

Rita de Cássia Ribeiro Benites

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação na linha de pesquisa Formação de Professores e Diversidade da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Integrante do grupo de pesquisa GECCAE (Grupo de Estudos Críticos em Cultura, Arte e Educação).

A SEXUALIDADE FEMININA SE DISTANCIA DO *MALE GAZE* — CONTRIBUIÇÕES DE *BABY GIRL* PARA UM CINEMA FEMINISTA

RESUMO

Este artigo propõe uma análise do filme *Baby Girl* (2024), dirigido por Halina Reijn, com o objetivo de investigar as particularidades da sexualidade feminina a partir de uma perspectiva que se distancia do conceito cinematográfico do *male gaze*, formulado por Laura Mulvey. A análise filmica se debruça pela Teoria Crítica ao elucidar o patriarcado como fundamental neste processo de subserviência feminina e sugere a superação dele como caminho de emancipação. A reflexão parte da relação entre sexualidade, percepção corporal e desejo feminino, compreendidos como construções históricas e culturais ainda marcadas por tabus e preconceitos. Para embasar essa abordagem, são utilizados estudos sobre o corpo e a representação da mulher, com apoio teórico de autoras como Nancy Fraser, Laura Mulvey, Mary Del Priore e Naomi Wolf, promovendo uma leitura feminista do cinema que possibilite novas formas de abordar a temática. Os resultados desta análise apontam para uma tendência de novos filmes feministas que se distanciam da linguagem do *male gaze* e criam espaços para narrativas alternativas na indústria cinematográfica.

Palavras-chaves: Sexualidade. Feminismo. Cinema. *Male Gaze*. Teoria Crítica.

FEMALE SEXUALITY DISTANCES ITSELF FROM THE *MALE GAZE* — CONTRIBUTIONS OF *BABY GIRL* TO A FEMINIST FILM

ABSTRACT

This article proposes an analysis of the film *Baby Girl* (2024), directed by Halina Reijn, with the aim of investigating the particularities of female sexuality from a perspective that distances itself from the cinematic concept of the *male gaze*, formulated by Laura Mulvey. The film analysis draws on Critical Theory to elucidate patriarchy as a fundamental element in this process of female subservience and suggests its overcoming as a path toward emancipation. The reflection is grounded in the relationship between sexuality, bodily perception, and female desire, understood as historical and cultural constructions still marked by taboos and prejudices. To support this approach, studies on the body and the representation of women are employed, with theoretical support from authors such as Nancy Fraser, Laura Mulvey, Mary Del Priore, and Naomi Wolf, promoting a feminist reading of cinema that enables new ways of addressing the theme. The results of this analysis point to a trend of new feminist films that distance themselves from the language of the *male gaze* and create spaces for alternative narratives within the film industry.

Keywords: Sexuality. Feminism. Cinema. Male Gaze. Critical Theory.

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* antiplágio.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO
COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL
CREATIVE COMMONS – CC BY-NC

INTRODUÇÃO

O desejo e a sexualidade da mulher ocidental permearam perspectivas outras que não possibilitaram um desenvolvimento real do que se entende por desejo feminino. Discorrido aqui como uma construção histórica e social, este estudo entende a sexualidade feminina por uma perspectiva crítica, sobretudo pela lógica do capitalismo e do patriarcado, e de como estas estruturas se beneficiam dela.

Pensado a partir de uma pesquisa que entende o cinema como uma ferramenta de emancipação, esse estudo realiza sua análise a partir de um cinema feminista, que encoraja e desenvolve um olhar diferente do que se é estabelecido. A partir dessa premissa, entende-se que o corpo e a história das mulheres ocidentais (pelos últimos 100 anos) perpassaram uma sociedade patriarcal, logo o que se remete por “conduta de gênero” nesta análise, está ligado àquilo que o patriarcado consolidou como padrão.

Nesta configuração, o cinema foi uma dessas ferramentas. Também manipuladas em prol do patriarcado, as imagens das mulheres ao longo da história configuraram-se sob a centralidade do olhar masculino. Este conceito foi criado por Laura Mulvey em seu ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo” em 1975, onde ela faz uma rica contribuição sobre como as narrativas e imagens cinematográficas foram construídas a partir de um olhar masculino, com plena participação masculina e voltada exclusivamente para eles, em detrimento da visão das mulheres. Para defender sua percepção, a autora se utilizou de conceitos da psicanálise.

