



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Vanessa Camassola Sandre

**Representações Femininas no Cinema: uma leitura feminista de Imperatriz Furiosa em
“Mad Max – Estrada da Fúria”**

FLORIANÓPOLIS

2019

Vanessa Camassola Sandre

**Representações Femininas no Cinema: uma leitura feminista de Imperatriz Furiosa em
“Mad Max – Estrada da Fúria”**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestra em Literatura. Linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Markendorf

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sandre, Vanessa Camassola
Representações Femininas no Cinema : uma leitura
feminista de Imperatriz Furiosa em "Mad Max - Estrada da
Fúria" / Vanessa Camassola Sandre ; orientador, Marcio
Markendorf, 2019.
201 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Crítica Feminista. 4.
Estudos de gênero. 5. Mainstream. I. Markendorf, Marcio .
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Vanessa Camassola Sandre

Representações femininas no cinema: uma leitura feminista de Imperatriz Furiosa em “Mad Max – Estrada da Fúria”

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof^a Cláudia Junqueira de Lima Costa, Dr^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a Alessandra Soares Brandão, Dr^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a Patrícia de Oliveira Iuva, Dr^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestra em Literatura.

Prof. Dr. Marcio Markendorf
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Marcio Markendorf
Orientador

Florianópolis, 23 de agosto de 2019

Às mulheres, por toda a luta e resistência. E aos humanos – monstros e/ou ciborgues – que têm se dedicado incansavelmente à busca de um mundo mais justo para todos.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento é aos meus pais, Nair e Matheus, por estarem sempre na primeira fila torcendo por mim. Vocês são meus grandes exemplos e o meu amor maior, obrigada por toda a compreensão e acolhimento durante esta jornada do mestrado.

Aos meus dindos, Tânia e Miguel, por serem minha segunda família e sempre se fazerem presentes na minha vida. Um agradecimento mais que especial ao dindo Miguel, por ter me possibilitado dedicação exclusiva aos estudos no primeiro ano do mestrado quando eu ainda não tinha bolsa.

Ao meu orientador, Marcio Markendorf, gratidão infinita pelo carinho e zelo durante todo o processo. Por ter sido o ombro amigo nos momentos de dificuldade, e por acreditar em mim quando eu mesma não acreditava. Você é o grande exemplo que define a palavra Mestre, me sinto privilegiada de ter sido sua primeira orientanda, e espero ter feito jus a todo o teu esforço e dedicação para comigo.

Às minhas professoras feministas, que me guiaram carinhosamente por essa jornada: Cláudia, Simone, Alessandra, Ramayana, Catherine, Tânia, Lourdes; o meu eterno agradecimento por todos os ensinamentos, o maior tesouro que possuo.

Aos meus amigos, por permitirem os momentos alegres e de descontração, e pelas palavras de carinho e incentivo. A Franciely, Marina, André, Fábio, Walquíria, Viviane, Karine, Zé, Fabiana, Eduardo, Luiza, Léo, Renata e Carolina (minhas “hermanas” acadêmicas), e todas os amigos que estiveram presentes de alguma forma neste período.

A Ariela e ao Matheus, que, mais que colegas de apartamento, são minha família em Florianópolis, permitindo que nossa casa seja sempre um porto seguro e acolhedor, além de extremamente divertido.

Agradecimento especial aos meus colegas de trabalho da Fundação Cultural Badesc, pela paciência nesta etapa final e por fazerem do nosso local de labor uma festa todos os dias.

E ao CNPq, pela bolsa que tornou possível este trabalho com tanta dedicação. Que as bases de fomento que nutrem o saber neste País não se extingam, e que as artes e humanidades estejam sempre fortalecidas – se não pelo incentivo externo, pela nossa própria força de resistência, que é o que nos permitiu chegar até aqui. Nunca irão nos calar.

Nunca fui uma vítima muito silenciosa.
Virginie Despentes, 2016

RESUMO

Convencionalmente, a figura feminina no cinema comercial é apresentada sob um conjunto extremamente limitado de representações, entre as quais se sobressaem aquelas marcadas pela ausência na agência e no protagonismo do arco dramático e pelo corpo feminino apresentado na condição de prêmio ou de objeto. Esta dissertação¹ de mestrado – preocupada com variações significativas desses estereótipos – adota a crítica feminista para analisar a personagem Imperatriz Furiosa, sujeito ficcional do filme “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015), percebido como uma fissura nos padrões de representação da mulher no cinema *mainstream*. Em busca de uma revisão feminista de personagens femininas nos filmes de gênero, a pesquisa investiga o cinema *mainstream* – o mais popular, de fácil acesso, globalizado e herdeiro direto do cinema clássico hollywoodiano – na sua configuração como uma Tecnologia de Gênero, conforme apontado por Teresa de Lauretis (1994). Por conta de tal tecnologia, a linguagem cinematográfica é construída sob forte viés androcentrista, responsável por determinar padrões de representação do feminino a partir de um olhar masculino (*male gaze*). A fortuna crítica adotada para esta pesquisa é a desenvolvida por teóricas de formação feminista, tais como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Teresa de Lauretis, Adrienne Rich, Virgine Despentes, Judith Butler e Donna Haraway. Assim, dentro de uma proposta de resistência ao cinema dominante, pode-se usar a análise ciborgue-feminista de Imperatriz Furiosa como vetor para o mapeamento de novas formas de representação da mulher e das identidades não binárias no cinema *mainstream*.

Palavras-chave: Cinema. Crítica feminista. Personagem. Imperatriz Furiosa.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

ABSTRACT

Conventionally, the feminine character in mainstream cinema is portrayed through a limited set of representations prevailingly marked by a lack of agency and protagonism in the dramatic arc, and by the objectification of the feminine body. An attention to the meaningful variations concerning these stereotypes underlies this Master's thesis as it adopts Feminist Criticism for the analysis of Imperator Furiosa, a fictional subject from the film "Mad Max: Fury Road" (2015), which figures as a departure from the standardized feminine representations in mainstream films. Aimed at reviewing feminine characters in movies of the genre through a feminist lens, this study investigates the mainstream cinema — understood as highly popular, easily accessed, globalized, and reminiscent of classic Hollywood cinema — in its configuration as a Technology of Gender, as put forward by Teresa de Lauretis (1994). As an effect of such technology, film language is construed under an androgynist bias that determines patterns of representation of the feminine through a masculine perspective (i.e. the male gaze). This study finds support in the critical apparatuses developed by feminist theorists, such as Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Teresa de Lauretis, Adrienne Rich, Virgine Despentes, Judith Butler and Donna Haraway. Thus, in a proposal of resistance to the dominant cinema, a cyborg-feminist analysis of Imperator Furiosa is carried out for the mapping of new forms of representation of women and non-binary identities in mainstream cinema.

Keywords: Cinema. Feminist Criticism. Character. Imperator Furiosa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A virginal Lillian Gish no filme “Órfãs da Tempestade” (1921).....	81
Figura 2 – A sedutora e voluptuosa “Vamp”, estereótipo pelo qual ficou conhecida a atriz Theda Bara.	81
Figura 3 – Greta Garbo e a personificação da divina, em “Mata Hari” (George Fitzmaurice, 1921).....	82
Figura 4 – Rita Hayworth como a icônica <i>femme fatale</i> em “Gilda” (Charles Vidor, 1946). .	82
Figura 5 – Marilyn Monroe incorpora a <i>good-bad-girl</i> , a prostitua com coração de ouro, em “O Rio das Almas Perdidas” (Otto Preminger, 1954).	83
Figura 6 – Quadro apresentando algumas famosas coadjuvantes femininas hiper-competentes. (Every semi-competent male hero has a hyper-competent lady sidekick. Javier Zarracina/Vox).	88
Figura 7 – Trinity, personagem de “Matrix” (Lana e Lilly Wachowski, 1999).	89
Figura 8 – Imagens publicitárias dos filmes citados, apresentando a repetição de personagem única feminina (“Princípio de Smurfette”) no núcleo central narrativo.	91
Figura 9 – Mary Jane aguarda ser salva em “Homem-Aranha 2” (2004).....	93
Figura 10 – A publicidade visual reforça a mulher como prêmio ao consumidor masculino. 93	
Figura 11 – Ellen Ripley em imagem de divulgação do filme “Alien: o Oitavo Passageiro” (1979).....	106
Figura 12 – Sarah Connor em “O Exterminador do Futuro” (1984).	111
Figura 13 – Sarah Connor em “O Exterminador do Futuro 2: o Julgamento Final” (1991)”. 113	
Figura 14 – As personagens título em “Thelma & Louise” (1991) – fotografia em <i>polaroid</i>	117
Figura 15 – As personagens título em “Thelma & Louise” (1991) – comportamento “masculinizado”.	117
Figura 16 – “Cena em que Jessie foge com seu bebê.	126
Figura 17 – Imagem de Aunty Entity.....	128
Figura 18 – Imagem da sequência de apresentação de Imperatriz Furiosa (1).	141
Figura 19 – Imagem da sequência de apresentação de Imperatriz Furiosa (2).	141
Figura 20 – Imagem da sequência de apresentação de Imperatriz Furiosa (3).	142
Figura 21 – Imagem da sequência de apresentação de Imperatriz Furiosa (4).	142
Figura 22 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (1).....	143
Figura 23 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (2).....	143
Figura 24 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (3).....	143

Figura 25 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (4).	144
Figura 26 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (5).	144
Figura 27 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (6)	144
Figura 28 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (7)	144
Figura 29 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (8).	145
Figura 30 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (9)	145
Figura 31– Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (10)	145
Figura 32 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (11)	146
Figura 33 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (12)	146
Figura 34 – Imperatriz Furiosa (1).	146
Figura 35 – Imperatriz Furiosa (2).	147
Figura 36 – Imperatriz Furiosa (3).	147
Figura 37 – Imperatriz Furiosa (4).	147
Figura 38 – Plano da tempestade nuclear.	149
Figura 39 – Sequência do encontro e luta entre Furiosa e Max (1).	149
Figura 40 – Sequência do encontro e luta entre Furiosa e Max (2).	150
Figura 41 – Sequência do encontro e luta entre Furiosa e Max (3).	150
Figura 42 – Imagem da sequência de Immortan Joe procurando pelas “esposas” (1).	152
Figura 43 – Imagem da sequência de Immortan Joe procurando pelas “esposas” (2).	152
Figura 44 – Imagem da sequência de Immortan Joe procurando pelas “esposas” (3).	153
Figura 45– Imagem da sequência de Immortan Joe procurando pelas “esposas” (4).	153
Figura 46 – Cena em que Furiosa utiliza sua prótese para segurar Max de uma queda iminente (1).	154
Figura 47 – Cena em que Furiosa utiliza sua prótese para segurar Max de uma queda iminente (2).	154
Figura 48 – Furiosa segura uma lança com sua prótese para enfrentar Immortan Joe.	154
Figura 49 – Ellen Ripley.....	162
Figura 50 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (1).....	167
Figura 51 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (2).....	167
Figura 52 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (3).....	167
Figura 53 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (4).....	167
Figura 54 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (5).....	168
Figura 55 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (6).....	168
Figura 56 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (7).....	168
Figura 57 – As jovens “esposas” quebram os cintos de castidade.	172
Figura 58 – Imperatriz Furiosa e as cinco “esposas”	172

Figura 59 – Imagem de Furiosa e Max.	177
Figura 60 – Furiosa e Max selando a parceria.	179
Figura 61 – Furiosa e Max selando a parceria.	179
Figura 62 – Furiosa e as Vulvalinis.	181
Figura 63 – Furiosa, as Vulvalinis e as “esposas”.	182
Figura 64 – Plano final, no qual Furiosa e as mulheres sobreviventes tomam Cidadela.....	184

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	23
2	CINEMA TEM GÊNERO?	31
2.1	A NARRATIVA CLÁSSICA: O SURGIMENTO DE UMA CIVILIZAÇÃO DA IMAGEM.....	37
2.2	O CINEMA <i>MAINSTREAM</i>	46
2.3	A FUNÇÃO SOCIAL DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO (<i>GENRE</i>).....	55
2.4	O GÊNERO (<i>GENDER</i>) NO CINEMA DE GÊNERO (<i>GENRE</i>)	61
3.	A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA <i>MAINSTREAM</i>.	67
3.1	REPRESENTAÇÃO, ESTEREÓTIPOS E RESISTÊNCIAS	75
3.2	MULHERES NO <i>MAINSTREAM</i> : ESTATÍSTICAS E RUPTURAS.....	98
3.3	ANÁLISE DE PERSONAGENS ICÔNICAS.....	104
3.3.1	Ripley e o <i>Misplacement Feminino</i>	105
3.3.2	Sarah Connor, a Anti-Maria	111
3.3.3	Thelma e Louise, a Escolha de um Destino	115
3.4	SOBRE A NECESSIDADE DE IR ALÉM.....	119
4	IMPERATRIZ FURIOSA: ESTUDO FEMINISTA DE CASO.	121
4.1	O GÊNERO NA FRANQUIA MAD MAX	125
4.2	ANTROPOCENO, A CATÁSTROFE ANUNCIADA	130
4.3	CIBORGUE: O CORPO PÓS-HUMANO	133
4.4	FURIOSA, A CIBORGUE	137
4.4.1	Corpo Deficiente/Corpo Revolucionário	148
4.4.2	Masculinidades Femininas: Borrando Fronteiras de Gênero	155
4.5	AS VARIAÇÕES DO FEMININO NO CINEMA DE GÊNERO	164
4.6	DESCONSTRUINDO A MASCULINIDADE (TÓXICA)	174
4.7	A MORTE DA DEUSA E A REVOLUÇÃO FEMINISTA	179
4.8	POR UM MUNDO SEM GÊNERO	184
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
	REFERÊNCIAS	192
	FILMOGRAFIA	200

1 INTRODUÇÃO

Minha visão de mundo parte da minha experiência como mulher. Não pelo fato de algo que tenha essencialmente nascido comigo, mas por toda a construção social e normativa que se seguiu desde o meu nascimento até hoje, que me impõe regras e comportamentos aparentemente “normais” ao de uma mulher, mas que – na verdade – se baseiam em um falso discurso naturalizado sobre sexo-gênero. Parece algo menos complexo quando resumido assim em um parágrafo, mas esta conclusão só pôde ser feita após alguns anos de estudos na busca de compreender como funcionam os mecanismos que constituem os gêneros e sua ideologia em nossa sociedade.

Em minha vida, o feminismo sempre esteve presente, mas de forma pouco aprofundada e pouco reflexiva. O discurso da naturalização dos gêneros passava despercebido por mim, me fazendo reproduzir (ou ao menos compactuar), por inúmeras vezes, com valores patriarcais, tanto em minha vida quanto em meu trabalho artístico. Em certa medida, o meu trabalho de pesquisa foi um aprofundamento em estudos que me permitiram a desnaturalização das questões de gênero.

Esta dissertação se configura tanto como um trabalho acadêmico quanto como um mapa de descobertas pessoais acerca das questões concernentes ao gênero feminino, sua construção social e a forma com que o cinema contribui na conformação dos papéis de gênero. Minha maior motivação surgiu após minha experiência ao assistir “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015), um *blockbuster* do gênero de ação/ficção científica e continuação de uma franquia de sucesso mundial, dirigido pelo australiano George Miller.

O filme apresenta um mundo pós-apocalíptico devastado pelo próprio ser humano, no qual o planeta tornou-se um lugar árido e a violência é a nova lei, escravizando corpos e relegando-os a meros *commodities*. Neste cenário, Immortan Joe (Hugh Keays-Byrne) é um tirano que tem domínio sobre Cidadela, única cidade com recursos para a sobrevivência humana. Quando Imperatriz Furiosa, uma das guerreiras de seu exército formado majoritariamente por homens (*War Boys*), foge levando consigo as cinco jovens “esposas” de Immortan Joe, que lutam para se libertarem da escravidão sexual, uma caçada regada a muita velocidade e sangue se inicia. Neste percurso, Furiosa conta com a ajuda de Max (Tom Hardy), do *War Boy* regenerado Nux (Nicholas Hoult) e das *Vulvalinis*, grupo de guerreiras-motoqueiras errantes.

Assisti ao filme no cinema em seu ano de lançamento, 2015, e o efeito deste sobre mim foi catártico. Não apenas pela história, apontada com um forte caráter feminista por tratar da

libertação sexual e escravocrata sobre os corpos femininos, mas principalmente por conta da protagonista do filme: Imperatriz Furiosa. Nunca antes me emocionei tanto com a representação do feminino quanto assistindo a essa personagem forte, destemida e sensível, que passava longe do *sex appeal* das heroínas convencionais da ficção.

O filme introduz novas formas de representação das mulheres nesse tipo de cinema mais comercial, de longo alcance e dominante, ao qual denomino *mainstream*. Ao trazer um número amplo de mulheres com agência à tela, ele vai de contramão a diversos padrões de representação do feminino neste cinema, que geralmente manifestam imagens estereotipadas partindo de uma ótica masculina (*male gaze*), que sexualiza e objetifica o corpo da mulher, retirando sua agência na narrativa e colocando-a a serviço e/ou complemento do personagem masculino.

