mascarada, mas a beleza da atriz padrão para tal papel. Podemos nos perguntar como outras mulheres se encaixariam nesse campo de forças e poderes discursivos e estéticos. Acreditamos, entretanto, que, juntamente ao exemplo fílmico de *Bela vingança* (2020), é possível compreender melhor o uso das máscaras como Riviere as encontrou em suas pacientes e como Doane parecia visionar. E, assim, prosseguir com o exercício analítico em buscar outras obras que tragam nuances culturais, raciais, etárias, para que uma perspectiva interseccional venha complexificar a noção e o uso da máscara.

## REFERÊNCIAS

- BELA vingança. Direção: Emerald Fennel. Produção: Margot Robbie, Emerald Fennel, Josey McNamara, Tom Ackerley, Ben Browning, Ashley Fox. Roteiro: Emerald Fennel. Los Angeles: Film Nation Entertainment: Lucky Chap Entertainment, 2020. (113 min).
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 356-377.
- CAMPOS, Carmen; MACHADO, Lia; NUNES, Jordana; SILVA, Alexandra. Cultura do estupro ou cultura antiestupro? **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 981-1006, set./dez. 2017.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DOANE, Mary Ann. **Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**. New York/London: Routledge, 2008.
- ENDO, Paulo Cesar. Violências, elaboração onírica e o horizonte testemunhal. **Temas em Psicologia**, v. 17, n. 2, p. 343-349, 2009.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1923-1925)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREUD, Sigmund. Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes. *In*: FREUD, Sigmund. **Sexuality and the Psychology of Love**. Edited by Philip Rieff. New York: Collier, 1963. p. 187-188.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Garamond, 2014.
- HERMAN, Dianne F. The Rape Culture. *In*: FREEMAN, Jo (ed.). **Women: A Feminist Perspective**. 3rd Ed. Palo Alto: Mayfield, 1984. p. 20-44.
- hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- IRIGARAY, Luce. **This Sex Which is Not One**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- KAPLAN, Ann. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. [Entrevista cedida a] Denise Lopes. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 7, 2014.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. **Women and Film: Both Sides of the Camera**. New York: Methuen, 1983.
- LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 124-161.

MONTRELAY, Michèle. Inquiry into femininity. **m/f, a Feminist Journal**, London, Issue 1, p. 83-101, 1978.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

MULVEY, Laura. Afterthoughts in 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). *In*: SIMPSON, Philip; UTTERSON, Andrew; SHEPHERDSON, Karen J. (org.). **Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies**. London/New York: Taylor & Francis, 2004. p. 68-77.

RIVIERE, Joan. Womanliness as a Masquerade. **International Journal of Psycho-Analysis**, v. 9, p. 303-313, 1929.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 85-94.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

---

1 A teoria da máscara no cinema aparece primeiramente em 1982 no periódico *Screen*, em ensaio intitulado *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* ["Cinema e a máscara: teorizando a mulher como espectadora"]. Os conceitos ali apresentados foram revisitados na revista *Discourse*, aproximadamente seis anos depois (1988-1989), sob o título "Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator" (Reconsiderações sobre a máscara: reflexões adicionais sobre a mulher como espectadora). Ambos foram republicados em seu livro *Femmes fatales: feminism, film theory, and psychoanalysis* (Mulheres fatais: feminismo, teoria do cinema e psicanálise) de 1991, nunca traduzido para o português.

2 "O solve me the riddle of life, The teasingly time-old riddle, Over which many heads already have brooded, Heads in hats of hieroglyphics, Turbaned heads and heads in black skull-caps, Heads in perrukes and a thousand other Poor, perspiring human heads – Tell me, what signifies Man? Whence does he come? Whither does he go? Who lives up there upon golden stars?" (Heine. *The North Sea*. Translated by Vernon Watkins. New York: New Directions, 1951. p. 77).

3 No original, como consta na nota anterior: "Tell me, what signifies Man?" (cf. Doane, 2008, p. 26).

4 Tal opressão patriarcal não deixará de incidir nas formas de transgeneridade e nos gêneros ditos fluídos, considerados desviantes dos padrões binaristas da cisheteronormatividade. Daí a importância da máscara e sua complexificação, para além de Doane, no debate sobre a teoria *queer*.

5 "Susan Brownmiller, em *Against our will* (1975), afirma a existência de uma cultura (norte-americana) que apoia o estupro (*rape-supportive culture*), a partir do modo como essa cultura define a sexualidade masculina como naturalmente agressiva, a feminina como passiva, e exige das mulheres o comportamento de polidez, delicadeza e de não confronto" (CAMPOS *et al.*, 2017, p. 983).