Desde então, o cinema feminista busca contrapor essa visão masculina quando propõe a construção de personagens que se distanciem desta visão patriarcal. Isso porque, segundo Silvia Federici, “Hollywood se revelou uma verdadeira máquina de guerra para a construção das relações de gênero” (2025, p. 70), estabelecendo os padrões que até hoje se repetem na indústria cinematográfica.

Neste cenário, o *Male Gaze* chega então às telas do cinema de forma ostensiva, tornando a ação problemática, pois reafirma a visão patriarcal de objetivação do corpo feminino. O *male gaze* retira o poder das mulheres de construírem sua própria narrativa, intensificando conflitos de gênero ao reafirmar a soberania masculina sobre os corpos e mentes das mulheres. O *male gaze*, portanto, é mais uma ferramenta audiovisual de dissipação da violência de gênero.

A partir desta reflexão, este artigo propõe analisarmos o filme *Baby Girl*, de Halina Reijn, a fim de despontarmos uma perspectiva feminista de visualidade do corpo e desejo femininos em detrimento da visão masculina (*male gaze*).

Mesmo ainda longe de configurarmos uma sexualidade verdadeiramente feminina e libertadora, a estrutura narrativa de Reijn demonstra um profundo

entendimento da complexidade do desejo feminino, expressada no além do erótico, permeado entre a tensão e a possibilidade, as potências e anseios de uma mulher. A análise entende a representação da mulher no filme como um recorte social, racial, cultural, ocidental e etário sob a perspectiva da Teoria Crítica Feminista.

O longa conta a história de Romy (Nicole Kidman), uma CEO bem-sucedida que conquistou o alto posto em sua carreira por mérito próprio, além de possuir respeito e consideração em seu meio, tanto profissional quanto familiar. Ela é casada com o dramaturgo Jacob (Antonio Banderas), vive um casamento convencional e de maneira convencional, “feliz”. No trabalho, ela se depara com Samuel (Harris Dickinson), um dos seus novos estagiários, e com ele estabelece uma estranha relação de poder e submissão.

Assim, a escrita deste artigo analisa como o filme *Baby Girl* se distancia do conceito de *male gaze* e cria uma nova abordagem cinematográfica feminista. Essa fundamentação se deve à estrutura narrativa, à semiótica aplicada e à relação dos personagens em cena.

Logo, o texto se divide em três atos demonstrando como essa percepção de desejo feminino pode ser compreendida no longa. Para essa análise fílmica utiliza-se estudos sobre a estrutura semiótica empregada, a sexualidade feminina e suas historicidades a partir da análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Galiot-Lété. Além disso, o estudo discute sobre as perspectivas feministas atuais e as possibilidades de uma reciprocidade afetiva e efetiva entre homens e mulheres, em prol de uma sociedade menos violenta.

A CONSTRUÇÃO DO *MALE GAZE* E SUA PERMANÊNCIA NO CINEMA OCIDENTAL

A discussão sobre a representação da mulher no cinema ocidental exige que revisitemos a teoria de Laura Mulvey, fundamental para compreender como o olhar cinematográfico se estruturou historicamente. Em seu ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975), Mulvey denuncia que a forma clássica de filmar e narrar histórias organiza-se a partir de um ponto de vista masculino que não apenas domina a lógica das imagens, mas também modela o que é percebido como desejo, erotismo e subjetividade feminina. Trata-se de um processo construído, e não natural, enraizado em estruturas patriarcais que moldaram o cinema desde sua consolidação industrial, pois, segundo ela:

Instintos sexuais e processo de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo... O olhar, então,

agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza este paradoxo (Mulvey, 1983, p. 443).

A crítica do excerto acima parte de uma análise sobre os mecanismos de prazer que sustentam o cinema hollywoodiano tradicional: a mulher não emerge como sujeito, mas como objeto de contemplação, convertida em superfície de projeção do desejo masculino, como salienta Mulvey: “O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo” (Mulvey, 1983, p. 437).

Para isso, Mulvey recorre à psicanálise, especialmente aos conceitos de escopofilia e identificação¹. Em sua leitura, o cinema promove um duplo prazer: o prazer de olhar, sustentado pela objetificação do corpo feminino; e o prazer narcísico, que permite ao espectador masculino identificar-se com o protagonista e, por meio dele, exercer domínio simbólico sobre a narrativa. A mulher, assim, não apenas aparece como imagem, mas como aquilo que deve ser visto. Sua presença é construída a partir de fragmentações, fetichizações e estetizações que servem ao interesse do espectador. A autora propõe, portanto, a necessidade de uma ruptura: seria preciso reformular a linguagem cinematográfica e, simultaneamente, o lugar da espectadora, promovendo um cinema feminista que desestabilizasse os códigos dominantes.