Percebo a personagem Imperatriz Furiosa, interpretada pela atriz sul-africana Charlize Theron, como um exemplo de rompimento no padrão de representação das mulheres no cinema *mainstream*, e, principalmente, dentro do gênero de ação/ficção científica. É a partir desta leitura que vou mais além, questionando quais são os mecanismos que o cinema utiliza para manter uma imagem específica da mulher e como estes podem ser ultrapassados (ou até mesmo realocados) de forma a mudar os padrões de representação arbitrários do feminino.

Afinal, por que as mulheres são representadas de determinada maneira nesse cinema e quais as consequências dessa representação? Quais são os mecanismos que sustentam o discurso binário, focado no reforço das diferenças sexuais, e para quem esse discurso interessa? Por que insistimos em um padrão binário que só enxerga o masculino e feminino (como opostos e complementares) enquanto tantos outros gêneros se mostram materializados a nossa frente todo o tempo? Essas são algumas questões que busco responder ao longo desta dissertação.

No primeiro capítulo, intitulado “O cinema tem gênero?”, faço uma revisão histórica do surgimento do cinema e da sua consolidação como arte, revelando o apagamento das mulheres nesse processo, que – mesmo tendo participado ativamente da construção do cinema – foram excluídas da história e dos papéis de criação quando este passou a ser um negócio lucrativo. Desta maneira, as mulheres ficaram e ainda permanecem vulneráveis frente ao poder econômico e simbólico dos que dirigem essa “máquina de imagens”, que têm em última instância os meios que os permitem conduzir e construir o olhar. Não à toa é esmagadora a quantidade de diretores, produtores e roteiristas homens no cinema quando comparado à quantidade de mulheres.

Quando decidi estudar cinema, já tinha a consciência de que esta não costumava ser uma “profissão de mulher”, menos ainda para as mulheres que, assim como eu, tinham a ambição de tornarem-se diretoras. A partir destes estudos, compreendi o porquê de o cinema ser uma

profissão tão voltada à produção masculina, como a produção artística ocidental de uma maneira geral, pois são os homens que detêm o poder dos meios em todas as instâncias, inclusive sobre a representação do feminino, manipulando-a de forma a compactuar com a manutenção da hegemonia masculinista.

Na decorrer do capítulo, procuro ainda entender como o cinema clássico hollywoodiano tornou-se norma, partindo da compreensão de seus princípios, linguagem e produção, e, conseqüentemente, criando um formato e estilo que, mesmo tendo se modificado ao longo dos anos, tornou-se um vernáculo global.

Faço também uma breve revisão dos outros modelos de cinema narrativo que sucederam o modelo clássico, até cair no conceito “guarda-chuva” de *mainstream* como referência a esse cinema transcultural que domina o globo desde a criação do cinema narrativo até a atualidade.

Particularmente, o cinema *mainstream* não é o meu formato favorito, mas me fascina a forma com que ele atinge diretamente um público tão vasto e transcultural, e ainda, como mobiliza o imaginário global, tendo introjetado a cultura americana em todas as esferas do globo. Inclusive, defendo dentro deste capítulo a importância de estudar o cinema mais comercial, indo contra a corrente considerada mais “intelectualizada” dos estudos cinematográficos, que diminui o valor do cinema *mainstream* por considerá-lo mais entretenimento do que arte. Se este tipo de cinema é o que mais influencia a vida das pessoas, na constituição de suas subjetividades, nos costumes e na perpetuação das normas, tendo um papel central na modernidade e pós-modernidade, seu valor e importância se tornam inegável.

Seguindo o desenvolvimento do assunto, me aproximo do que pode ser denominado cinema de gênero (*genre*), considerando os gêneros cinematográficos como forma eficiente de difundir e padronizar a linguagem cinematográfica apresentada por Hollywood durante a consolidação do cinema como arte, e que hoje se perpetua por todo o cinema mundial. Os filmes de gênero, com suas convenções preestabelecidas, ajudam a implantar a ordem e a reforçar as estruturas sociais vigentes, garantindo o estabelecimento das normas para o alívio e prazer do público que o assiste.

A partir deste ponto, inicio a reflexão buscando compreender o poder do cinema na regulação dos papéis de gênero. Neste percurso, senti a necessidade de revisitar, primeiramente, os estudos sobre cinema – minha área de formação – para depois entrar nos estudos de gênero, que então se configurava um novo campo de conhecimento para mim. Pareceu-me um processo mais natural partir de um ponto de apoio já consolidado para, então, me aventurar por novos campos.

Começo então a destrinchar a forma que se dá a construção social do gênero feminino no meio cinematográfico. No subcapítulo “O gênero (*gender*) no cinema de gênero (*genre*)”, parto da teoria proposta por Teresa de Lauretis (1994), para qual o cinema é considerado uma tecnologia de gênero, ou seja, uma ferramenta para a construção e significação social dos gêneros.

Neste contexto, o cinema aborda o gênero sexual (*gender*) por um viés heteronormativo, perpetuando os padrões hegemônicos do domínio masculino e confinando comportamentos específicos para cada gênero dentro do sistema binário de divisão (feminino/masculino). Em resumo, o cinema – e principalmente as narrativas de gênero (*genre*) *mainstream* – reforçam as tradições e os valores que perpetuam a manutenção do discurso de gênero (*gender*).

Já no segundo capítulo, “A representação da mulher no cinema *mainstream*”, começo por fazer uma revisão da teoria feminista do cinema que critica a construção da imagem feminina no cinema clássico hollywoodiano (ou cinema dominante), principalmente a partir da teoria com viés psicanalista de Laura Mulvey.

Apesar da proposta de Mulvey ser a de destituir o cinema da lógica narrativa a partir de um cinema experimental, acabando assim com o prazer visual, eu questiono como se pode operar, dentro da linguagem *mainstream* (fruto desse cinema clássico), um espaço de resistência que possibilite subverter as barreiras impostas, rompendo com o olhar masculino (*male gaze*) e recriando um espaço mais pluralizado, que abarque as diferentes expressões do feminino e as outras formas de ser que vão em contramão às normas estabelecidas.

No caminho de encontrar respostas, busco compreender a representação da mulher em momentos pontuais do cinema, partindo da reflexão sobre alguns estereótipos comuns de representação dentro dos variados gêneros cinematográficos.

Encontrei nos estereótipos analisados sexismos por vezes escancarado e por outras vezes velado. São personagens frequentemente objetificadas ou inseridas na narrativa apenas para motivar as ações do herói. Por vezes, se apresentam mais inteligentes que este, possuindo todos os elementos para ser uma protagonista, mas relegada apenas como acompanhante/parceira do protagonista masculino, ou ainda, sendo a única personagem mulher em um núcleo dominado por personagens homens.

Essas e outras representações do feminino no cinema mais comercial demonstram uma construção incessante de mulheres excluídas do protagonismo, que muitas vezes não possuem domínio sobre suas próprias vidas e/ou que estão presentes apenas em função do personagem masculino.

Ao iniciar esta pesquisa, percebi o quanto eu, mesmo enquanto cineasta graduada (o que me levou a assistir a uma considerável quantidade de filmes), tive poucos exemplos de personagens com as quais pudesse me identificar ao longo da minha vida. Falta de exemplos que demonstrassem como eu, no papel que me foi dado de mulher, pudesse compreender que minha trajetória não depende de nenhuma figura masculina, e que minhas capacidades de agência sobre minha própria existência são completas.

Mas a conclusão que chego é que esses estereótipos constroem um ideal feminino a partir da perspectiva masculina, e que apenas por meio de representações femininas singulares e contingentes, ou seja, mais plurais, é que se torna possível uma representação justa e coerente com a realidade da mulher no mundo. O que se torna uma tarefa difícil dentro de um cinema calcado em representações rasas e planas, que propõe o acesso fácil e rápido ao público – e ainda dominado pela visão masculina.

Na sequência deste capítulo, especificamente na seção “Mulheres no *mainstream*: estatísticas e rupturas”, apresento algumas estatísticas que confirmam a falta de personagens femininas nos principais filmes de grande bilheteria dos últimos anos, assim como a ausência de mulheres nos postos de criação do cinema, confirmando o domínio masculino sob essa forma de arte até os dias atuais. Se eu já tinha a noção de que a diferença era gritante, ainda considerei necessário fazer uma breve pesquisa para poder perceber a abissal assimetria pelo meio quantitativo.

E, por fim, buscando as rupturas na hegemonia do cinema dominante, conforme apontado no início do capítulo, analiso três personagens icônicas desse cinema, que demonstram rupturas no padrão de representação do feminino, inclusive dentro dos gêneros cinematográficos nos quais estão inseridas, interrompendo (mesmo que momentaneamente) com a hegemonia androcêntrica do cinema. São elas: Ellen Ripley, da franquia “Alien” (1979, 1986, 1992, 1997); Sarah Connor, de “O Exterminador do Futuro” (1984) e “O Exterminador do Futuro 2: o Julgamento Final” (1991); e as protagonistas epônimas de “Thelma & Louise” (1991). Essas não são as únicas personagens a se apresentarem fora do padrão, mas são as mais citadas em bibliografias sobre o tema.

Suas imagens pendem entre o subversivo e o tradicional ao trazerem novas formas da existência feminina na tela ao mesmo tempo em que reforçam alguns padrões (consequência do cinema no qual estão inseridas). Mas elas foram essenciais na trajetória da representação das mulheres no cinema, e suas existências abriram espaço para outras importantes personagens, como Imperatriz Furiosa.

Em “Imperatriz Furiosa: estudo feminista de caso”, terceiro e último capítulo desta dissertação, após toda a reflexão precedente, parto para a análise do meu objeto de estudo: a personagem Imperatriz Furiosa a partir do contexto filmico de “Mad Max: Estrada da Fúria”. Lembro qual foi o primeiro pensamento que tive ao ver Furiosa na tela do cinema: como seria incrível se eu tivesse uma personagem como essa para me identificar durante minha infância. Uma mulher destemida e que está preocupada em salvar outras mulheres ao invés de esperar pelo príncipe encantado, contrapondo os estereótipos femininos apresentados no segundo capítulo deste trabalho.

“Estrada da Fúria” é o quarto filme da franquia “Mad Max”, composta por “Mad Max” (1979), “Mad Max 2: a Caçada Continua” (1981) e “Mad Max: Além da Cúpula do Trovão” (1985), todos dirigidos por George Miller. Após um hiato de 30 anos, em 2015 foi lançado o mais novo título da franquia, “Mad Max: Estrada da Fúria”, com um grande sucesso de bilheteria, ovacionado pela crítica e pelo público por seu teor progressista e enredo com viés feminista.

Início o capítulo em questão fazendo uma análise do histórico de representação feminina dos filmes da franquia, percebendo os estereótipos utilizados, assim como a presença de importantes personagens mulheres que, em certo ponto, anunciam o futuro surgimento de Furiosa. A proposta de análise é compreender o caráter progressista desta personagem por meio das rupturas que propõe ao padrão de representação do feminino no cinema de gênero *mainstream*.

A análise de Furiosa é feita a partir de uma característica particular sua: o hibridismo entre humano/máquina que ela anuncia com um braço protético. A prótese possibilita sua classificação e leitura a partir da teoria feminista-ciborgue de Donna Haraway, demonstrando que o corpo pós-humano de Furiosa é um locus potencial que borra as fronteiras e possibilita uma nova forma de existência no mundo. A ciborgue acompanha o período de incertezas, medos, questionamentos e desestabilização da pós-modernidade, e neste movimento não deixa de questionar as bases de construção da diferença sexual que origina a ideologia de gênero.

Como ciborgue, ao renegar a performatividade do feminino tradicional e abarcar características do masculino, Furiosa produz uma instabilidade no conceito de gênero por meio da performance de uma masculinidade feminina. Nossa heroína desestabiliza os conceitos binários ao dialogar com a masculinidade e a feminilidade de forma fluida, sem performativizar o conceito mais estrito de masculinidade – que se espera de uma personagem viril – nem o de feminilidade – negando a sexualização e atenção aos padrões de representação do feminino no cinema, e, mais ainda, no cinema de ação.

Junto à análise de Furiosa, é apontado o mundo e o contexto que a circunscreve na narrativa fílmica, com a rede plural de mulheres – que ao mesmo tempo que rompe com estereótipos, mantém outros padrões desse cinema –, assim como a desconstrução da masculinidade de Max e do personagem Nux, e a luta contra o controle capitalista-patriarcal implantada pelo tirano Immortan Joe.

No *ballet* de violência de “Mad Max”, o ritmo de montagem e das coreografias das cenas de luta, apesar de frenéticos, dão espaço para a emoção, para a conexão entre pessoas, culturas e gêneros. Acho importante pontuar que, enquanto muito do cinema comercial vende a ideia de modernidade, liberdade e capitalismo, além da heteronormatividade e da heterossexualidade compulsória por meio do amor romântico como solução em um “final feliz”, um filme *blockbuster* que aborda de forma deliberada uma crítica contra esse sistema merece nossa atenção.

A partir de uma revisão feminista de uma franquia clássica como “Mad Max” e ainda inserida em um gênero cinematográfico majoritariamente masculino (ação), Imperatriz Furiosa, heroína que luta para salvar outras mulheres da opressão e escravidão sexual, já é apontada como um ícone feminista do cinema. Da mesma forma que Furiosa foi o elemento catalisador que fez emergir diversas questões dentro de mim, ela também foi a ferramenta que possibilitou encontrar algumas respostas. Além de abrir precedentes para novas formas de representação do feminino, seu diálogo em certa instância com o *queer*, apontado no final do último capítulo deste trabalho, propõe uma trajetória de superação da conformidade binária de gênero. Para otimistas como eu, que acreditam na arte como meio de superação, Furiosa surge como uma esperança.

2 CINEMA TEM GÊNERO?

O cinema, apesar de ser uma forma de arte jovem se comparada às outras artes, estabeleceu-se de forma tão poderosa no imaginário humano que é difícil conceber o cotidiano contemporâneo sem sua presença. Sua história, marcada por diversos acontecimentos históricos, sociais e tecnológicos, também segue marcada pela diferença entre os gêneros sexuais. Diferença esta que é constantemente refletida na forma de contar a história desta arte, assinalada pela esmagadora presença masculina, constantemente louvada nos papéis de criação – seja pela criatividade dos diretores e roteiristas, seja pela sagacidade dos grandes produtores que transformaram o cinema em indústria –, e pelo conseqüente apagamento histórico das importantes contribuições femininas desde os primórdios de criação do cinema.

Outra forma de marcar esta diferença é por meio da representação díspar do feminino e do masculino nas telas cinematográficas, o que confirma um posicionamento inferior da figura feminina em relação à figura masculina em toda a história do cinema até os dias atuais. O que me leva a concordar com tantas teóricas e teóricos que entendem o cinema dominante como uma arte de caráter elitista, androcêntrico e sexista, o que, de fato, não difere muito de grande parte das outras formas de arte ocidental.

O que proponho neste primeiro momento é uma reflexão crítica acerca do desenvolvimento desta arte sob a ótica do gênero sexual, a começar pela própria forma com que sua história é contada, em bibliografias – majoritariamente escritas por autores homens – que suprimem a presença das entidades femininas no desenvolvimento e na criação do cinema, ignorando a importância histórica das mulheres na constituição da arte cinematográfica. A criação de uma linguagem de fácil acesso, conhecida como narrativa clássica, aliada aos gêneros cinematográficos, possibilitou uma forma prática de narrativa que perpetua e reforça as normas sociais, como o androcentrismo e a heteronormatividade.

Hoje com a alcunha de Sétima Arte, o cinema surgiu no final do século XIX como consequência de uma conjunção de circunstâncias técnicas, desenvolvidas por diferentes inventores. Entre eles Thomas A. Edison, que desenvolveu nos Estados Unidos o quinetoscópio; e os irmãos Lumière, com seu cinematógrafo na França. Não existe uma data certa para o nascimento do cinema, mas usualmente considera-se a primeira exibição paga, feita no Grand Café, em Paris, pelos dois irmãos Lumière, no ano de 1895, como seu marco inicial. Com as primeiras filmagens feitas a partir de registros de atividades do cotidiano, como o

famoso “La sortie de l’usine Lumière à Lyon”² (Louis Lumière, 1895), registro simples em um único plano da saída de funcionários de fábrica da família Lumière. Apesar de seguir a tendência documental em um primeiro momento, não demorou muito para que a nova invenção fosse pensada como um meio de se contar histórias, o que podemos chamar de “primórdios do cinema narrativo”. Era uma forma de expressão emergente de uma nova técnica, e não uma técnica criada a partir da necessidade de desenvolver ou aperfeiçoar uma expressão artística, como aponta Ana Catarina Pereira (2016, p. 28). Um dispositivo criado com o intuito de registrar movimentos que acabou por tornar-se um dos mais importantes meio de expressão artística e entretenimento da contemporaneidade.

Foi a francesa Alice Guy-Blaché a precursora do cinema narrativo, sendo a primeira pessoa a usar uma câmera em prol da ficção, fato ignorado por grande parte dos historiadores e que vem sendo resgatado nas últimas década por historiadoras e pesquisadoras do cinema. Inicialmente secretária da Gaumont Film Company, passou a testar, em suas horas vagas, as possibilidades dos equipamentos que registravam os movimentos. Produziu e dirigiu, então, em 1896, o curtíssimo “La Fée aux choux”³, que pode ser considerado o primeiro filme de ficção. Muito simples, em um único plano e com menos de um minuto, o filme apresenta o conto clássico francês no qual uma fada retira crianças do meio de uma pequena plantação de repolhos. Pioneira na função de diretora – atividade que não existia até então – produziu mais de mil filmes durante uma carreira de 20 anos. Além de precursora do cinema de ficção, também foi uma das primeiras cineastas a tentar incluir o som em filmes. É seu também o primeiro filme com elenco majoritariamente negro, “A fool and his Money” (1912), em um momento que os negros não participavam do cinema, e que logo em seguida mostrou-se uma ferramenta disseminadora de racismo. Esquecida pela história, que costuma dar o título de criador da ficção para George Méliès, Alice Guy-Blaché vem surgindo timidamente para tomar seu (merecido) lugar como “mãe do cinema”⁴.

O depoimento de Ally Acker, cineasta e autora do livro “Reel Women: Pioneers of the Cinema”, para o documentário “E a mulher criou Hollywood” (Clara Kuperberg, Julia Kuperberg, 2016), demonstra a dificuldade com que a história do cinema tem em identificar as mulheres como importantes constituidoras desta arte:

Ninguém sabia que Frances Marion escreveu mais de 50 filmes. Ninguém sabia que Lois Weber era a diretora mais bem paga da era do cinema mudo. Ninguém sabia que a 1ª pessoa a colocar uma “história narrativa na tela” foi

² A saída dos operários da fábrica Lumière.

³ A fada do Repolho.

⁴ Informação biográfica sobre Alice Guy Blaché recolhida no *site* oficial, organizado pela escritora e cineasta Alison McMahan: <http://www.aliceguyblache.com>.

Alice Guy-Blaché. Só nos lembramos do pupilo dela, Méliès. Ela fez os primeiros filmes sonoros. Quem diria que ela trabalhava com som em 1906 com uma engenhoca chamada “Chronophone”? Nos lembramos de diretores homens, mas não lembramos... Nós lembramos de George Méliès, mas não lembramos de Alice Guy-Blaché, dela ter sido antecessora dele, dela ter feito o primeiro filme narrativo seis meses antes dele. (ACKER, 2016).

A importância aqui reside não apenas no fato do apagamento histórico sofrido pelas mulheres na história do cinema, mas também no apagamento de suas obras, importante material de reflexão da construção do cinema, assim como da representação feminina e de questões de gênero. A exemplo do filme “Les résultats du féminisme” (“As consequências do feminismo” (1906), no qual Alice Guy Blaché satiriza os papéis convencionais de gênero, trocando-os – homens agem com trejeitos naturalizados como femininos e mulheres com os trejeitos determinados pelas convenções como masculinos – no que pode ser considerado uma primeira reflexão sobre os papéis de homens e mulheres na sociedade. Apesar do tom dúbio da obra – não sabemos aos certo qual o intuito de Blaché⁵, sendo que poderia ser tanto a favor da manutenção de normas sociais vigentes quanto uma crítica a elas –, é impossível de não notar a importância de uma obra deste teor, dirigida por uma mulher e trazendo à luz a discussão sobre os papéis sociais de gênero logo nos primeiros anos da criação do cinema⁶.

Na sequência da criação de filmes narrativos, temos o mágico francês George Méliès, conhecido pelas trucagens que utilizavam a nova tecnologia cinematográfica para criar ilusões. Ele desenvolveu importantes técnicas como transição e dissolução, parada e substituição, e sobreimpressão, além de compor cenários desenhados que criavam a ilusão de perspectiva no seu pequeno estúdio. Mas Méliès explorou pouco a narrativa em detrimento das trucagens, permanecendo ainda preso às tradições do teatro. As histórias de seus filmes, alguns adaptados de importantes obras da literatura de ficção científica⁷, eram apresentadas sempre em formato horizontal e câmera frontal, com os atores saindo e entrando em cena em planos fixos e

⁵ Ana Catarina Pereira (2016, p. 31) ensaia essas três possíveis reflexões sobre a “intenção” de Alice Guy Blaché [sic] no filme “Les résultats du féminisme”: “[No filme] Elementos de ambos os sexos desempenham os papéis opostos aos rigidamente atribuídos pela sociedade, o que pode ser interpretado de diferentes formas: *a*) uma acusação aos movimentos feministas e à tentativa de superiorização das mulheres (o antônimo de machismo); *b*) uma representação grotesca dos medos masculinos diante da possibilidade de instituição de uma estrutura matriarcal; *c*) uma visão feminista que encara a própria diferenciação de gêneros como supérflua.”

⁶ Além de Blaché, diversas outras cineastas marcaram a história do cinema, as mais citadas costumam ser Lois Weber (1879-1939), Germaine Dulac (1882-1942) e Dorothy Arzner (1897-1979).

⁷ “Le voyage dans la Lune” (“Viagem à Lua”) (1902) e “Voyage à travers l'impossible” (1904) são suas obras mais conhecidas e claramente inspiradas nos livros de ficção científica de Julio Verne. Suas histórias contemplavam também contos populares, como é o caso de “Cendrillon” (“Cinderela”) (1912) e “Barbe-bleue” (“Barba-azul”) (1901), e clássicos da literatura de outros gêneros, como “Les aventures de Robison Crusoé” (“As aventuras de Robison Crusoé”) (1903).

superabertos, trazendo ao espectador do cinema a mesma sensação de inércia do espectador teatral que apenas vê a ação de um único ângulo.

“The Great Train Robbery”, dirigido em 1903 por Edwin S. Porter, foi um trabalho pioneiro de montagem, que utilizou o corte como ferramenta para contar a história. Cortes paralelos são utilizados nesse filme, e a câmera, que sai do estúdio por conta da preponderância de cenas exteriores, também ganha alguns novos ângulos e posicionamentos afora da frontalidade teatral exercida até então nessas narrativas. Esse filme de 11 minutos tem um importante papel no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, pois inaugura “[...] o essencial do cinema, a *montagem narrativa*, que se opõe radicalmente à decupagem do enredo em cenas semelhantes às situações de teatro.” (MARTIN, 2007, p. 135, grifo do autor).

Os primeiros 20 anos do cinema, denominados “primeiro cinema”, foram marcados por intensas transformações em sua produção, exibição e distribuição até atingir certa estabilidade em 1915, com o início do que podemos chamar de “cinema hollywoodiano clássico” (COSTA, 2006, p. 17). A cristalização desse modelo de cinema se dá com o filme “O Nascimento de uma Nação” (1915)⁸, de D. W. Griffith, obra que estipula o longa-metragem como norma (e não mais exceção), estabilizando os códigos cinematográficos e, assim, possibilitando a massificação dessa mídia por meio de um vínculo direto com o mercado de entretenimento. Mas não foi Griffith quem inventou esse modelo de cinema, seu maior mérito, conforme aponta Luiz Carlos Merten (2007), foi o de sistematizar e integrar à produção hollywoodiana todas as novidades que andavam esparsas, e isso incluía tanto o que era produzido nos Estados Unidos quanto no exterior.

A partir de 1917, já independente de outras mídias, com um formato de longa-metragem estabelecido e com uma linguagem decodificada, o cinema torna-se a mídia mais importante do século XX. Surge, então, o cinema hollywoodiano. A ascensão e o conseqüente domínio da narrativa hollywoodiana clássica não se deram apenas pela eficiência de seu estilo, mas sim pela existência toda uma conjuntura de fatores que uniu uma decodificação de fácil acesso pelo

⁸ É interessante pontuar como este filme, responsável pela institucionalização do longa-metragem e possuidor de um grande valor histórico, é também uma ode ao racismo. O filme encena o surgimento da Ku Klux Klan durante a Guerra Civil Estadunidense, louvando essa organização e demonizando os afro-americanos. Nele, os negros são representados por atores brancos com a pele pintada, e dentro de estereótipos racistas e preconceituosos, como o do “negro estuprador”. “O nascimento de uma nação” é ainda associado ao renascimento da Ku Klux Klan, que ganhou força a partir da propaganda feita pelo filme após enfrentar um período de decadência. Hoje, mais de cem anos após o lançamento do audiovisual, a questão racial no cinema *mainstream* ainda se configura por uma grande luta por espaço. Uma discussão mais atenta surgiu a partir da premiação do Oscar de 2016, após o anúncio dos concorrentes que não figurava nenhum artista negro nas categorias principais. Desde então se questiona mais abertamente o racismo e a falta de espaço que os negros têm no cinema institucionalizado.

público em um período histórico que privilegiou a produção e decorrente organização estadunidense para o domínio do mercado mundial.

Hollywood era então apenas um pequeno subúrbio de Los Angeles. Lá era ofertado aos produtores de cinema um clima agradável com infindáveis dias ensolarados, além da proximidade com os mais diversos cenários que proporcionavam essa região da Califórnia – montanhas, mar, deserto e terras agrícolas (KNIGHT, 1970). As leis trabalhistas e os baixos impostos do local também atraíram os produtores e trabalhadores da futura indústria cinematográfica. Logo pequenos e independentes estúdios estavam situados e organizados para o trabalho na região, atraindo os diretores mais talentosos e os artistas mais famosos, popularizando os filmes e astros por meio da publicidade e estabelecendo seus próprios canais de distribuição. Mais que uma localidade, Hollywood pode ser considerado um sistema complexo que inclui instituições, tecnologias, processos de trabalho, convenções e princípios teóricos.

Até o ano de 1914, o mercado cinematográfico estava em pleno desenvolvimento e era compartilhado entre EUA, Inglaterra, França, Itália, Dinamarca, Suécia e Alemanha. Por conta do envolvimento direto com a Primeira Guerra Mundial, esses países (com exceção de Dinamarca e Suécia) diminuíram drasticamente sua produção, abrindo espaço para o cinema estadunidense em ascensão. De acordo com A. C. Gomes de Mattos, esse período não apenas influenciou o mercado na época, como abriu um espaço de domínio que persiste até os dias de hoje:

No decorrer dos anos 20, os percentuais europeus diminuíram na medida em que a Alemanha e a União Soviética se tornaram grandes forças no cinema mundial e outras nações tentaram proteger suas indústrias. Todavia, a Primeira Grande Guerra colocou a indústria americana em uma posição de incontestável liderança econômica e artística – que ela manteria até o advento do som e, em certos aspectos, para sempre. (MATTOS, 2006, p. 38).

Arthur Knight também pontua o crescimento da indústria cinematográfica estadunidense nesse período:

O riso, o amor, o simulacro da vida – era isso o que o mundo queria enquanto a guerra devastava a Europa e foi nisso em que a nova Hollywood se concentrou. Romance, aventura, comédia, “glamour”: os estúdios tomaram esses elementos básicos e, entre 1915 e 1920, transformaram-nos em uma indústria multi-milionária. (KNIGHT, 1970, p. 44).

Assim que o cinema tornou-se um negócio lucrativo, após os anos 1920, e os trabalhos nesse campo tornaram-se respeitados e com bons salários, os homens dominaram o cenário. Enquanto o cinema era uma arte (e um empreendimento) de pouco valor econômico e *status*,

as mulheres participaram ativamente de seu desenvolvimento como ferramenta artística e da construção e sistematização da sua linguagem. Segundo o documentário “E a mulher criou Hollywood” (Clara Kuperberg, Julia Kuperberg, 2016), já mencionado anteriormente, com o *status* da recém-criada indústria cinematográfica surgiram os sindicatos, responsáveis pela legalização dos empregos e das funções dos trabalhadores do cinema, que sistematicamente foram os responsáveis pela exclusão das mulheres desse cenário. As mulheres, então, passaram a ser coadjuvantes de uma história iniciada por elas mesmas. No entanto, a força de trabalho feminina nunca deixou de existir na indústria cinematográfica hollywoodiana, mas em um menor número e sempre ocultada pelo poder masculino, impedindo (com raras exceções) as mulheres de chegarem às posições de criação e de *status* do cinema. Essa falta de autonomia criativa limitou a contribuição das mulheres nas telas, seja com suas experiências, seja com suas visões sobre o mundo e a sociedade, transformando-as em meros ícones, criadas e feitas sob medida para o deleite masculino (questão que irei discutir nos capítulos 2 e 3 desta dissertação).

Em seu importante trabalho, denominado “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”, a poeta, ensaísta e teórica estadunidense Adrienne Rich aponta os motivos e as consequências da heterossexualidade construída de forma compulsória em nossa sociedade. A autora defende que a heterossexualidade, da forma com que é imposta em nossa sociedade (ideologia heterossexual), é uma instituição política que retira o poder das mulheres, dirigindo-as de modo “inato” a relacionamentos muitas vezes não satisfatórios, confinando-as dentro da instituição matrimonial e impedindo o vínculo de união entre mulheres, tudo isso como forma de manutenção da hegemonia masculina.

Em seu trabalho, Rich aponta alguns métodos de manifestação e manutenção do poder masculino na sociedade, a partir da reflexão acerca do que propôs Kathleen Gough. Entre eles esses métodos estão: a restrição da criatividade feminina e a exclusão das mulheres das realizações culturais da sociedade. Ao restringir a criatividade feminina, impede-se que as mulheres, assim como suas subjetividades, estejam presentes na criação e produção cultural, o que consequentemente faz com que “[...] os valores culturais se tornem a corporificação da subjetividade masculina” (RICH, 2010, p. 25). Ao retirar as mulheres das amplas áreas de conhecimento e de realizações culturais da sociedade, desviando-as de importantes esferas do conhecimento, como a ciência, tecnologia, e nesta análise específica, do cinema, criam-se mitos e crenças de que certas profissões são “masculinas”, dificultando o acesso destas às mulheres, por vezes excluídas pelos “laços sociais e profissionais” criados pelos próprios homens para manter seu domínio de gênero dentro de determinado âmbito profissional.

Esses dois métodos analisados por Rich explicam em certo âmbito o motivo pelo qual as mulheres são tão excluídas e renegadas dentro do cinema, tanto em seu papel de histórico, como agentes construtoras dessa arte, quanto no papel criativo e de poder dentro do cinema, que as impede de articular uma visão de mundo a partir da experiência feminina.

O que proponho neste momento é a compreensão de que, a partir da consolidação de uma indústria cinematográfica nos Estados Unidos, certo modelo de narrativa, conhecida como narrativa clássica hollywoodiana, ou mesmo cinema clássico, passou a prevalecer nos cinemas do mundo, influenciando toda a produção cinematográfica que viria a ser produzida, assim como o imaginário humano⁹. Parto dessa compreensão sem deixar de lado o entendimento de que o crescimento e a dominação deste cinema estão intimamente ligados à exclusão das mulheres nos papéis de criação, e na consolidação do poder masculino como fio condutor das narrativas – dentro e fora das telas.

2.1 A NARRATIVA CLÁSSICA: O SURGIMENTO DE UMA CIVILIZAÇÃO DA IMAGEM

O cinema considerado “clássico” recebe essa denominação por conta de sua história influente, estável e longa. Cânone narrativo, tornou-se a forma mais comum, mais conhecida e de mais fácil acesso para se contar histórias por meio de imagens em movimento. Mas para que hoje essas histórias gozem de uma facilitada compreensão e amplo acesso de um público muito variado (ou seja, de diferentes origens), certos elementos foram testados, descobertos, inventados e trabalhados até que se tornassem familiares e oferecessem uma chave de compreensão e leitura aos espectadores. A isso damos o nome de “linguagem cinematográfica”.

A linguagem cinematográfica é o conjunto de planos, ângulos, movimentos de câmera, recursos de montagem e todos outros elementos que compõem o universo de um filme e que dão a ele um significado. A semiologia é uma vertente na qual diversos teóricos do cinema debruçam seus trabalhos, entre eles Christian Metz com seu “projeto filmolinguístico”, conforme aponta Robert Stam (2003, p. 128), que utiliza as ferramentas da linguística para estudar o meio cinematográfico. A analogia entre cinema e linguagem, para Metz, parte da natureza sintagmática comum desses dois meios. É no movimento de uma imagem à outra que o cinema se torna linguagem. Enquanto a linguagem escrita seleciona e organiza fonemas e morfemas para formar orações, “[...] o cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar

⁹ Susan Sontag (2003), avaliando questões de fotografia, provoca o leitor defendendo que não existe um “inconsciente coletivo”, como o proposto dentro do conceito junguiano, mas sim um inconsciente coletivo aprendido e ensinado socialmente a partir da repetição das mesmas imagens.

‘sintagmas’, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente” (STAM, 2003, p. 134), e ao se organizar em forma de narrativa e produzir um conjunto de procedimentos significantes, o cinema torna-se discurso.

Ainda que a linguagem cinematográfica não possua um léxico ou sintaxe, *a priori*, é, porém, uma linguagem. Pode-se denominar “linguagem”, afirma Metz, qualquer unidade definida em termos de ser “material de expressão”. Sendo o material de expressão do cinema a composição de seus diversos elementos, como a fotografia em movimento, o som, a escrita, conforme aponta Stam ao dialogar com os escritos de Metz:

O cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas no sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significativa caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos. (STAM, 2003, p. 132).

Jean Mitry, a partir da leitura de Jacques Aumont em “A Estética do Filme” (2012), também parte da concepção de que o cinema é um meio de expressão “[...] capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver ideias que se modificam, formam e transformam [...]” e que, por conta disso, torna-se uma linguagem (MILTRY apud AUMONT, 2012, p. 173). Desta forma, o cinema é definido como forma estética devido ao emprego que faz da imagem, por si só uma forma de expressão, e cuja forma de organização (lógica e dialética) é uma linguagem.