A permanência do *male gaze* nas décadas subsequentes confirma que se trata de um fenômeno estrutural. Ainda assim, produções contemporâneas – especialmente dirigidas por mulheres – começam a tensionar esse olhar. A sexualidade feminina, historicamente marcada por repressão, censura e culpa, passa a ser representada a partir de outras perspectivas, em que o desejo é compreendido como experiência subjetiva e não como espetáculo. É nesse contexto que obras como *Baby Girl* (2024), de Halina Reijn, surgem como marcos importantes para se pensar novas possibilidades de representação, pois questionam a estrutura visual e narrativa que Mulvey havia identificado como central no cinema clássico.

¹ Em Mulvey (1975), *escopofilia* refere-se ao prazer de olhar, uma forma de satisfação visual que se estrutura na observação do outro como objeto – conceito derivado da psicanálise, sobretudo das formulações freudianas sobre o impulso voyeurístico. No cinema clássico, esse prazer organiza-se a partir da exposição do corpo feminino como espetáculo, reforçando sua posição de objeto de contemplação. Já o mecanismo de *identificação* opera como um segundo eixo de prazer: o espectador masculino identifica-se com o protagonista ativo da narrativa, adotando sua perspectiva e experimentando, por meio dele, uma posição de controle sobre o olhar. Esses dois processos – o prazer de olhar e o prazer narcísico da identificação – articulam-se de modo a sustentar o *male gaze*, consolidando uma estrutura visual que privilegia o ponto de vista masculino como centro da experiência cinematográfica.

Reijn se estrutura, portanto, neste filme como uma alternativa ao *male gaze*. Outros filmes têm tentado fazer o mesmo nos últimos anos, graças à desestruturação de Hollywood que, embora ainda permaneça muito dominante, começa a abrir espaços para um cinema alternativo, graças a insistentes provocações de movimentos sociais. Sobre isso, a autora diz que este novo cinema “[...] cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (Mulvey, 1983, 439).

E é nesse cenário que *Baby Girl* emerge como obra paradigmática. Reijn não apenas se afasta do *male gaze*, mas o confronta, desmontando seus códigos e propondo uma narrativa que devolve à mulher o direito à sexualidade, à contradição e ao desejo. Ao filmar a sexualidade feminina por dentro – e não por meio do olhar de um outro – a diretora oferece ao cinema feminista uma estratégia narrativa que amplia e atualiza as reflexões iniciadas por Mulvey.

Assim, a autora defende que a forma e o conteúdo dos filmes são o que lhes dá tom de afirmação ou negação do *male gaze*. A estrutura narrativa, a câmera, o ângulo e a “materialidade no tempo e espaço” podem se refazer e destruir as estruturas patriarcais que tanto se reafirmam nos filmes convencionais. É o que as próximas análises se debruçam a fazer.

ANÁLISE FÍLMICA: BABY GIRL SE DISTANCIA DO MALE GAZE

Ao analisarmos *Baby Girl* sob a perspectiva das teorias de Mulvey, percebemos que Reijn elabora uma inversão significativa da lógica clássica do olhar. Embora opere com elementos que poderiam sugerir erotismo, o filme recusa a estrutura voyeurística. A sexualidade feminina é apresentada como experiência íntima, complexa e por vezes conflituosa, não como espetáculo para o prazer masculino. Reijn desloca o eixo narrativo da passividade: a personagem Romy não é construída para agradar ao olhar masculino, mas para revelar ao espectador a força do desejo feminino – suas hesitações, angústias e ambiguidades.

A construção imagética dos personagens reforça essa ruptura. O uso simbólico da cadela não remete à submissão, mas à interioridade da protagonista, que projeta no animal seus medos, impulsos e contradições. Esse recurso afasta qualquer leitura associada a um erotismo típico do *male gaze*. Do mesmo modo, cenas como o gesto de beber o copo de leite ou os momentos de recuo diante do toque não convocam o espectador ao prazer voyeurístico, mas ao desconforto reflexivo. São imagens que revelam o embaraço de uma mulher que ainda se debate com uma história de silenciamentos e interdições sobre o próprio corpo.