Sendo o filme composto por elementos que dão a ele um significado, uma linguagem, podemos considerar o cinema clássico como a “linguagem padrão”. Stam (2003) conclui sua seção sobre a linguagem cinematográfica evocando Mikhail Bakhtin e seu conceito de eixos centrípetos e centrífugos: de acordo com o linguista russo, pressões centrípetas buscam homogeneizar e normatizar uma língua (monoglossia) enquanto a energia centrífuga tende à diversificação dialetal (heteroglossia). Assim, essa abordagem é utilizada para a compreensão do cinema clássico dominante como uma espécie de linguagem padrão apoiada pelo poder institucional e exercendo sua hegemonia sobre outras formas (dialetos) divergentes, como documentário, cinema militante e de vanguarda (STAM, 2003, p. 138). Talvez a grande força desse cinema, composto por uma linguagem e estilo específicos – conhecidos como “clássico” – esteja, de acordo com a observação de Laurent Jullier e Michel Marie (2009), relacionadas à compreensão basicamente natural do ser humano às figuras transculturais, pois estas são calcadas a partir da sua maneira de percepção do mundo. Um exemplo disso é o ponto de vista a partir do qual a cena é filmada, partindo geralmente da “altura do homem”, ou a regra dos 180º aplicada ao campo e contracampo visando a manutenção do eixo espacial e da noção de

espacialidade. Ou seja, a linguagem clássica opera suas convenções da forma mais orgânica que o espectador pode esperar, permitindo prazer e fácil reconhecimento, de forma que não atrapalhe a fruição do espetáculo visual e remetendo à própria ideia de realidade.

Martin (2007) argumenta que o que distingue o cinema das outras formas de expressão culturais é o fato de sua linguagem operar a partir da reprodução fotográfica da realidade. O cinema explora e reapropria os signos da realidade, de modo que é linguagem porque opera com a reprodução do real, não sendo a realidade em si. O filme separa uma parte do “mutismo do mundo”, duplica-o fotograficamente e o reestrutura de forma diferente do apresentado na realidade (intenção narrativa), transformando-o num elemento de um discurso/enunciado. O cinema é o respiro em meio ao caos da realidade, é a organização de um momento específico, de uma história, algo que nos oferece a sensação de sentido. Importante ainda ressaltar que esse recorte da realidade provocado pelo cinema nunca se faz neutro, pois se é escolhido, captado e reproduzido, é porque faz parte de um enunciado, ressignificado-o. Conforme reforça Martin (2007, p. 18, grifo do autor): “Vale dizer que a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente *neutra*, mas sempre o *signo* de algo mais, num certo grau.”.

A relação do cinema com o real e, principalmente, a sensação de realismo que evoca no espectador é um dos pontos de partida para compreendermos como tal arte opera no imaginário. A grande questão é que no cinema são os próprios seres e coisas representados que aparecem e transmitem a mensagem, assim, à primeira vista parece que toda representação (significante) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (significado). Martin (2007, p. 18), a respeito disso, complementa:

Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem.

Ao abordar o texto realista em “Introdução à teoria do cinema” (2003), Robert Stam (2003, p. 166) explana alguns dos elementos que oferecem a sensação de realidade do cinema clássico:

O termo “realismo” também remete aos debates sobre o “cinema clássico” e o “texto realista clássico”. Esses termos denotam um conjunto de parâmetros formais envolvendo as práticas de montagem, de trabalho de câmera e de sonorização que promovem a aparência de continuidade espacial e temporal. Tal continuidade era alcançada, no filme hollywoodiano clássico, graças a um regramento para a introdução de novas cenas (uma progressão coreografada do plano conjunto para o plano médio e o primeiro plano); procedimentos convencionais para a demarcação da passagem de tempo (fusões; efeitos de íris); técnicas de montagem para tornar o mais suave possível a transição de

um plano para outro (a regra dos 30°, *raccords* de posição, *raccords* de direção, *raccords* de movimento, inserts para encobrir discontinuidades inevitáveis); e procedimentos para implicar subjetividade (o monólogo interior, os planos subjetivos, *raccords* de olhar, a música empática).

Se o cinema por si só já opera com as noções de realidade, o cinema narrativo clássico se apropria dessa característica e trabalha na busca de uma representação naturalista dos elementos em tela por meio da invisibilidade de seu sistema de produção. De acordo com as discussões apresentadas pelo teórico Ismail Xavier (2008, p. 41) no trabalho “O Discurso Cinematográfico”:

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação.

Nesse modelo de cinema, a construção narrativa é sempre invisível: “Por meio do apagamento dos sinais de sua produção, o cinema dominante persuadia os espectadores a tomar, por traduções transparentes do real, o que nada mais era que efeitos deliberadamente construídos.” (STAM, 2003, p. 166). O espectador nunca deve questionar-se por que o filme está sendo representado daquela maneira em particular – tal tarefa é deixada para a experiência frente ao cinema de arte (BORDWELL, 2005). Essa característica que procura o naturalismo tende a estabelecer a ilusão de que o espectador está em contato direto, sem mediações, com o que está sendo representado, “[...] como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (XAVIER, 2008). Neste sentido, o espectador não é consciente das normas que regem o cinema, ele apenas assiste ao filme como se aquela fosse a sua forma mais natural. Assim, por meio dessa forma inteligivelmente organizada, facilmente pode-se reforçar todos os padrões sociais regidos pelo poder dominante. Jacques Aumont também pontua sobre a importância de refletir sobre a impressão de realidade causada pelo cinema como meio de desmembrar o funcionamento da indústria que o rege e a ideia de neutralidade que o cinema goza, compreendendo que existem mais camadas de significado por trás dessa “ilusão”:

A reflexão sobre a impressão de realidade no cinema, considerada em todas as suas ramificações (determinações tecnológicas, fisiológicas e psíquicas em relação a um sistema de representação e sua ideologia subjacente), permanece, ainda hoje, atual, na medida em que, por um lado, permite desmoronar a ideia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade e, por outro, permanece fundamental para captar o

funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica, concebida como uma máquina social de representação. (AUMONT, 2012, p. 152).

Mais do que terem procurado uma forma de realismo para exprimir ideologias e valores, o cinema como indústria apenas aproveitou-se do mecanismo e de seu natural encantamento e atração por parte do público, adaptando-o e sofisticando-o de forma a utilizá-lo como ferramenta de perpetuação dos valores hegemônicos¹⁰ (os mesmos valores que são tidos como naturais, mas que no final são tão produzidos quanto a própria ilusão de realidade do cinema).

Ainda de acordo com Ismail Xavier (2008, p. 41), o cinema na época da consolidação de Hollywood passou a ser visto como “produto de fábrica”, reunindo três elementos básicos para produzir o efeito naturalista: (1) decupagem clássica, produzindo ilusionismo e identificação; (2) interpretação naturalista dos atores, inserida em contexto de filmagem em estúdio; (3) escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos já estratificados e de fácil reconhecimento (sistema de gêneros).

Discutindo mais detidamente o formato da narrativa clássica hollywoodiana, David Bordwell, um dos teóricos do cinema mais envolvidos com o assunto em questão, pontua que tal modelo de filme apresenta personagens psicologicamente definidos como seus principais agentes causais, sendo o protagonista o principal agente e o objeto de identificação do público. A causalidade deflagrada pelas personagens fornece o princípio unificador primário, ao passo que as configurações espaciais são motivadas pelo realismo e também pela necessidade composicional. A trama é composta pelo seguimento equilíbrio–perturbação–luta–eliminação do elemento perturbador, sequência desenvolvida da seguinte forma:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver problemas evidentes ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. (BORDWELL, 2005, p. 278).

Nessa trama que obedece ao padrão canônico, no qual um estado inicial das coisas é violado e deve ser restabelecido, geralmente é aplicada uma estrutura causal dupla – uma linha

¹⁰ Não que em determinados momentos a indústria do cinema não tenha trabalhado arduamente por objetivos que abordavam valores e posicionamentos mais explícitos, ou seja, deixando claros os motivos pelos quais estava sendo utilizado. Um exemplo de como o cinema foi utilizado para fins ideológicos bem específicos foi o período da Segunda Guerra Mundial, no qual diversos estúdios hollywoodianos fizeram produções diversas – propagandas (tanto para arrecadar fundos quanto para mobilizar o apoio da população em favorecimento dos aliados e incitar o ódio contra o inimigo), desenhos animados, documentários, *news* (como se fossem pequenos documentários em um formato bem jornalístico que eram transmitidos nas sessões antes do filme principal) e longas-metragens – na busca de apoio da população. E não apenas a indústria estadunidense, os alemães durante o período de Guerra também utilizaram dessa ferramenta, assim como os russos na defesa do estado soviético.

acompanha o romance heterossexual do protagonista, e a outra sua relação com outra esfera, que pode ser em relação ao trabalho, uma missão específica, guerra ou conflitos em relações pessoais. Cada linha dessa estrutura possui um objetivo, obstáculo e um clímax próprio, mas, por serem interdependentes, a resolução de uma deflagra a da outra (BORDWELL, 2005). Esse modelo típico é herdado das estruturas narrativas literárias, já consolidadas como formato convencional¹¹ que constituem a figura masculina (o homem branco e heterossexual) como detentora da linha narrativa. A mulher consolida-se como o prêmio dado ao herói por sua coragem e sucesso na jornada, ou ainda, como objeto de busca (donzela que precisa ser resgatada) – o motivo que faz o herói lançar-se à jornada. Se o ponto de vista no qual a história é contada parte predominantemente desse paradigma em que o homem é o detentor de toda ação, não é de se admirar a visão sexista que tal cinema perpetua e constantemente propõe¹².

Ainda sobre o formato narrativo do cinema clássico, as cenas são marcadas por critérios neoclássicos de unidade de tempo, espaço e ação. A tendência do filme clássico é produzir a onisciência narrativa por meio da onipresença espacial, manifestando os aspectos narrativos também por meio da manipulação do espaço pelo filme. A onipresença transforma a câmera em uma espécie de “observador invisível ideal”, “liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, em nome da inteligibilidade da história.” (BORDWELL, 2005, p. 288). A narração desse observador invisível é ocultada de forma a parecer que o espectador assiste de fato aos acontecimentos (impressão de realidade) – e não como se alguém ou algo o estivesse conduzindo pela história. Além disso, a narração clássica, de forma muito eficaz, nos conduz na construção da temporalidade, da espacialidade e da lógica da história, tendo sempre como fonte de informação os eventos que aparecem na tela, os quais são organizados dentro de uma espécie de “inteligência editorial” que seleciona apenas os fragmentos temporais importantes a serem apresentados e elimina os eventos sem consequência.

Entretanto, para muitos teóricos, é na montagem que se concentra o cerne da fórmula clássica. Para Martin (2007, p. 132), a montagem define-se pela organização dos planos de um

¹¹ Essa estrutura narrativa é também conhecida como “Jornada do Herói” ou “Monomito”, sistematizada pelo antropólogo Joseph Campbell no livro “O Herói de Mil Faces” (1997), o qual percebeu um padrão cíclico presente em diversos mitos e histórias perpetuadas ao longo da humanidade. Christopher Vogler, na sua obra “A jornada do Escritor” (1998), analisa a forma com que o cinema hollywoodiano se apoderou da fórmula da “Jornada do Herói” para construir suas narrativas de maiores sucessos.

¹² Teoricamente, a “Jornada do Herói” pode ser aplicada tanto para homens quanto para mulheres, mas na prática são muito poucas heroínas existentes em relação a heróis no cinema dominante. Isso porque a posição do gênero feminino já teria seu espaço traçado nesse cinema, conforme aponta Christopher Vogler (1998, p. 16), algo que replica os valores convencionais dos gêneros: “[...] a necessidade masculina de sair e vencer obstáculos, realizar, conquistar e possuir pode ser substituída na jornada da mulher pelo empenho em preservar a família e a espécie, fazer um lar, dedicar-se às emoções, chegar a um acordo ou cultivar a beleza.”.

filme em certas condições de ordem e de duração, sendo ela o fundamento mais específico da linguagem fílmica sem a qual o cinema não poderia existir. Se o cinema comporta diversas linguagens e expressões artísticas dentro de si, e se constitui pela união e ressignificação destas (a fotografia, a música, a dramaturgia, etc.), a sua maior especificidade é de fato a montagem.

Ainda citando Martin (2007, p. 160), a montagem é, ao mesmo tempo, o elemento mais sutil e essencial da estética cinematográfica. Sutil porque – a montagem clássica, especificamente – não deve ser percebida, pois seu desencadeamento, constituído pela junção de planos e cenas¹³, oferece a ideia de continuidade da ação e desenvolvimento da narrativa.

A montagem clássica, de acordo com Bordwell (2005, p. 292), “[...] tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera.”. Assim, a montagem tende a “esconder-se”, de forma a não atrapalhar a fruição do espectador em relação à história. De acordo com Ismail Xavier (2008), o russo Lev Kulechov foi um dos primeiros teóricos a investigar a prática estadunidense de produzir cinema, concluindo que o fator fundamental para o seu sucesso era o ritmo da montagem e a compatibilidade desta com o tipo de ficção desenvolvida nos filmes – perseguições, lutas e aventuras – sendo a ação e o movimento os ingredientes básicos.

De uma forma geral, a narrativa clássica hollywoodiana é definida pelo auto-ocultamento de seu estilo, aparentando uma continuidade perfeita por meio da composição de seus elementos, como a montagem invisível, a regra de 180°, a organização dos planos (conjunto, médio, primeiro, *close*), entre outros, obtendo assim um efeito aparente de naturalidade que pretende uma impressão de realidade. Essa “fórmula” aliada ao seu domínio do mercado mundial, a partir da Primeira Guerra, fez da narrativa clássica um importante componente do imaginário humano. Neste sentido, vale destacar o papel do audiovisual na formação de uma civilização da imagem a partir do século XX.

Conforme aponta Flávia Cesarino Costa (2005), o surgimento do cinema marcou o início de uma era de predominância da imagem. A linguagem audiovisual tornou-se dominante, sendo assimilada pela televisão e pelas mídias eletrônicas. Desta forma, a autora afirma que “[...] o padrão de organização de imagens e sons criados pela linguagem cinematográfica tem, desde então, influenciado nossas maneiras de conceber e representar o mundo, nossa subjetividade, nosso modo de vivenciar nossas experiências, de armazenar conhecimento, e de

¹³ “[...] a montagem atua em conjunto, por sua totalidade e sua tonalidade: os planos, individualmente, não têm uma função direta e só são percebidos enquanto tais ao nível da significação dramática; enquanto elemento criador da dominante psicológica da sequência ou do filme, o plano é submetido a um processo dialético que lhe atribui valor e sentido apenas em relação aos outros planos que o procedem e lhe sucedem.” (MARTIN, 2007, p. 161).

transmitir informações.” (COSTA, 2005, p. 17). Laura Mulvey (1996, p. 124), importante teórica feminista do cinema (a qual abordarei de forma mais aprofundada no capítulo 2 desta dissertação), pontua que, mesmo tendo perdido espaço no consumo de massa das narrativas e imagens nas últimas décadas, “o cinema” ainda domina a imaginação popular. Desta maneira, o cinema, para além da arte e do entretenimento, é uma ferramenta política e social de largo alcance e de grande influência.

Aumont (2012, p. 159) aponta a universalidade como a característica essencial da linguagem cinematográfica, pois ela “[...] permite contornar o obstáculo da diversidade das línguas nacionais”, assim, o alcance oferecido por essa linguagem vai muito além da língua falada. A afirmação de Aumont (2012) vai de encontro ao trabalho da teórica Miriam Bratu Hansen (2009), a qual defende a ideia do cinema, e mais especificamente do cinema clássico, como uma espécie de “primeiro vernáculo global”¹⁴. Em seu texto “The mass production of the senses: classical cinema as a vernacular modernism”, Hansen explica que isso se deu por conta do desenvolvimento de um “idioma” (o cinema como linguagem) que atravessou fronteiras mais facilmente que qualquer outro concorrente. Ela ainda aponta que a maior transvaloração do conceito de cinema clássico, ou seja, a crítica sobre a forma desse cinema ser construído e todo o sistema por ele envolvido, surgiu na teoria do cinema pós-1968, na crítica celebrada por André Bazin e formulada a partir das linhas lacanianas e althusserianas, além do marxismo e feminismo, que criticam a ideologia imposta por tal sistema:

[...], o cinema clássico de Hollywood foi analisado como um modo de representação que mascara o processo e o fato da produção, transforma o discurso em diegese, a história em “estória” e mito; como um aparelho que sutura o sujeito em uma coerência e identidade ilusória; e como um sistema de estratégias estilísticas que soldam prazer e significado para reproduzir hierarquias sociais e sexuais dominantes. (HANSEN, 2009, p. 335, tradução minha)¹⁵.

Na reflexão de Hansen (2009) e conforme apontado anteriormente, o auto-ocultamento dos processos de produção desse cinema, o seu “poder ilusório”, oferece ao público um

¹⁴ No original: “[...] whether we like or not, American movies of the classical period offered something like the **first global vernacular**. If the vernacular had a transnational and translatable resonance it was not just because of its optimal mobilization of biologically hardwired structures and universal narrative templates but, more important, because it played a key role in mediating competing cultural discourses in modernity and modernization, because it articulated, multiplies, and globalized a particular historical experience.” (HANSEN, 2009, p. 340-341, grifo meu).

¹⁵ No original: “[...], classical Hollywood cinema was analysed as a mode of representation that masks the process and fact of production, turn discourse into diegesis, history into story and myth; as an apparatus that sutures the subject in an illusory coherence and identity; and as a system of stylistic strategies that weld pleasure and meaning to reproduce dominant social and sexual hierarchies.”

entretenimento “inocente” *a priori*, mas que, na realidade, está repleto de camadas de significação que reforçam os discursos normativos vigentes.

O cinema foi o primeiro grande meio de comunicação de massas da indústria cultural moderna. Ele surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo no final do século XIX, uma cultura marcada por uma proliferação do ritmo muito veloz, que, dentro do contexto da vida moderna, fez parte da reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista (HANSEN, 2004, p. 406). Hansen (2004) ainda chama atenção ao apelo libertador do “moderno” para o público de massa¹⁶, que assegurou alguns direitos políticos (mesmo que apenas formalmente), entre eles o acesso ao consumo, avanços tecnológicos, melhora na qualidade de vida e modificações em algumas estruturas hierárquicas sociais, sexuais e culturas estabelecidas de longa data. De acordo com a autora (2004, p. 409), essas promessas foram os “[...] principais alicerces da mitologia capitalista ocidental”, que contribuíram na manutenção das relações de subordinação no Ocidente e em outras partes do mundo. Neste contexto, o cinema tem papel fundamental:

Dessa perspectiva, o cinema não constituiu apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o ápice de uma determinada lógica do olhar, ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. Foi um dos mais claros sintomas da crise na qual a modernidade se fez visível e, ao mesmo tempo, transformou-se em um discurso social por meio do qual uma grande variedade de grupos buscou se ajustar ao impacto traumático da modernização. (HANSEN, 2004, p. 409).

Neste sentido, a dimensão pública do cinema pode ser comemorada dentro de seu potencial emancipador, assim como pode ser colocada como aliada aos padrões da alta cultura e da “restauração da esfera pública burguesa”. Edgar Morin (2005) dialoga de forma indireta com Hansen ao afirmar o cinema, representante quase supremo da cultura de massas, como disseminador de valores comuns.

Importante ressaltar que essa imposição de valores pela cultura de massas não é feita pelas instituições sociais, conforme aponta Morin (2005, p. 46), mas sim pela proposição do mercado. A cultura de massa, e conseqüentemente o cinema, apesar de sujeitos aos mais diversos tabus (como do Estado e da religião), não ordena, mas propõe modelos na busca de uma homogeneização que garante sua sobrevivência como produto. Ou seja, os filmes são consumidos ao passo que mostram ao público o que este deseja ver, refletindo e reforçando na tela valores hegemônicos e tradições comuns, que vão desde o conceito de núcleo familiar

¹⁶ Público esse que era tanto vítima quanto produto desse processo de modernização (HANSEN, 2004, p. 409).

heteronormativo, à disseminação e manutenção do capitalismo, os valores morais cristãos, o colonialismo e, claro, sem perder o norte dessa pesquisa, às hierarquias de gênero sexual, entre tantos outros.

Hollywood criou no primeiro quarto do século um cinema industrial que veio a dominar o entretenimento popular no mundo do cinema e a tornar-se um padrão de produção e criação audiovisual. Em resumo, o padrão clássico do cinema se apropria da norma e a dissemina por meio de uma linguagem/vernáculo globalizado, sempre em busca do consumo máximo do filme como um dos principais produtos da indústria cultural em nível global. Esse cinema ainda reflete, de forma mascarada por meio do efeito realista, o discurso daqueles que o produzem – homens, brancos, euroamericanos – dissipando de ideias, conceitos, modos, estilos de vida e constituindo subjetividades. E mesmo com o passar dos anos (contabilizados mais de 100 anos desde o surgimento do cinema clássico), essa mesma fórmula continua a se atualizar ao passo que mantém sua essência. E isso é feito de forma a ignorar a presença feminina histórica nessa arte, e de minimizar qualquer espaço criativo e de poder dentro dessa indústria às mulheres (por meio de práticas comentadas anteriormente neste capítulo, a partir da teoria proposta por Adrienne Rich), cenário que vem se modificando muito vagarosamente.

2.2 O CINEMA *MAINSTREAM*

O cinema hollywoodiano sofreu diversas modificações desde sua concepção datada dos primórdios do cinema narrativo. O próprio conceito clássico dentro do cinema passou por múltiplas variações e ajustes no decorrer dos anos, e já não pode ser considerado algo absolutamente específico e unificado. O domínio do que chamamos de cinema clássico¹⁷ acontece até o início dos anos de 1970, tendo seu apogeu nas décadas de 1930 e 1940, e um declínio iniciado no pós-Guerra. O período de incertezas na indústria hollywoodiana marcado entre os anos de 1945 e 1975, causado por conta da entrada do domínio da televisão e o colapso do sistema de estúdios, iniciou um “afrouxamento das normas clássicas”, abrindo precedentes

¹⁷ Alguns exemplos de filmes considerados clássicos no decorrer da história do cinema hollywoodiano: “Intolerância” (D. W. Griffith, 1916), “Em busca do ouro” (Charles Chaplin, 1925), “Aconteceu naquela noite” (Frank Capra, 1934), “A malvada” (Joseph L. Mankiewicz, 1950), “Crepúsculo dos deuses” (Billy Wilder, 1950), “Disque M para matar” (Alfred Hitchcock, 1954), “O poderoso chefão” (Francis Ford Coppola, 1972).

para novos estilos como o *new movie*, o *america art film*¹⁸, e, posteriormente, o filme *high concept*¹⁹.

Encarando uma crise de audiência que se inicia na década de 1960, a indústria cinematográfica ganha novo fôlego a partir da década de 1970 com a produção de filmes com audiências mais amplas, escritos e dirigidos por jovens diretores oriundos de escolas de cinema. Além de dominarem questões técnicas, esses diretores também traziam uma bagagem teórica e estética, mas que ainda mantinham sua base de sustentação voltada aos filmes clássicos hollywoodianos. O que eles conseguiram fazer, de acordo com Bordwell e Thompson (2013, p. 724), foi trazer para o cinema clássico e de gênero um tom pessoal e autoconsciente. Os autores ainda pontuam:

Os jovens diretores atuando no cinema *mainstream* continuaram as tradições do cinema clássico norte-americano. A montagem em continuidade permaneceu sendo a norma, com seus sinais claros de mudanças temporais e desenvolvimento da trama. Alguns diretores aperfeiçoaram as estratégias da narração tradicional de Hollywood, com técnicas novas ou recriadas. Nos filmes realizados depois de Tubarão, Spielberg utilizou técnicas de foco profundo que remontam a Cidadão Kane. Lucas desenvolveu técnicas de controle de movimento para filmar as miniaturas de Guerra nas estrelas e sua empresa *Industrial Light and Magic* (ILM) tornou-se a líder na nova tecnologia de efeitos especiais. Spielberg e Lucas também lideraram o caminho em direção ao uso do som digital e em tecnologias de alta qualidade para exibição cinematográfica. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 727).

Esses novos diretores – entre eles Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese – não apenas utilizaram as normas e linguagem do cinema clássico,

¹⁸ De acordo com Mascarello (2008, p. 343) “Em geral, a Nova Hollywood do *art film* é inserida pelos críticos no cenário mais abrangente das manifestações contraculturais americanas da década de 1960. Em seu artigo “The phatos of failure”, de 1975. Thomas Elsaesser (*apud* KRAMER 2000, p. 73) observa que, enquanto o cinema hollywoodiano clássico expressava “[...] uma atitude fundamentalmente afirmativa para com o mundo representado”, filmes-chave da Nova Hollywood exibiam um “olhar liberal” que os fazia “rejeitar a afirmação”, propondo um “ceticismo radical”. É por isso que, nas palavras de Smith (1998, p. 10), as obras trazem “[...] protagonistas indecisos, contraculturais e marginais, de objetivos frequentemente mal-definidos e, em última análise, inalcançados, contrastando com as figuras heroicas e tipicamente bem-sucedidas” dos filmes clássicos.

¹⁹ Mascarello aborda de forma enfática o conceito de *high concept*, que basicamente invade os filmes de Hollywood por meio do *marketing* em diversas mídias, ao mesmo tempo em que revive o filme além de sua exibição, criando produtos conexos que invadem o mercado. Mas, para que isso seja possível, a narrativa do *high concept* prima pelo provimento de ícones, sendo simples e fragmentada em módulos, “[...] caracterizados por um trabalho de *espetacularização* ou estilização que “excede” os requisitos da narrativa, promovendo a sua autonomia no interior da estrutura da obra.” (MASCARELLO, 2008, p. 338). Dentro de um recorte mais temporal, pode ser definido dessa maneira: “[...] o termo *high concept* é adotado principalmente pelos defensores da noção de pós-clássico, para qualificar os filmes pós-1975 que, de seu ponto de vista, mais incisivamente manifestaram a ruptura com a Velha Hollywood e o cinema hollywoodiano clássico. Tal ruptura, por sua vez, teria como motivação uma pressão inédita, tanto qualitativa quanto quantitativamente, do econômico sobre o estético – isto é, as modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender às demandas das novas estratégias de *marketing* e venda ao longo da cadeia midiática, agora integrada horizontalmente (o circuito exibidor como mercado primário, o vídeo doméstico e as TV’s fechada e aberta como mercado secundário e, por fim, o incomensurável mercado de negócios conexos).” (MASCARELLO, 2008, p. 337).

como foram além, enriquecendo as convenções em termos de gênero, narrativa e estilo (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 728).

Os nomes recém-citados, todos de diretores homens, indicam que essa não foi uma época muito promissora para a representatividade das mulheres no cinema. Mas, apesar da falta de ícones criativos femininos por trás das câmeras persistirem nessa nova fase de Hollywood, as mulheres se fizeram mais presentes no cinema dominante. Bordwell e Thompson (2013, p. 726) apontam que:

Durante as décadas de 1980 e 1990, mais cineastas mulheres também começaram a obter sucesso comercial, como Amy Heckerling (Picardias estudantis [Fast times at Ridgemont High, 1982]; Olha quem está falando [Look who's talking, 1990], Martha Coolidge (Sonhos rebeldes [Valley girl, 1983]; As noites de Rose [Rambling rose, 1991]) e Penelope Spheeris (Quanto mais idiota melhor [Wayne's World, 1992]).”

Apesar dessa pequena abertura na teia de composição do cinema, a falta de referências femininas na área de criação, tanto dessa época quanto dos períodos subsequentes, demonstram a perpetuação do caráter sexista da indústria cinematográfica – o qual ecoa até os dias atuais e que discutirei de forma mais enfáticas nos capítulos seguintes desta dissertação.

O marco para um novo conceito de produção filmica produzida por Hollywood surge em 1975, com o sucesso de “Tubarão”²⁰, seguido por “Guerra nas Estrelas”²¹ (1977), consolidando um novo modelo estético e mercadológico liderado pelo *blockbuster*. Para Luis Nogueira (2010, p. 48), o *blockbuster* tem certas características que o torna um evento cinematográfico determinante para toda a cadeia de produção que se segue a partir dos anos de 1970:

A característica fundamental deste tipo de filmes prende-se com a capacidade de penetração massiva na esfera pública e mediática, procurando dar à obra ou produto uma presença ubíqua e torná-la um sucesso universal. Para atingir esse objectivo, é frequente o recurso a campanhas de promoção milionárias, as quais colocam em destaque os valores de produção extravagantes deste tipo de produtos: vedetas famosíssimas e salários exorbitantes, efeitos especiais *state-of-the-art*, distribuição em milhares de salas, *merchandising* universal e promoção nas mais diversas plataformas e suportes. Os investimentos em promoção chegam a rivalizar com os investimentos na produção. Títulos como ‘Jaws’, ‘Star Wars’ ou ‘Titanic’ são exemplos claros desta estratégia criativa e produtiva, tendo alcançado um sucesso planetário extraordinário.

Apesar da totalidade de filmes produzidos nesse período não ser caracterizada apenas como *blockbusters*, e mesmo nem todos os filmes que fizeram grande sucesso nesse período

²⁰ “Tubarão” (“Jaws”), dir. Steven Spielberg, 1975.

²¹ “Guerra nas Estrelas” (“Star Wars”), dir. George Lucas, 1977.

pertencerem de fato a esse segmento, é ainda seguro afirmar que o *blockbuster* se destaca por estar à frente de um novo modelo de produção no cinema industrial. Para Thomas Schatz (*apud* MASCARELLO, 2008, p. 344-345), o responsável pela sobrevivência de Hollywood desde os anos 1950 foi de fato a ascensão do *blockbuster*, marcando um definitivo afastamento da era clássica – o sucesso ocasional dos filmes “A” deu lugar ao *blockbuster* calculado. Se a ideia de um filme desse segmento é alcançar um número ainda maior de público para a obtenção de sucesso – aproveitando cada vez mais as facilidades tecnológicas e de integração da cadeia, que permitem um alcance midiático mais amplo, assim como uma rede de distribuição mais extensa e em nível mundial – é compreensível a necessidade de uma linguagem que, além de estar em sintonia com o público atual²², seja de fácil compreensão entre as mais variadas culturas e classes sociais ao redor do globo.

Diversos são os títulos e suas inter-relações para categorizar esse período de transformações da indústria de cinema estadunidense: Nova Hollywood, cinema pós-clássico, *high concept*, neoclássico, pós-moderno etc. Apesar de esses termos divergirem em alguns aspectos históricos e avaliativos, o que grande parte dos autores concorda é que, para se avaliar o cinema produzido por Hollywood nesse período, é importante considerar o aspecto estético e econômico de forma integrada. Alguns autores defendem que a forma fílmica (estética) modificou-se em função da nova paisagem da indústria (econômico), que agora opera por meio da integração horizontal, organizado na forma de grandes conglomerados midiáticos que agem de forma sinérgica, reforçando-se e retroalimentando-se em termos de *marketing*, assim como nos espaços de exibição e venda (circuito exibidor do mercado primário, mercado secundário com os canais a cabo e vídeos domésticos e o mercado de negócios conexos). Desta forma, esse sistema cria uma rede de proteção mútua em caso de fracassos pontuais dos produtos.

Os efeitos dessa questão econômica sobre os filmes resultam em uma estética que busca a criação de ícones, com um caráter superficial, modular e espetacularizado das obras. Ou seja, as tramas complexas, os extensos diálogos e o tempo de resolução dos objetivos das personagens foram alterados em função de uma montagem mais ágil, resoluções mais simples e rápidas e uma impressão visual que, por vezes, ultrapassa até mesmo a profundidade das personagens.

²² Público que ficava fascinado com as imagens em movimento no início do século XX já é muito diferente do público que, principalmente a partir da década de 1950, já estava acostumado a ler imagens diariamente com a televisão, e que nos anos de 1980 já tinha presente nos lares *videogames*. Esse mesmo público passou a se conectar virtualmente nos anos 2000, e, atualmente, tem uma relação mais livre e fragmentada com a imagem a partir do acesso rápido e conectividade que permitem os variados dispositivos. Ou seja, a audiência atual tem uma capacidade maior de compreender informação de forma fragmentada e em um espaço menor de tempo.

Aqui quero me ater em específico à questão dos personagens nessa nova conjuntura fílmica. É perceptível que o investimento no entretenimento se intensifica, mas o modelo polarizado de bem *versus* mal, tão reforçado na tradição judaico-cristã, assim como nos contos folclóricos que frequentemente dependem da estrutura herói/vilão para o sucesso de suas narrativas, continua a se perpetuar.

Esse modelo propõe uma posição moral por meio da demonização e eliminação do vilão/mal, este responsável pelos acontecimentos ruins que eliminam o proceder perfeito da ordem social. Esse tipo de narrativa tende a não problematizar questões sociais de ordem profunda e apenas reforça a mitologia simplista em torno de uma antinomia.

A teórica do cinema Laura Mulvey (2018, p. 132), chama os filmes que seguem esse padrão de bem *versus* mal de “filmes lição-exemplar”, e ainda pontua que Hollywood exerceu um papel fundamental na perpetuação desse modelo (o qual a autora considera um “fenômeno cultural”) dentro da cultura popular.

Com essas premissas simplificadas, e mais objetivamente a carência de envolvimento psicológico da personagem em detrimento da espetacularização da imagem, estas tendem à platitude, ou seja, se tornam planas e perdem a profundidade, complexidade e ambivalência característica do ser humano. Como consequência, a representação dessas personagens geralmente acontece de forma estereotipada, por meio de signos, símbolos e ações facilmente acessados e compreendidos pelo público, sem a necessidade de uma interpretação mais aprofundada por parte da audiência.

A consequência dessa nova estética em relação ao público é que a estilização e o enfraquecimento do texto fílmico ocasionam um distanciamento e menor investimento psíquico do espectador sobre os personagens (facilitando a criação de estereótipos²³) e uma fruição recorrente, causada pelo contato da mesma obra em diferentes janelas e pelo consumo dos produtos conexos (MASCARELLO, 2008, p. 339). Assim, o filme não termina em si mesmo, ele ativa um processo narrativo que se estende a outras mídias e produtos, “[...] o cinema como um meio distinto não mais existe” (TASKER, 1996, *apud* MASCARELLO, 2008, p. 339).