Tais tensões dialogam com análises de autoras contemporâneas como Mary Del Priore (2011). A autora escreveu que a sexualidade feminina foi moldada por mecanismos históricos de repressão e moralidade, que restringiram a construção de um desejo autônomo. Naomi Wolf (2024), por sua vez, aponta que as imagens pornográficas – estruturadas para atender ao prazer masculino – deformaram a percepção feminina de si mesma, criando expectativas incompatíveis com a experiência real. Segundo Mulvey, “[...] O cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante” (Mulvey, 1983, p. 440) e *Baby Girl* recupera esses debates ao expor, com sensibilidade, as dificuldades de uma mulher em acessar e compreender o próprio desejo, ainda marcado por heranças patriarcais.

ATO 1 – A RELAÇÃO IMAGÉTICA E PERSPECTIVA DE CONTROLE – UMA CONSTRUÇÃO SEMIÓTICA

O filme se inicia com a protagonista e seu marido finalizando o ato sexual no qual a personagem Romy não apresenta satisfação e neste aspecto Reijn já coloca em cena o que acima foi discutido sobre sexualidade feminina: não há um entendimento do outro sobre esse corpo, apenas da mulher pelo próprio corpo, no caso da personagem. O *lettering* em título é exposto e nos confronta como uma ruptura reveladora: o longa é sobre ela. É sobre o corpo dela. E é sobre o sexo que a mulher cria.

Neste momento, há uma empatia com a realidade: um estudo da Sociedade Brasileira de Urologia (SBU) – descrito na reportagem de Guimarães (2025) – aponta que somente 1/3 das mulheres atinge orgasmos durante uma relação sexual. Os dados apresentados evidenciam, de maneira contundente, a permanência de assimetrias estruturais na vivência da sexualidade entre homens e mulheres no Brasil.

Tal disparidade evidência não apenas diferenças nas práticas sexuais, mas a força de normas culturais que dificultam a expressão plena do desejo feminino, reafirmando a necessidade de problematizar como o patriarcado organiza expectativas, comportamentos e percepções sobre o desejo e satisfação sexual feminina.

Retomando a análise, as cenas iniciais demonstram clareza e enquadramento, a trilha é envolvente e até animada, a dinâmica familiar é fluida e respeitosa. Esses elementos ajudam a construir o olhar primário sobre a protagonista e sua conduta, na vida profissional e pessoal: uma mulher que tem controle do que faz e do que é (aparentemente).

O reconhecimento dos personagens principais já nos revela a tensão que será desenvolvida entre ambos. Samuel não parece se reduzir à presença da chefe, pelo contrário, tem falas e comportamentos audaciosos e provocativos. O filme conta com recursos visuais que estabelecem as relações que as personagens terão ao longo da trama: foco, trilha e expressões da personagem que está em conflito.

Para esta correlação, Reijn opta pela figura de um animal – uma cachorra – na qual a personagem – que será o objeto de desejo da protagonista – o domina, fazendo também referência ao nome do longa. Ele (Samuel) conduz desde as primeiras cenas um adestramento eficiente com o animal, demonstrando controle e poder sobre ela (ainda nesta etapa, o animal). A cachorra corresponde aos comandos, e a partir da relação que estabelece entre os personagens do filme, essa passa a ser a referência simbólica do desejo da personagem, em que ela e a cadela se mesclam.

Antes, a utilização visual de corresponder às cenas de Nicole Kidman como um animal pode parecer mais um recurso de *male gaze*, mas não é. Quando o animal se torna símbolo na trama, ele não corresponde à submissão e ao desejo do personagem masculino, tampouco do espectador masculino, mas ao desejo de Romy. O enquadramento, a trilha e a tensão visual aplicada auxiliam esse entendimento nas cenas subsequentes:

Imagens 1 e 2 – A construção semiótica entre o personagem e o animal



Fonte: Diamonds Films, 2am Films, A24 Films.

Não só nas cenas simbólicas, mas também nas cenas em que Samuel retoma um jogo de sedução com Romy. Ele oferece a ela um copo de leite e ela bebe. Essas cenas demonstram a qualidade da semiótica que se estabelece pela representação e pelo signo, formadas nas estruturas mentais, onde há obtenção do significado, pois se torna, portanto, cognitivo (Santella; Nöth, 1997). Quando Romy questiona Samuel sobre como ele conseguiu dominar a cachorra, ele responde que ele deu a ela aquilo que ela gosta (um petisco), mais uma vez demonstrando que na perspectiva de controle dele, quem demonstra o que quer é o ser dominado (Romy).