O autor Fernando Mascarello questiona o quanto essa nova conjuntura de Hollywood de fato rompe com os limites do clássico. Ele aponta que o próprio “Art Film”²⁴ (o que pode

²³ Essas condições favorecem o surgimento de caracterizações estereotípicas, assim como a consolidação de estereótipos já institucionalizados no cinema.

²⁴ O “American Art Film” surge em meio ao movimento de contracultura dos anos de 1960, e cinematograficamente se opõe ao cinema clássico, trazendo “[...] protagonistas indecisos, contraculturais e marginais, de objetivos frequentemente mal-definidos e, em última análise, inalcançados, contrastando com as figuras heroicas e tipicamente bem-sucedidas dos filmes clássicos (SMITH, 1998 *apud* MASCARELLO, 2008, p. 344). Sua existência foi efêmera – talvez sucumbida pelo grande apelo econômico do *blockbuster* e do *high concept*

ser considerado o começo dessa “Nova Hollywood”) traz protagonistas indecisos e sem objetivos claros, enfraquecendo a linha de causa e efeito típica do cinema clássico. Já o *blockbuster high concept*²⁵, estilo padrão do cinema hollywoodiano contemporâneo, é consequência “[...] da espetacularidade da imagem, da modularidade narrativa e da superficialidade dramática” (MASCARELLO, 2008, p. 354), ocasionando uma “erosão da narratividade clássica”. De uma forma geral, o sistema fechado clássico foi substituído por um texto mais “aberto”:

[...] a integração vertical da Hollywood clássica, que assegurava um sistema industrial fechado e uma narrativa coerente, [sucedeu] uma ‘integração horizontal’ dos diversificados conglomerados de mídia da Nova Hollywood, que privilegiam os textos estrategicamente ‘abertos’ às múltiplas leituras e à reiteração multimidiática. (SCHATZ, 1993, p. 23 *apud* MASCARELLO, 2008, p. 356).

Mas isso não quer dizer que a base do clássico foi abandonada. O teórico do cinema Murray Smith ressalta o que já foi pontuado por Bordwell, Satiger e Thompson na “bíblia” da narrativa clássica *The Classical Hollywood Cinema* (1985): de que ainda permanecem vigentes em Hollywood os princípios do cinema clássico. O que Smith percebe é um “constante processo de ajuste e adaptação a novas circunstâncias”, e que a mudança do “clássico” para um suposto “pós-clássico” tem sido superestimada, pois, mesmo tendo mudado os processos estilísticos, as funções desse cinema continuam as mesmas (SMITH, 1998 *apud* MASCARELLO, 2008, p. 357). Ou seja, a narrativa clássica proposta por Hollywood modificou-se com o tempo, mas não teve alterações drásticas, conforme apontam Bordwell e Thompson (2013, p. 201):

Os filmes contemporâneos são concebidos para ser caracterizados por premissas extremamente simples de forte apelo popular, com uma cadeia de causa e efeito enfraquecida pela concentração em picos altos de ação em detrimento da psicologia das personagens. O *merchandising* associado e a distribuição através de outros meios também têm, supostamente, fragmentado a narrativa filmica. Outros historiadores argumentam que as mudanças são superficiais e que, de várias maneiras, os princípios clássicos subjacentes permanecem.

– mas se mostra como um importante indicativo do questionamento do modelo clássico e do formato de filmes produzidos pela indústria hollywoodiana. Um exemplo de filme dentro desse contexto é “A Primeira Noite de um Homem” (*The Graduate*, Mike Nichols, 1968).

²⁵ A união do conceito de *blockbuster* com o *high concept* cria um produto que pretende alcançar grandes níveis de bilheteria a partir de produções com orçamentos exorbitantes e com um grande investimento em *marketing* e publicidade (tanto ou maior que o orçamento da própria produção do filme), aliados ainda a um mercado de negócios conexos e uma adequação estética ao cenário econômico-mercadológico. Nem todo *blockbuster* é um *high concept*, assim como nem todo *high concept* é um *blockbuster*, conforme aponta Mascarello (2008). Por exemplo, “Os Embalos de Sábado à Noite” (“Saturday Night Fever”, John Badham, 1977) é um filme *high concept*, mas não é um *blockbuster*.

A questão da permanência dos moldes clássicos no cinema atual é uma extensa discussão a qual não pretendo me ater de forma mais alongada. Tomo como compreendido que o formato do cinema contemporâneo ainda obedece às leis do clássico, mas com um novo vigor e com novas convenções e estilos, conforme defendido a partir da visão dos diferentes teóricos apresentados nesta seção.

O cinema atual, bem mais globalizado, já não pode fazer menção apenas a Hollywood – as coproduções ao redor do mundo, os diferentes investidores, a entrada das multinacionais, as locações em diferentes regiões e países, os atores também de diferentes nacionalidades – trazem uma nova identidade à indústria cinematográfica dominante. Se antes Hollywood centrava-se no sistema de estúdios, hoje quem dita as regras são os produtores independentes²⁶. Se antes o financiamento era apenas interno, hoje as multinacionais abarcam também os famosos estúdios estadunidenses, e os investimentos chegam de todas as partes. A bilheteria, responsável pelo retorno financeiro e pelo valor do filme enquanto produto, também é oriunda de diferentes lugares e de um público cada vez mais diversificado, conforme pontua o pesquisador Frédéric Martel (2013, p. 70). em seu livro intitulado “Mainstream”:

A mudança ocorreu recentemente, entre meados da década de 1990 e o início da década de 2000, quando as bilheterias internacionais foram aos poucos superando o número de entradas vendidas internamente nos Estados Unidos. “A globalização do cinema hollywoodiano está transformando profundamente os filmes que fazemos e até a escolha dos atores. Para atingir todos os públicos, precisamos de estrelas de primeira grandeza, de histórias mais universais. Nós já fazíamos entretenimento, mas agora temos de fazer um

²⁶ Frédéric Martel explica em seu livro “Mainstream” (2013) o funcionamento da “velha” e da “nova” Hollywood, e como a ideia de independente e autônomo, em contraponto ao sistema verticalizado de estúdios, é o novo direcionamento da indústria do cinema. De acordo com o autor: “Na época de ouro dos estúdios, na década de 1920 e até o fim da década de 1940, Hollywood era um sistema centralizado e verticalizado. Os estúdios organizavam todo o processo de produção de um filme, desde a redação do roteiro até a distribuição nas salas de cinema. Os produtores mas também os roteiristas, os técnicos, os realizadores e a maioria dos atores eram assalariados, com contratos de longo prazo. De certa forma, todos trabalhavam numa linha de montagem, pois o cinema era antes de mais nada uma indústria. Com o desmoronamento que sobreveio em 1948, quando a Suprema Corte dos Estados Unidos proibiu a concentração, os estúdios perderam o monopólio, suas salas de cinema (obrigatoriamente vendidas), e foram obrigados a limitar-se à produção. A partir de meados da década de 1950, o sistema industrial e centralizado de Hollywood desapareceu, evoluindo para um modelo mais fluido.” (MARTEL, 2013, p. 62-63). Ele então explica a forma com que a indústria cinematográfica hollywoodiana funciona atualmente: “Hoje, na nova Hollywood, um filme é financiado por um estúdio que lhe dá o “green light” (que o endossa), mas não mais o faz. O produto é entregue, sob permanente controle de agências de talentos remuneradas com um percentual sobre todas as transações, a milhares de produtoras, start-ups técnicas, pequenas e médias empresas especializadas em escolha de elenco, pós-produção, efeitos especiais e criação de “trailers” promocionais. O filme é terceirizado a empresas especializadas na Ásia, artesãos de Los Angeles, agências de comunicação globalizadas e companhias especializadas na distribuição de filmes em determinados países. Todos são independentes, mas ligados por contrato, num sistema infinitamente mais complexo que os estúdios de outros tempos. Estima-se que 115 mil empresas, em sua maioria pequenas e médias, com menos de dez pessoas, participam hoje da economia americana do cinema e da televisão, e que a estas estão diretamente ligados 770 mil assalariados e, indiretamente, 1,7 milhão de empregos. A nova Hollywood, onde todo mundo é independente, é o oposto da velha Hollywood, onde todo mundo era dependente. **Cada filme, portanto, é um empreendimento autônomo.**” (MARTEL, 2013, p. 63, grifo meu).

entretenimento global”, constata Dennis Rice [importante marqueteiro de Hollywood e na época copresidente da United Artists].

Desta forma, ao invés de me referir a esse cinema, que busca cada vez mais a universalidade, como “cinema hollywoodiano”, opto por utilizar o termo “cinema *mainstream*”. *Mainstream* é um conceito que faz referência ao que é mais popular, comercial, dominante e conhecido pelas massas, e sua aplicação se dá nas diferentes esferas das manifestações culturais e artísticas, assim como da indústria do entretenimento. Ou seja, o termo pode ser utilizado para se referir a música, moda, literatura, cinema etc., e não necessariamente é um termo aplicado apenas aos produtos artísticos contemporâneos, sendo considerado atemporal e, conseqüentemente, abarcando uma quantidade muito expressiva de produtos/obras. Martel (2013, p. 16) explica o conceito que também é o título de seu livro:

[...] *Mainstream*. A palavra, de difícil tradução, significa literalmente “dominante” ou “grande público”, sendo usada em geral para se referir a um meio de comunicação, um programa de televisão ou um produto cultural que vise um público amplo. *Mainstream* é o inverso da contracultura, da subcultura, dos nichos; para muitos, é o contrário da arte. Por extensão, a palavra também remete a uma ideia, um movimento ou um partido político (a corrente dominante) que tem o objetivo de seduzir todo mundo.

Ao relacionar esse termo ao cinema, considero o cinema hegemônico, que goza de uma certa “onipresença” em escala global, e que é herdeiro de um modelo de narração clássico. Por não ser datado, o termo *mainstream* é aplicado de forma atemporal – afirmar que “O Nascimento de uma Nação” era um filme *mainstream* não está incorreto – levando-o a abarcar uma quantidade muito expressiva de filmes, extrapolando o escopo de alcance de outros termos e/ou igualando-o a classificações mais conhecidas, como “cinema comercial” ou “cinema dominante”. Acredito que isto já justificaria a minha escolha pelo termo, mas quero pontuar algumas questões específicas que me levaram a escolha definitiva do conceito de *mainstream* dentro desta pesquisa.

Defendo a utilização de *mainstream*, que pode ser considerado um tanto desconhecido dentro da literatura e crítica brasileira, em detrimento do tão utilizado termo “cinema hollywoodiano”. O conceito de *mainstream* dentro do cinema está diretamente ligado à Hollywood, pois ainda é por meio dos seus estúdios e distribuidoras que esses filmes de grande alcance são gerados (não exclusivamente, mas em uma quantidade quase que totalitária)²⁷. Mas

²⁷ Isso significa que, mesmo se originalmente produzido por um estúdio independente, para um filme ter um amplo alcance de público, ele precisará passar pela indústria hollywoodiana, mesmo que de forma interseccional (ou seja, apenas um ponto dentre toda sua linha de existência perpassa por Hollywood, por exemplo, quando um filme todo é produzido de forma independente, mas a distribuição é feita por uma distribuidora que pertence ao conglomerado

o termo “Hollywood” ainda traz consigo uma herança que remete muito diretamente à cultura estadunidense, por conta da tradição dos estúdios e de toda a trajetória dessa indústria já abordada e criticada neste capítulo. É como se a expressão “filme hollywoodiano” fosse algo oriundo estritamente dos Estados Unidos (tanto de sua geografia quanto de seus valores morais) e lançado para o mundo todo, o que de fato acontecia no passado (principalmente na Era clássica), mas que hoje toma outras proporções e caminhos.

Não se pode negar que grande parte da cultura hegemônica global foi disseminada e demarcada pelo cinema hollywoodiano baseada no “*american way of life*” e seu capitalismo liberal travestido de modernidade, mas a busca por histórias com valores mais universais (e menos “americanizados”) é a nova realidade, mesmo que estas histórias mudem apenas de roupa e ainda carreguem os valores hegemônicos. Conforme aponta Martel (2013, p. 10), “As indústrias criativas não são mais hoje em dia um tema exclusivamente americano: são um tema global.”. Tendo essa questão em vista, acho mais justo tratar como *mainstream* esse cinema mais globalizado e menos demarcado, que possui outros ajustes e ligações, já que ao longo dessa dissertação irei abordar variados filmes de diferentes contextos e épocas, mas todos invariavelmente ligados à corrente dominante do cinema a nível mundial.

É o caso da franquia “Mad Max”, pois ilustra meu ponto de vista sobre o termo *mainstream*, especificamente em um contexto atual. Produção originalmente australiana, passou a fazer coprodução com Hollywood em alguns dos filmes. O último filme da franquia, objeto de estudo desta pesquisa, é “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015), uma obra de grande repercussão mundial e, por isso mesmo, considerada um filme *mainstream*. As três empresas produtoras da obra cinematográfica são a Warner Bros. Pictures, a Village Roadshow Pictures e a Kennedy Miller Productions, sendo a primeira hollywoodiana e as outras duas australianas. O diretor, George Miller, também é australiano. O filme foi gravado no deserto da Namíbia, na África. Os atores principais, Charlize Theron e Tom Hardy, são de origem sul africana e inglesa, respectivamente. Seria no mínimo injusto ignorar as diferentes origens dessa obra e simplificá-la apenas ao escopo reduzido do conceito hollywoodiano.

Outro ponto importante que deve ser considerado em relação a minha escolha do termo *mainstream* é o fato dele abarcar o conceito de *blockbuster*, e vai além ao tratar de outros filmes populares que não são apenas deste segmento. Tendo em vista que “Estrada da Fúria” é um

hollywoodiano). Martel comenta essa complicada fórmula: “Stocum conclui: “Nessa indústria, todo mundo está com todo mundo; mas todo mundo também está contra todo mundo. Neste sentido, é que todos os envolvidos estão ligados aos estúdios e todos são igualmente independentes”. A equação me causa impressão. Começo a entender que na nova Hollywood o lugar dos independentes tornou-se central.” (MARTEL, 2013, p. 74).

blockbuster – um filme projetado para ter sucesso nas bilheteiras com base em uma fórmula que atrai um público amplo em um escopo mundial através de prescrições de gênero, práticas de exibição e táticas de *marketing* –, esse poderia ter sido um viés utilizado dentro desta pesquisa. Mas um dos meus objetivos, o de analisar e comparar a progressão da representação feminina ao longo da história do cinema dominante (presente no segundo capítulo desta dissertação), ficaria um tanto restrita dentro do modelo datado de *blockbuster* (considerando seu surgimento na década de 1970).

Tendo mostrado meus pontos de vista e articulado os diferentes conceitos dessa nova configuração que apresenta Hollywood e o cinema a nível global, assim como o conceito de *mainstream*, sigo o pensamento para destrinchar alguns outros importantes aspectos desse cinema que irão cada vez mais adentrar a questão da representação de gênero (*gender*) no cinema.

2.3 A FUNÇÃO SOCIAL DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO (*GENRE*)

No artigo em que discute o cinema hollywoodiano contemporâneo, Fernando Mascarello problematiza a forma com que a academia ainda vê o cinema de Hollywood – a partir de recortes negativos influenciados pela teoria da posição-subjetiva²⁸ que percebe o texto clássico como agente de assujeitamento e que expõe o espectador a uma passividade mórbida.

Apesar da teoria totalizante anti-hollywoodiana da década de 1970 já estar bem mais abrandada com a chegada dos estudos culturais e do cognitivismo²⁹, o autor afirma que em uma grande parcela dos estudos dessa área no Brasil “permanecesse atuante a visão homogeneizadora, elitista e puramente defensiva para com o cinema hollywoodiano” (MASCARELLO, 2008, p. 334).

Isso se dá por conta da falta de aprofundamento sobre as pesquisas do cinema hollywoodiano contemporâneo, gerado por um apego excessivo ao cânone clássico e aos autores que tanto trabalharam sua análise em cima deste nos anos 1970. Certo preconceito paira em torno da ideia de que o cinema *mainstream*, por ser considerado entretenimento, tem um menor valor artístico se comparado a “filmes de arte”, “autorais”, ou mesmo filmes de outras

²⁸ A teoria da posição-subjetiva é diretamente associada à semiótica, psicanálise e teoria althusseriana, que veem, de uma maneira geral, o cinema como uma máquina ideologizante a serviço dos valores sociais dominantes.

²⁹ Para os estudos culturais, é por meio de características como raça, classe gênero e outras categorias subculturais que o espectador se identifica com o que é apresentado na tela. Esses estudos lançam luz sobre o discurso ideológico hegemônico, de forma a combatê-lo, a partir do momento que rompem com a superioridade de certas formas de cultura sobre outras. Desta forma, destotaliza a ideia admitida pelas teorias da posição-subjetiva, que acredita que as pessoas são iludidas pelo simbólico e sua subjetividade é constituída por completo pela representação.

nacionalidades, como, por exemplo, os filmes arte europeus, considerados muitas vezes o oposto ao cinema mais comercial.

Assim, pressupõe-se que o estudo do cinema *mainstream* seja menos relevante, já que sua posição como arte é questionável dentro desta linha de pensamento. A persistente discussão entre o que é considerado cinema de arte e o que é considerado cinema de entretenimento reflete diretamente na forma com que são tratados os estudos sobre o cinema dominante.