O filme não tem apelo erótico do olhar masculino ou apelo à pornografia. A relação entre eles é tensa, assim como a vida da personagem, que embora aparente ser muito bem-sucedida em vários aspectos, demonstra tensão e, no fundo, insatisfação. Neste intuito, o filme colabora para um novo olhar que rompe com o olhar dominante, e é nessa abertura que a discussão feminista dentro do cinema se baseia: “A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma linguagem do desejo” (Mulvey, 1983, p. 440), ou seja, o cinema deve transcender as formas de ver já pré-determinadas.

ATO 2 — A SEXUALIDADE FEMININA VELADA

Os primeiros encontros entre a personagem e o seu desejado ocorrem de forma estranha e não natural, provocando tensão e desconforto ao telespectador. Ambos parecem se constranger diante da falta de intimidade, este constrangimento atravessa as telas atingindo o público. As primeiras impressões não são de fato confortáveis, demonstram que as pessoas da cena estão buscando construir algo que nem mesmo elas sabem o que é. Torna-se um desejo construído. Ele (Samuel) é mais propenso ao comando, portanto sugere. Ela (Romy) fica desconfortável, primeiro recua, mas aos poucos cede, em busca de romper com seu autocontrole e abarcar os impulsos da experiência. Esse jogo de dominação não é de fato uma subserviência, mas um apelo íntimo e profundo da personagem de corresponder aos próprios desejos que nem mesmo ela sabe ao certo o que é.

Estas primeiras cenas dos amantes nos remetem à falta de entendimento da própria mulher sobre seu corpo. Isso porque o corpo e os desejos femininos foram alvos de intensa repressão e violência. Justificados por uma cultura moldada e imposta, a sexualidade feminina – seja religiosa, seja pagã, mesmo em classes econômicas distintas – foram intencionalmente comedidas. Não houve uma construção respeitosa e genuinamente feminina quanto à sexualidade própria das mulheres. Como aponta a historiadora Mary Del Priore: “As relações com a intimidade refletem como os processos civilizatórios modelaram gradualmente as sensações corporais, acentuando seu refinamento, desenrolando suas sutilezas e proibindo o que não parecia decente” (Del Priore, 2011, p. 10). Assim, tenha sido ela natural, tenha sido ela simbólica: não houve na história das mulheres ocidentais uma perspectiva positiva e saudável que fizesse com que as mulheres pudessem desenvolver sua própria perspectiva de desejo de forma coletiva ou colaborativa.

Essa dinâmica não se limita ao plano das ideias, ela se concretiza em danos materiais e subjetivos, que incidem sobre a vida das mulheres sob um “sexismo

cultural” (Fraser, 2006). A violência sexual difundida pela mídia compõe um repertório de práticas que reforçam a condição de vulnerabilidade feminina e reafirmam a centralidade das normas androcêntricas. Esses mecanismos não apenas desqualificam, mas disciplinam e orientam comportamentos, definem expectativas e delimitam percepções sociais:

Em sua companhia está o sexismo cultural: a desqualificação generalizada das coisas codificadas como “femininas”, paradigmaticamente – mas não só, as mulheres. Essa desvalorização se expressa numa variedade de danos sofridos pelas mulheres, incluindo a violência e a exploração sexual, a violência doméstica generalizada; as representações banalizantes, objetivadoras e humilhantes na mídia; o assédio e a desqualificação em todas as esferas da vida cotidiana; a sujeição às normas androcêntricas, que fazem com que as mulheres pareçam inferiores ou desviantes e que contribuem para mantê-las em desvantagem (Fraser, 2006, p. 234).

Nesse sentido, a crítica de Fraser ilumina como o sexismo cultural, opera simultaneamente no plano estrutural e no microsocial. Ao codificar o feminino como inferior – ou, mais precisamente, como algo a ser contido, corrigido ou tutelado – o patriarcado assegura sua própria continuidade. A desvalorização das mulheres, portanto, não é um efeito colateral, mas uma tecnologia de poder que organiza a vida social.