Claramente considerado “entretenimento” por seu largo alcance de público, assim como pelo formato industrial que carrega em si, o cinema narrativo hollywoodiano recebe duras críticas, sendo por vezes considerado “menos integrante do campo da arte” por encaixar-se em um formato preestabelecido, ainda mais se considerarmos o apelo à espetacularização sofrido a partir da instauração do *blockbuster*. Ou seja, mesmo que integre a sétima arte, nem todos os filmes seriam arte segundo o modelo elitista e hierárquico das convenções estéticas.

Conforme aponta Bordwell (2013), essa diferenciação entre arte *versus* entretenimento carrega um juízo de valor explícito: a arte é intelectual enquanto o entretenimento é superficial. Edward Buscombe (2005) aponta que essa ideia é uma herança oriunda do romantismo, que pregava a originalidade e novidade como a qualidade maior da obra de arte, em detrimento de padrões estéticos e conceituais preestabelecidos da escola aristotélica, a exemplo dos gêneros literários.

Neste sentido, a comunicação é sacrificada em nome da autoexpressão do criador, gerando uma obra mais “elitizada” (para não dizer, por vezes, excêntrica), que necessita de certa intelectualização do público que irá consumi-la. E, de acordo com o autor, primar pela comunicação é um dos maiores méritos do cinema clássico americano, “Nesse sentido, o cinema popular – que é quase, mas não totalmente, sinônimo de cinema americano – oferece uma das mais ricas fontes de material a quem ensina arte a um público sem alta sofisticação cultural.” (BUSCOMBE, 2005, p. 315).

Bordwell e Thompson (2013, p. 30) também defendem a importância desse cinema como forma de arte, já que o cinema “[...] é uma arte porque oferece aos cineastas meios para fornecer experiências aos telespectadores, e essas experiências podem ser valiosas independentemente de seu *pedigree*.” É a dificuldade em conceber que as tradições populares podem, também, promover uma arte de alta qualidade. Há um forte binarismo na cultura ocidental que, em última instância, explica a dinâmica do poder na sociedade, forma de controle abstrato e difuso perpetuado por divisões como: o único *versus* o múltiplo, o industrial *versus* o artesanal, o gênero *versus* o gênio, a cultura popular *versus* a cultura erudita.

Entendendo o cinema *mainstream* como submisso a inúmeras regras e formatos específicos, a partir dos quais cria códigos de fácil reconhecimento e de valor com o público, ofertando a este familiaridade e prazer estético. É uma das formas de o cinema manter essa espécie de “contrato” com seu público é por meio dos gêneros cinematográficos. A passagem pelos gêneros foi um bom meio de difundir e padronizar a linguagem cinematográfica apresentada por Hollywood. Drama, ação, ficção científica, faroeste, comédia, terror etc., todos gêneros facilmente reconhecidos até pelo mais leigo espectador de cinema. Cada gênero possui estruturas e convenções que se repetem nas obras fílmicas e, deste modo, cativam o público por meio do apelo à tradição, o que em resumo significa que os gêneros cinematográficos dependem da prática social para existirem.

Com uma herança vinda dos gêneros literários iniciados desde “A Poética” de Aristóteles e que se fez presente desde os primórdios da arte cinematográfica, o cinema de gênero é uma forma de classificação de um conjunto de filmes que possuem características em comum. Essa classificação é importante por diversos fatores, conforme aponta Luís Nogueira (2010, p. 6) ao afirmar que os gêneros, principalmente os clássicos – aqueles que têm um maior apelo junto ao público, possuem funções essenciais nos contextos de produção, consumo, criação, crítica, análise e divulgação.

No que diz respeito à produção, os gêneros se valem de um repertório de elementos institucionalizados que são familiares ao espectador, gerando assim fórmulas ou padrões que asseguram um público cativo e a possibilidade de sucesso dentro da perspectiva industrial e comercial. Desta maneira, os riscos criativos são minimizados em função da segurança comercial. O consumo é a forma com que a audiência lida com esses gêneros, servindo para que eles organizem sua experiência cinematográfica de acordo com suas expectativas. Nogueira (2010, p. 7) reforça que “Os gêneros constituem, portanto, um capital hermenêutico seguro para o espectador – conhecer os gêneros ajuda a interpretar um filme, e ajuda a escolher o filme que se pretende ver, com um risco mínimo de engano.”.

No que toca à criação, os gêneros são como molduras, trazendo convenções a serem seguidas para que o filme seja classificado dentro de um gênero específico ou mesmo para subverter e quebrar esses padrões. Não que essas convenções sejam imutáveis, na realidade elas estão em constante movimento, o que coloca o cinema de gênero em uma linha tênue entre a tradição e inovação. Logo à frente tratarei desse assunto mais a fundo.

Em relação à divulgação, a classificação por gêneros é utilitária no discurso midiático – construindo em torno das características do gênero sua notoriedade. Também é importante na

construção de grades de programação, seja atualmente nas seções de busca dos *sites de video on demand* (VOD), seja nas programações de cinema ou mesmo nas grades televisivas.

A crítica e a análise se fundamentam no contexto acadêmico, no processo de compreensão e reflexão acerca do gênero e de suas convenções, avaliando o nível de conformidade ou de desvio da obra em relação ao cânone. Essa função também possui um papel importante na identificação das mudanças sofridas dentro de um gênero, assim como na detecção do surgimento de novos gêneros e subgêneros. Ou seja, de uma forma geral, partindo da análise das funções essenciais dos gêneros cinematográficos, percebe-se uma padronização e estabilização das formas – o gênero – como uma forma de garantia de êxito da obra.

Retomando a função de criação dos gêneros cinematográficos, anteriormente apontada nesta seção, sabemos que ela se situa entre a tradição que o gênero propõe: as convenções preestabelecidas que permitem o reconhecimento rápido do público, assim como entre um certo teor de inovação, demonstrando o caráter único da obra. Esse é um ponto importante de concordância entre os diferentes teóricos que abordam este tópico³⁰. Buscombe (2005, p. 315) afirma que “[...] um filme de gênero depende de uma combinação de novidade e familiaridade”. Bordwell e Thompson (2013, p. 504) também argumentam sobre o assunto:

O público espera que o filme de gênero ofereça algo familiar, mas ele também demanda novas variantes sobre o gênero. O cineasta pode desenvolver algo ligeiramente ou radicalmente diferente, mas ainda será algo baseado na tradição. A interação da convenção e da inovação, do familiar e da novidade é central para o filme de gênero.

Mas essa condição não é uma exclusividade do cinema, o que ele faz, na verdade, é utilizar-se de uma dinâmica já preexistente na cultura. Edgar Morin (2005, p. 28, grifo do autor) explica que essa contradição da permanência da tradição junto à inovação, a qual dá o nome de “invenção-padronização”, é própria da dinâmica da cultura de massas:

É a existência dessa contradição que permite compreender, por um lado, esse universo imenso estereotipado no filme, na canção, no jornalismo, no rádio, e, por outro lado, essa invenção perpétua no cinema, na canção, no jornalismo, no rádio, essa *zona de criação e de talento no seio do conformismo padronizado*.

O cinema, componente integrante da cultura de massa, repete esse padrão de invenção-padronização existente nos mais diversos contextos culturais, apresentados dessa maneira como

³⁰ Este é um fenômeno também recorrente na literatura, espaço narrativo este, e aqui se faz importante pontuar isso, que é fonte de códigos do cinema. A própria herança da classificação por gêneros vem diretamente da literatura, que conta com uma história mais vasta que a do cinema, e, por conta disso, desenvolveu códigos e funções que foram apenas exportados para o formato da tela grande, pois estes já haviam testado sua grande eficácia a nível social.

um meio de disseminar os valores culturais dominantes. É uma forma de materializar, por meio de narrativas, algo pontualmente “novo”, mas que carrega os mesmos valores comuns, como heroísmo com base no autossacrifício, idealização do amor romântico, preservação da estrutura familiar heteronormativa etc. – elementos que forjam as ideologias da heterossexualidade compulsória.

O *mainstream*, situado no seio do cinema de gênero, ao passo que reforça o intuito de alcançar o número máximo de espectadores e ser sucesso de bilheteria, se apodera dessa dinâmica “invenção-padronização”. Deste modo, oferece, acima de tudo, a sensação de bem-estar para seus espectadores, conforme aponta Frédéric Martel (2013, p. 73):

O filme deve ser para o grande público (diz-se “crowd-pleaser” ou “crowd-puller”, que agrada ou atrai multidões), mas também novo e único, devendo sua história dar a impressão de ter algo de “especial”. Esse “algo especial” é essencial: será garantido pela intriga, os atores ou os efeitos especiais, mas a pós-produção e o marketing têm a função de amplificá-lo e decuplicá-lo. É assim que um filme se transforma num “feel-good movie” (um filme para o espectador ter a impressão de se sentir bem), é assim que seu ritmo é acelerado e ele se torna mais enérgico ou “upbeat” (otimista, combativo). Em certos casos, dá-se ênfase ao fato de o filme ser “based on a true story”, ou a seu herói “bigger than life”, para acentuar a identificação do público. O objetivo é sempre transformar um simples produto em souvenirs, em experiências e em estilo de vida.

De uma maneira geral, o cinema de gênero trabalha com a manutenção do *status quo*. Isso é o que podemos chamar de “função social do gênero”. Afinal, os gêneros são calcados em tradições, repetições e convenções que são reforçadas a todo momento, e é aí que reside a sua popularidade e seu êxito. Conforme apontam Bordwell e Thompson (2013, p. 512):

O fato de que todo gênero tem variação de popularidade é um sintoma de como os gêneros são bastante ligados a fatores sociais. Por que o público gosta de ver as mesmas convenções se repetirem? Muitos acadêmicos do cinema acreditam que os gêneros são dramas ritualizados que remetem às celebrações de feriados, cerimônias que são satisfatórias porque reafirma valores culturais com alguma variação.

Ao mesmo tempo em que refletem atitudes sociais, os filmes de gênero também ajudam a implantar a ordem e a reforçar as estruturas sociais vigentes, garantindo o estabelecimento das normas para o alívio e prazer do público que o assiste.

Vejam os exemplos das características do gênero “catástrofe” (*disaster movies*), que tem como exemplares filmes como “O Dia Depois de Amanhã” (Roland Emmerich, 2004), “2012” (Roland Emmerich, 2009) e “A Falha de San Andreas” (Brad Peyton, 2015).

O ciclo narrativo deste gênero cinematográfico se inicia quando a ordem natural é interrompida por algum fator externo, geralmente ligado à força devastadora da natureza, e que

ameaça a existência de uma população ou de toda a humanidade. Ao final, após o perigo controlado, a ordem novamente é instaurada.

Esse gênero geralmente está muito ligado ao prazer simbólico da destruição, assim como à fantasia traumática da aniquilação humana, ambos instaurados no inconsciente coletivo humano. Ao mesmo tempo em que explora essas fantasias e medos tocando em incertezas profundas humanas, retorna a um “final feliz”, solucionando conflitos coletivos e individuais, e reinstaurando a ordem por meio de valores altruístas, humanitários e familiares dentro da norma heterossexual.

Não à toa, os personagens principais desses filmes são pais com dificuldades de relacionamento com seus filhos, ou casais em crise, que após sobreviverem às dificuldades impostas por fatores externos, reforçam os laços de parentesco e/ou retomam o núcleo familiar anteriormente decadente. Afinal, a célula familiar é defendida a todo custo, pois é considerada a base da civilização.

Em resumo, em mais especificamente no filme catástrofe, o público pode desfrutar da materialização do seu medo em forma de narrativa, mas não deve deixar a frente da tela sem obter o alívio e o sentimento de que, apesar do que possa acontecer – seja um ataque extraterrestre, seja uma epidemia letal, um descontrole da natureza – tudo voltará ao “normal”, à ordem, ao tradicional, consolidado especialmente pelo final feliz.

O final feliz é a garantia máxima do investimento feito pelo espectador no filme. É ele quem assegura a concretização da ideia de felicidade irrestrita após as diversas provações pelas quais passaram os personagens da narrativa dos mais diversos gêneros.

Hollywood lança uma onda de otimismo providencial com base no final feliz como norma em grande parte de seus filmes, herança que se propaga no cinema *mainstream* de uma maneira geral. De acordo com Edgar Morin (2005, p. 94), isso se dá por conta da identificação do público com a personagem:

Correlativamente, o *happy end* implica um apego intensificado de identificação com o herói. Ao mesmo tempo em que os heróis se aproximam da humanidade quotidiana, que nela imergem, que se impõem seus problemas psicológicos, são cada vez menos oficiantes de um mistério sagrado para se tornarem os *alter ego* do espectador. O elo sentimental e pessoal que se estabelece entre espectador e heróis é tal, no novo clima de simpatia, de realismo e de psicologismo, que o espectador não suporta mais que seu alter ego seja imolado. Pelo contrário, ele espera o sucesso, o êxito, a prova de que a felicidade é possível. Assim, paradoxalmente, é na medida em que o filme se aproxima da vida real que ele acaba na visão mais irreal, mais mítica: a satisfação dos desejos, a felicidade eternizada.

O público torce pela personagem da mesma forma que torce por sua própria felicidade e redenção. A crença (e esperança) é de que, se é possível na tela, pode também ser possível na vida real. As dúvidas e incertezas são substituídas pela promessa de que, se os valores cotados no filme forem seguidos na materialização da vida, os dias inabalavelmente felizes chegarão.

Tendo em vista que é através dos personagens que o público cria o vínculo afetivo e de identificação com o filme, se faz importante refletir sobre a sua forma de representação. Assim como os filmes de gênero seguem padrões para se encaixarem em determinada classificação, os personagens desses filmes acompanham esse mesmo processo e são parte crucial da criação do gênero fílmico. A estabilidade das fórmulas de gênero criam personagens comumente estereotipados, com características de fácil reconhecimento por parte do público (muitas vezes visualmente icônicas), que repetem os mesmos padrões de comportamento com pequenas variações. Esses estereótipos são constituídos a partir de generalizações, por vezes falsas e até preconceituosas, e indicam um reforço das práticas sociais e costumes.

Caso essas narrativas do cinema de gênero não estivessem a favor do *status quo* e de sua constante manutenção, elas não seriam acessadas e consumidas tão facilmente. O prazer reside, principalmente, no conforto da reafirmação dos valores culturais por meio da materialização das narrativas em suas diferentes variações.

Mas essa naturalização das estruturas sociais que se repetem nas narrativas de gênero cinematográfico, materializadas no cinema *mainstream*, precisa ser problematizada, afinal, o estético também é político, mesmo travestido na forma de entretenimento. O reforço da mesma mensagem repetida pelas mais diversas narrativas – seja pelo cinema, literatura, televisão, nas escolas etc. – introjeta no imaginário de forma aparentemente “natural” padrões que acabam por ser seguidos como dogmas. E a relação com o gênero sexual, a forma com a qual lidamos com os papéis de gênero (feminino e masculino) na sociedade, está muito interligado a isso, tema da próxima seção.

2.4 O GÊNERO (*GENDER*) NO CINEMA DE GÊNERO (*GENRE*)

Os papéis relegados ao masculino e feminino tem funções bem delineadas e definidas no cinema *mainstream*, e seguem também padrões de representação dentro dos próprios gêneros cinematográficos. No entanto, minha intenção não é me ater às especificidades de representação das personagens em cada gênero do cinema, mas sim compreender que as limitações impostas ao filme de gênero que facilitam a estereotipização, evocando padrões facilmente reconhecíveis e que reforçam valores e comportamentos socialmente consagrados. Sendo então o cinema de

gênero uma forma de classificação dos filmes, é por meio dele que se faz possível que a audiência escolha quais valores, tradições e representações ele quer reforçar e concretizar no seu imaginário.

As representações e construções dos personagens dentro dos filmes colaboram na delimitação e constituição dos gêneros cinematográficos. Os filmes de gênero são, inclusive, direcionados a determinado segmento de público, o que inclui a produção para determinado gênero sexual. Por exemplo, enquanto o gênero de ação e aventura tem como maior perspectiva o público masculino por meio da fruição de um espaço que garanta o reforço das qualidades tidas como masculinas no âmbito social, principalmente pela identificação com o herói viril, os filmes de romance, como comédias românticas e melodramas, são focados no público feminino, criando uma aura voltada para questões socialmente ligadas às mulheres: fundamentação da família, o amor romântico, a maternidade, a doçura e compreensão etc. Esses são apenas alguns exemplos que ilustram a forma com que os filmes delimitam os papéis dos gêneros sexuais na sociedade. É por essas questões apontadas que o cinema é considerado uma poderosa ferramenta de produção e perpetuação dos mitos masculino e feminino.

Para compreender de forma mais abrangente o poder do cinema na regulação dos papéis de gênero (*gender*), trago a abordagem da teórica feminista Teresa de Lauretis (1994), que percebe o cinema como uma “tecnologia de gênero”, ou seja, uma tecnologia voltada a reforçar as diferenças sexuais e o desempenho de cada gênero (*gender*) dentro da sociedade. A autora propõe desconstruir a imbricação de gênero oriunda da visão biológica e determinista, assim como aquela calcada na oposição conceitual da diferença sexual, e começar a perceber o gênero a partir da teoria foucaultiana da sexualidade:

[...] pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (LAURETIS, 1994, p. 208).