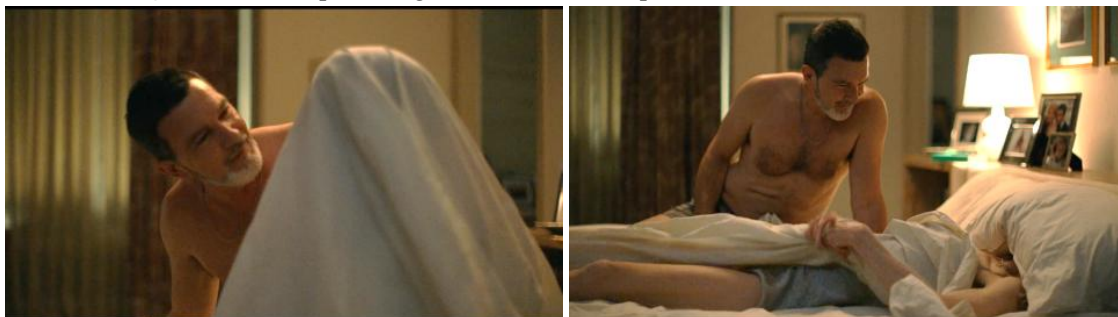
Essa desvalorização tem raízes profundas. Seu corpo foi subjugado por crenças infundadas, sua imagem difamada por médicos e cientistas, seu corpo mutilado em prol da santidade, seu desejo manipulado, extraído, renegado. Taxadas de bruxas e feiticeiras, até os órgãos do sexo feminino também foram vítimas de hostilidade, mutilação, medo e condenação. O sangue menstrual, natural do corpo, era visto como indigno, despertava a injúria, uma ligação com “um mal”. Por alguns séculos, faziam-se mutilações no corpo das mulheres, pensando que isso as ajudaria na cura de doenças.

Todas essas violências contribuíram para que a mulher ocidental não entendesse a própria estrutura biológica de seu corpo, como também sua própria relação com o desejo, que “podado como um mal e combatido, só poderia corresponder à função reprodutiva da ‘madre’ – útero – excluindo o prazer” (Del Priore, 2011, p. 34), herança da qual não conseguimos nos libertar. Essas mesmas crenças foram passadas tão frutuosamente entre as culturas que até hoje não conseguimos nos livrar da culpa amalgamada.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal, como significante de outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (Mulvey, 1975, p. 438).

Assim, ao situar essa dinâmica na ordem simbólica, Mulvey demonstra que não estamos diante de uma simples assimetria entre representações, mas de um dispositivo cultural que organiza a produção de significados. O “comando linguístico” masculino, como ela descreve, atua como chave estruturante de um sistema em que a mulher é constantemente reinscrita como signo, e não como voz. Essa operação não apenas restringe seus atos, mas condiciona a forma como suas imagens circulam, são interpretadas e consumidas. Assim, sua presença visual permanece submetida ao olhar que a captura, delimitando os contornos do que pode ser visto e do que pode ser desejado. No filme, Romy não consegue comunicar seus desejos de forma aberta para seu parceiro, velando o seu corpo e rosto enquanto verbaliza suas intenções. Mais uma vez, o desejo dela não é correspondido, cedendo espaço ao desejo masculino, que também foi condicionado.

Imagens 3 e 4 – A personagem se esconde enquanto revela verbalmente sobre seus desejos



Fonte: Diamonds Films, 2am Films, A24 Films.

Esse jogo cênico que representa a construção do ato sexual de um casal demonstra um problema social que é a diferenciação entre o que é ou não permitido entre homens e mulheres, e o que é de fato desejado. Muitas vezes, a violência é condicionada como forma de prazer e as condições de pensamento sobre desejos não se correspondem. Segundo a autora Naomi Wolf (2024), a repressão sobre a sexualidade feminina é construída culturalmente na nossa sociedade por 3 pontos principais: o primeiro consiste no fato de que as meninas não são cuidadas intimamente pelos pais, pois isso fica a cargo somente de outras mulheres; a segunda é a influência cultural sobre o corpo da mulher em que somos ensinadas desde

pequenas a não olharmos para o próprio corpo; e, terceiro, a própria violência sexual que se organiza dentro da nossa sociedade para entendermos que um homem é um ser perigoso. Logo:

Viver numa cultura na qual as mulheres estão rotineiramente nuas enquanto os homens não o estão equivale a aprender a desigualdade aos pouquinhos, o dia inteiro... Ela é nitidamente uma linguagem já submetida a uma forte manipulação para proteger a confiança sexual – e social – masculina enquanto prejudica a feminina (2024, p. 205).

Baby Girl e sua narrativa desconcertante, porém, nos mostram uma diferença. O longa nos desconcerta porque vemos que não há liberdade no pensar do íntimo e do desejo, principalmente com as mulheres. E, ao mesmo tempo, nos identificamos. O filme corresponde ao universo feminino diversas vezes. Já nas primeiras cenas, quando a personagem interage sexualmente com seu marido, mostra que ela recorre a outros fins para estabelecer o seu prazer, que não é o que o marido simplesmente propõe. Também é perceptível quando a personagem se esconde, seja ao fechar os olhos ou através dos lençóis, quando sua vulnerabilidade pode ser exposta a pensar sobre seus próprios desejos (Figuras 3 e 4).

Essa relação conflituosa, segundo Naomi Wolf, deve-se ao fato de que não construímos como sociedade uma recíproca verdadeira quanto à sexualidade, pois a imposição da pornografia adoeceu as relações íntimas das pessoas. Segunda Wolf, as “duas convenções da pornografia leve e da pesada penetraram na cultura feminina. Uma apenas transforma o corpo em objeto, a outra comete violência contra ele” (Wolf, 2024, p. 198).

Logo, o desejo feminino não é explícito na pornografia nem no erótico, nem nas imagens que são moldadas das mulheres em todo o mundo, mas sim a visão que querem acreditar que temos sobre o nosso próprio corpo. Portanto, há uma previsibilidade quanto às mulheres não conseguirem expressar seus próprios desejos, pois eles estão calcados em uma historicidade manipulada.

ATO 3 – A CONSTRUÇÃO DO DESEJO DEMOCRÁTICO - POSSIBILIDADES

O filme tem um arco narrativo que apresenta que o desejo dos personagens pode ser construído conjuntamente, de forma consensual. Como dito anteriormente, o desejo das mulheres foi subjugado ao dos homens, sendo que o próprio desejo masculino foi o que estabeleceu o conceito de *male gaze*, moldado em torno da pornografia e da nudez feminina. Sobre isso, Wolf nos diz que pornografia é uma “[...]”

linguagem já submetida a uma forte manipulação para proteger a confiança sexual – e social – masculina enquanto prejudica a feminina” (2024, p. 205).

Portanto, Reijn nos conduz a pensar nos corpos, desejos e sexualidades humanas, para além do sexismo, para a construção de um saber democrático, longe de perspectivas enquadradas em papéis misóginos ou pornográficos. Desejo esse construído socialmente. O sentido "natural" e os anseios biológicos não devem ser a centralidade dos estudos sobre como o desejo sexual humano se constrói. Gangon (2006, p. 113) diz que "[...] é importante levar em conta a flexibilidade e a descontinuidade do desenvolvimento humano e reconhecer a notável capacidade de adaptação dos seres humanos, quando enfrentam e criam circunstâncias novas durante todo o ciclo de vida".

Pensando no excerto e no longa, o espectador não sensível, ao se deparar com a temática do filme, pode interpretá-lo como um male gaze reformulado, porém o longa nos dá outras respostas. Os personagens não se apresentam de forma maniqueísta ou moralista, neste filme esta tendência é quebrada. Não há sexualização do corpo feminino na perspectiva do male gaze. Há uma relação respeitosa entre os limites do corpo e do prazer entre os personagens. O que há é uma extrema sensibilização da personagem feminina e uma grande expectativa de compreensão de suas angústias, que são tão íntimas do universo feminino, que não conseguem ser verbalizadas, e são mostradas de maneira sutil através da fotografia e da trilha. Nas imagens a seguir, a personagem Romy consegue verbalizar ao marido suas necessidades:

Imagens 5 e 6 – O confronto dos personagens e a possibilidade da recíproca do desejo



Fonte: Diamonds Films, 2am Films, A24 Films

No confronto entre os personagens protagonistas, o marido Jacob reduz o desejo de Romy a uma perspectiva masculina de subalternização, mas Samuel o contradiz, dizendo que esse é um entendimento ultrapassado, pois há novas formas de se construir a sexualidade. No final da trama, Reijn aponta a superação disso, que apesar de complexa e contraditória, a relação humana com a sexualidade – que foi fundada a partir de uma versão masculina, moldada pela pornografia e até mesmo

pela violência, pode ser reconfigurada. Cabe ao novo construir uma nova narrativa e dar espaço para o desejo deliberado e consentido – principalmente o feminino:

[...] a ênfase recai sobre os processos psicossociais, e as situações histórico-culturais, que dão sentido ao comportamento, permitem a integração e a reorganização das informações e habilidades aprendidas em etapas anteriores do ciclo de vida e, a rigor, despertam num organismo pouco especificado as respostas culturalmente apropriadas a situações inéditas (Gangon, 2006, p. 123).

Assim como descrito por Gangnon, revisitar Mulvey em 2025 significa não apenas reafirmar sua crítica, mas expandi-la. Cabe ao cinema contemporâneo romper com as heranças que reduziram a mulher à condição de imagem e instituir novas formas de visualidade, capazes de reconhecer a complexidade de suas experiências. *Baby Girl* demonstra que essa possibilidade é real: ao narrar o desejo feminino a partir de si mesmo, o longa não apenas desloca o olhar patriarcal, mas contribui para uma pedagogia visual que resiste, reinventa e emancipa, pois para Mulvey o objetivo de se entender o *male gaze* é “[...] chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem obsessões psíquicas da sociedade que o produziu [...]” (1983, p. 439).

Nesse gesto, o longa inscreve-se no esforço contemporâneo de expandir a crítica ao *male gaze*, afirmando a urgência de novas narrativas capazes de reconhecer a complexidade das sexualidades humanas e de construir uma pedagogia visual comprometida com a emancipação do desejo feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contar um “suspense erótico” a partir de uma perspectiva feminina, Halina Reijn inovou o cinema quando abriu espaço para que novas produções sejam criadas, distanciando-se da então indústria do *male gaze*. Contando com uma narrativa instigante e não convencional, o longa nos leva a perceber sutilezas do universo feminino que vão além do erótico, promovendo significado e confiança para as espectadoras, e sensibilidade para os demais.

O longa mostra de maneira altamente sensível, não uma visão externa ou masculina do erótico ou da sensualidade, mas uma perspectiva íntima do desejo, dos amores e das relações de forma intensamente feminina. A análise se debruça sobre as formas pelas quais as mulheres se relacionam, entre os seus pares, afetiva e profissionalmente,, mas principalmente, com elas mesmas. A longa desnuda de forma extremamente peculiar a sexualidade ao desvelar os feitos pelos quais o desejo

feminino se configura ou ao menos tenta se configurar e avança quanto à reciprocidade na construção de uma nova sexualidade feminista, que é ao mesmo tempo tensa e contraditória.

Reconhecer a contribuição de Mulvey significa compreender que o cinema não apenas representa, mas produz modos de ver e sentir. A crítica da autora permanece atual porque as estruturas patriarcais não desapareceram — apenas se transformaram. Entretanto, há hoje um movimento claro em direção a novas formas de filmar a experiência feminina, sobretudo quando mulheres ocupam posições centrais nos processos de criação audiovisual.

Para que isso aconteça, é necessário que mais mulheres estejam à frente de produções de filmes, escrevendo, produzindo e dirigindo. Esse é o nosso principal desafio: fomentar não só a indústria cinematográfica a produzir mais filmes femininos, mas também promover ações reais de incentivo a mulheres no cinema, à frente e atrás das câmeras.

REFERÊNCIAS

BABYGIRL. Direção: Halina Reijn. Produção: David Hinojosa, Halina Reijn e Julia Oh. Estados Unidos: Diamonds Films; A24; 2AM, 2024. 1 filme (114 min).

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: a história do corpo e da sexualidade no Brasil.** 1. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

FRASER, Nancy. From redistribution to recognition? Dilemmas of justice in a “postsocialist” age. In: S. SEIDMAN; J. ALEXANDER. (orgs.). *The new social theory reader*. Londres: Routledge, 2001. p. 285-293.

GAGNON, John H. **Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade.** Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2006.

GUIMARÃES, Maria. Dois terços das mulheres não atingem orgasmo, enquanto homens só ¼. **Gshow**, 5 dez. 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/comportamento/sexualidade/noticia/dois-tercos-das-mulheres-nao-atingem-orgasmo-enquanto-homens-so-14-entenda-disparidade.ghml>. Acesso em: 9 dez. 2025.

MULVEY, Laura. Prazer visual e narrativas no cinema. In: XAVIER, Ismael (org.). **O cinema e o seu duplo: ensaios sobre cinema, crítica e teoria**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 437 – 453.

REIJN, Halina. *Baby Girl* [filme]. Estados Unidos/Holanda: A24, 2024. Disponível em: **Prime Video**. Acesso em: 04 out. 2025.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTOS, Idelvânia S. *et al.* Prevalência de disfunção sexual feminina: revisão sistemática de estudos brasileiros com FSFI. **Revista Brasileira de Ginecologia e Obstetrícia**, v. 42, n. 3, p. 153–162, 2020.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Tradução de Waldéa Barcellos. 15. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.