A proposta da teoria de Michel Foucault é desconstruir a crença de que a sexualidade é natural e existe *a priori* no ser humano, mas que, pelo contrário, é construída na cultura de acordo com os objetivos políticos da classe dominante, configurando-se como “[...] o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “[...] uma complexa tecnologia política” (FOUCAULT, 1980 *apud* LAURETIS, 1994, p. 208). Ele então nomeia de “tecnologias sexuais” o conjunto de técnicas criadas e desenvolvidas pela burguesia a partir do século XVIII para assegurar a sobrevivência

da classe e a continuação da sua hegemonia. Essas tecnologias seriam difundidas pelos discursos pedagógicos, médicos, econômicos, entre outros, ancorados pelo Estado e consolidados dentro da ordem familiar.

A crítica de Lauretis ultrapassa a teoria de Foucault, já que, de acordo com a autora, ele “[...] não considerou em seu trabalho os apelos diferenciados recebidos pelos sujeitos masculinos e femininos, excluindo as considerações sobre gênero [...]” (LAURETIS, 1994, p. 208-209). O modo como o gênero tem sido reproduzido e construído culturalmente no âmbito social pode ser denominado de ideologia de gênero.

Apesar de não ser percebido como uma construção por grande parte da população, que tem a crença constante de que o sexo biológico designa certos comportamentos considerados “naturais” para seu respectivo gênero, a ideologia de gênero é ainda uma ideologia, pois deixa marcas muito profundas nas ideias da comunidade social. Ela tem um peso central dentro da teoria e crítica feminista, sendo esta muitas vezes cúmplice (consciente ou inconsciente) de sua perpetuação³¹ ao reforçar, em diversos níveis, as diferenças entre os gêneros sexuais (ao invés de desconstruí-las). O gênero é basicamente uma representação dos papéis sociais desenvolvidos pelos indivíduos classificados como *homens* e *mulheres*³². Apesar de muito negado nas discussões das grandes teorias modernas – esmagadoramente constituídas por teóricos homens que pareciam pouco se interessar por desmascarar os próprios privilégios ao

³¹ Lauretis afirma em seu texto da década de 1980, mas que ainda pode ser uma afirmação válida para o momento atual: “A conscientização de nossa cumplicidade com a ideologia de gênero, e as divisões e contradições nela envolvidas, é o que deve caracterizar todos os feminismos hoje nos Estados Unidos, não mais apenas o das mulheres brancas de classe média [...]” (LAURETIS, 1994, p. 218). E ainda complementa: “[...] pois a conscientização da cumplicidade com as ideologias de gênero de suas culturas e subculturas específicas, começa a emergir também nos escritos mais recentes de mulheres negras e latinas, e das lésbicas, de qualquer cor, que se identificam com o feminismo.” (LAURETIS, 1994, p. 219).

³² Há uma grande fortuna crítica sobre os estudos de gênero, encabeçadas, por exemplo, por Joan Scott em seu trabalho “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (1995). De acordo com a autora “[...] ‘gênero’ tornou-se uma palavra particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais atribuídos às mulheres e aos homens.” (SCOTT, 1995, p. 75). Ainda segundo a autora, “[...] o termo gênero torna-se uma forma de indicar “construções culturais” - a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e as mulheres.” (SCOTT, 1995, p. 75). Citando Pierre de Bourdieu, a autora ainda pontua a importância do gênero como uma das formas primárias de dar significado às relações de poder: “Estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social.” (SCOTT, 1995, p. 88). Há ainda a discussão sobre o próprio conceito de gênero e seu significado além da ideia simplória e objetiva de ser a construção social a partir do sexo. Mas sim o que ele representa e como é dada essa relação a partir da figura feminina. De acordo com Judith Butler (2017, p. 31): “Algumas teóricas feministas afirmam ser o gênero “uma relação”, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual. Outras, na senda de Beauvoir, argumentam que somente o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso, as mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo.”. Ou seja, gênero é um termo complexo e em plena discussão a partir das mais diversas vertentes teóricas. Não estou propondo neste trabalho uma reflexão mais aprofundada acerca do termo, assim como evito apontá-lo como algo dado e esgotado em sua discussão.

tocarem em tal questão –, o gênero tem um papel central na constituição dos sujeitos históricos governados por relações sociais reais.

O gênero, conforme aponta Lauretis (1994, p. 211), é a representação de cada indivíduo predicada sobre a oposição conceitual e rígida dos dois sexos biológicos, estrutura conceitual esta denominada “sistema de sexo-gênero”. Ou seja, ao saber-se o sexo biológico do indivíduo, mesmo antes de ele nascer, já é imposto a este uma série de condutas, identidades e valores condizentes com sua classificação dentro desse sistema:

O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. (LAURETIS, 1994, p. 212).

Apesar da naturalidade com que é tratado o sistema sexo-gênero, como se todas as características e valores que acompanham determinado gênero fossem inerentes ao indivíduo classificado dentro do sistema – ou seja, a todos os indivíduos, pois nenhum se salva de ser enquadrado em uma das “categorias mutuamente exclusivas e exaustivas de masculino e feminino” –, conforme reforça Lauretis diversas vezes em seu texto: o gênero se resume a uma representação. E essa representação está em constante construção. Isso quer dizer que o sistema ou ideologia de gênero, para manter-se, precisa constantemente se reafirmar, e isso é feito por meio das tecnologias de gênero, das quais o cinema é uma de suas formas, assim como as teorias narrativas de uma maneira geral. De acordo com Lauretis (1994, p. 228), “[...] a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero.”.

Acho importante neste ponto retomar o texto de Adrienne Rich, mencionado no início deste capítulo. Rich (2010), ao analisar as consequências da heteronormatividade imposta de forma compulsória em nossa sociedade, aponta como essa política confina as mulheres dentro de um círculo de exploração e subjugação. Essa mentira romântica assegura que as mulheres se voltem para os homens, mesmo que de forma impetuosa e trágica. E uma das formas de manter essa compulsão, que encerra e confinada as mulheres em relações muitas vezes opressivas e não satisfatórias, é por meio do que a autora chama de “ideologia do romance heterossexual”. Como uma tecnologia de gênero, o cinema também é utilizado como propagador dessa “ideologia do romance heterossexual”, romantizando a relação heterossexual que, conforme a autora, é “[...] irradiada na jovem desde a sua mais tenra infância por meio dos contos de fada, da televisão, do cinema, da propaganda, das canções populares e da pompa dos casamentos [...]” (RICH, 2010, p. 31).

Ou seja, ao colocar o romance heterossexual de forma coerciva em suas narrativas, que muitas vezes são o tema central dos filmes, cria-se uma noção de que a família nuclear heterossexual é o único caminho possível de felicidade. Essa questão é ainda mais pontuada em gêneros orientados especificamente para o público feminino, como comédias românticas e melodramas.

Em resumo, dentro do contexto apresentado, o cinema – e principalmente as narrativas de gênero (*genre*) *mainstream* – reforçam as tradições e os valores que perpetuam a manutenção do discurso de gênero (*gender*). Isso é feito de diversas maneiras, desde a forma com que o cinema dominante dita o comportamento dos indivíduos masculino e feminino, como se dirige ao espectador a partir de uma visão androcêntrica, como sexualiza a figura feminina para prazer do olhar masculino (*male gaze*), como normatiza o romance heterossexual e fortalece o discurso heteronormativo, entre tantos outros meios criados ou não a partir da linguagem clássica, mas que se renovam constantemente em busca da manutenção dos valores dominantes.

Na busca de diálogo com um público cada vez mais amplo, o cinema *mainstream* frequentemente opta por narrativas organizadas em torno de valores hegemônicos, mantendo a tradição e familiaridade como forma de atrair o público através de um entretenimento que cause sensação de alívio e bem-estar. E não apenas o cinema *mainstream*, apesar de ser seu principal veículo, mas também o cinema de arte, de vanguarda e tantos outros, tornam-se cúmplices desse sistema a partir do momento em que apenas reforçam as convenções sem questioná-las, constituindo a sétima arte como uma tecnologia de gênero.

Por fim, respondo à pergunta que abre este capítulo: o cinema tem gênero? O cinema *mainstream*, dominante no globo, trabalha com a definição bem delineada do gênero masculino e feminino, discussão que levarei para os próximos capítulos desta dissertação. Mas considerando a sua concepção, tão marcada pela presença masculina e conseqüente apagamento da contribuição feminina, assim como a falta de espaço para as mulheres atuarem como criadoras, gerou um cinema essencialmente masculinista, que opera por meio da visão androcêntrica e cria subjetividades para as mulheres por meio de uma linguagem que se estende à nível mundial e que prima pela manutenção da ordem hegemônica. Ou seja, se o cinema tiver de ter um gênero, pode-se concluir que este é o masculino.

Compreendendo então o cinema como uma importante tecnologia de gênero, desenvolvo no próximo capítulo, a partir de uma análise histórica, a forma com que a figura feminina é representada no cinema de *mainstream*, observando alguns recortes especiais sobre a ótica do gênero cinematográfico, percebendo como essas narrativas de gênero (*genre*) determinam a representação da mulher e reforçam seu papel social em diferentes épocas. E

como solução crítica para analisar essas representações busco na teoria crítica feminista do cinema, que surge na década de 1970, ferramentas para compreender o cinema dominante e o papel das mulheres nesse contexto.

Então é possível pensar em um cinema dominante como disseminador majoritário de uma ideologia burguesa, mas que também possui rupturas e contradições dentro de si mesmo. Assim como o efeito de representação cinematográfico é um ponto importante de entendimento da constituição da subjetividade, ainda mais pensando no contexto de cultura de massa e globalização que se vive no presente, mas que também é questionado por quem o consome e adaptado conforme a demanda do público³³, que não necessariamente é alienado e submisso.

Além disso, não podemos considerar o cinema dominante como totalmente conformado. Edgar Morin (2005) afirma que a indústria cultural, apesar de padronizadora e homogeneizadora da identidade dos valores de consumo – valores esses que unem os diferentes grupos (classe gênero, raça) sob a égide do “homem médio”³⁴, caracterizando o que conhecemos por cultura de massa – está em constante concorrência e busca de desenvolvimento, e que isso abre brechas (mesmo que pequenas e escassas) para a originalidade e inventividade:

É, portanto um sistema bem menos rígido que se apresenta à primeira vista: está, em certo sentido, fundamentalmente dependente da invenção e da criação que estão, todavia, sob sua dependência; as resistências, as aspirações e a criatividade do grupo intelectual podem funcionar no interior do sistema. A *intelligentsia* nem sempre é radicalmente vencida em sua luta pela expressão autêntica e pela liberdade de criação.” (MORIN, 2005, p. 49).

Assim, Morin (2005, p. 49) ainda defende que, ao mesmo tempo em que fabrica e padroniza, o sistema também permite que o cinema seja uma arte. Pensando dessa forma, a indústria cultural, e conseqüentemente o cinema dominante, não produzem apenas clichês e monstros.

O que venho propor nessa reflexão é a não totalização desse cinema, libertando-o de uma única definição taxativa. Minha proposta neste trabalho é exatamente encontrar o potencial de resistência dentro de seu encarceramento e padronização, questões que serão discutidas de forma mais aprofundada no próximo capítulo.

³³ O público feminino, em uma nova onda de questionamentos e mobilização por meio das redes, fez o mercado audiovisual (que inclui cinema, tv, *on demand* e publicidade) interromper a produção de estereótipos agressivos (por exemplo, mulheres sexualizadas em publicidades de cerveja) e iniciar uma grande leva de novos produtos voltados a esse público – filmes e séries com protagonistas femininas e discutindo questões também condizentes ao universo feminino.

³⁴ De acordo com Morin (2005, p. 45), “[...] o homem médio é uma espécie de *anthropos* universal”, é na constituição desse indivíduo que a indústria cultural abarca todo o grande público constituído pelas diferentes camadas sociais, idades e gêneros.

3. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA *MAINSTREAM*

Desde sua criação, diversas teorias sobre a arte cinematográfica vieram à luz, nas mais diferentes esferas. Mas foi só após setenta anos de nascimento da Sétima Arte que uma teoria com viés feminina chegou para refletir sobre as questões concernentes às mulheres no cinema. Durante todo seu percurso crítico, que data do início dos anos 1970 até o momento atual, a teoria feminista do cinema contribuiu com uma matriz metodológica e teórica de grande escala e com implicações em todas as áreas de reflexão sobre o cinema (STAM, 2003, p. 194). O estilo e a forma fílmica, os processos de produção e criação, a representação da mulher e a espectadorialidade são algumas das questões presentes nos estudos de vertente teórica feminista.

Segundo o texto “A intervenção feminista”, de Robert Stam (2003, p. 195), a primeira onda feminista de estudos de cinema surgiu na década de 1970, a qual “[...] centrava-se em objetivos práticos de conscientização e na denúncia de imagens midiáticas negativas da mulher, bem como em preocupações mais teóricas”. O foco era o cinema hollywoodiano e os estereótipos femininos que entoavam praticamente de forma uníssona a representação da mulher: apesar de suas variantes as formas (a virgem, a prostituta, as *vamps* etc.), o resultado era sempre a passividade e a objetificação sexual dessas personagens.

Num segundo momento, em um processo de reelaboração e adaptação das teorias marxistas, semióticas e psicanalíticas (todas escritas por homens), as teóricas do segundo movimento feminista no cinema criticaram a ingenuidade essencialista da primeira teoria, e passaram a concentrar seu foco no “gênero” como um construto social passível de reconstrução por seu caráter cultural e histórico. A atenção desse movimento foi de encontro ao entendimento de como o cinema, dispositivo voyeurístico e narcisístico, implica na construção da mulher a partir da visão masculina. Ou seja, a importância maior passa a ser a forma com que o cinema constrói o espectador ao invés de apenas praticar a correção das representações e estereótipos instituídos (STAM, 2003, p. 195).

O texto inaugural da teoria feminista do cinema dentro do viés psicanalítico, e pertencente a esta segunda onda, foi o ensaio intitulado “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey, publicado em 1975. Importante e paradigmático estudo, Mulvey critica o cinema dominante (narrativo clássico hollywoodiano), afirmando que a magia desse estilo se dá, principalmente, por meio de uma hábil e satisfatória manipulação do prazer visual. Sua crítica se situa dentro do viés althusseriano, percebendo esse cinema como um construto ideológico e ilusionista, que, ao esconder seus meios de produção (linguagem clássica),

consegue aparentar e fabricar uma imagem natural, realista e atrativa da mulher, mas que na verdade apenas reproduz as relações desiguais de gênero da sociedade patriarcal³⁵.

Elizabeth Ann Kaplan revisita o trabalho de Mulvey no livro “A Mulher e o Cinema”, publicação de 1983. Neste, ela também tece críticas ao cinema hollywoodiano, pois, por mais irônico e autoconsciente que ele possa ser, sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema (MULVEY, 1983, p. 437). Nesta arte, predominantemente produzida por homens e conivente com a visão androcentrista de sociedade, temos como consequência uma cultura de imagem na qual a mulher é bem mais portadora do que produtora de significado:

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (KAPLAN, 1995, p. 45).

Se Hollywood é o padrão cinematográfico, é por conta da maneira habilidosa e satisfatória com qual consegue atingir o prazer visual do espectador, este alcançado pela fruição ininterrupta ocasionada pela invisibilidade de seus meios de produção, mas não só apenas por isso. De acordo com Kaplan (1995, p. 45), a psicanálise entra como chave de leitura desse cinema “[...] possibilitando-nos ver claramente os mitos patriarcais que nos posicionam como o Outro [...]”

O fascínio causado pelo cinema hollywoodiano é explicado na psicanálise por meio da noção de escopofilia (o prazer em olhar), ímpeto originalmente sexual. A noção de *male gaze* (olhar masculino) se tornou uma forma sucinta para a análise dos mecanismos complexos que

³⁵ Existe uma longa discussão acerca do termo “patriarcado” e sua utilização. De acordo com Luis Felipe Miguel, no primeiro capítulo do livro “Feminismo e política: uma introdução”: “O uso do termo “patriarcado” é controverso dentro da própria teoria feminista. Para algumas autoras, trata-se do conceito capaz de “capturar a profundidade, penetração ampla (*pervasiveness*) e interconectividade dos diferentes aspectos da subordinação das mulheres”. De maneira similar, Carole Pateman julga ser necessário dar um nome unificador às múltiplas facetas da dominação masculina. “Se o problema não tem nome, o patriarcado pode facilmente deslizar de novo para a obscuridade, sob as categorias convencionais da análise política.” Para outras percepções dentro do próprio feminismo, porém, o patriarcado é entendido como sendo apenas uma das manifestações históricas da dominação masculina. Ele corresponde a uma forma específica de organização política, vinculada ao absolutismo, bem diferente das sociedades democráticas concorrenciais atuais. Os arranjos matrimoniais contemporâneos também não se ajustam ao figurino do patriarcado, sendo mais entendidos como uma “parceria desigual”, marcada pela vulnerabilidade maior das mulheres. Em suma, instituições patriarcais foram transformadas, mas a dominação masculina permanece. Parte importante dessa transformação é a substituição de relações de subordinação direta de uma mulher a um homem, próprias do patriarcado histórico, por estruturas impessoais de atribuição de vantagens e oportunidades. Falar em dominação masculina, portanto, seria mais correto e alcançaria um fenômeno mais geral que o patriarcado.” (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 252). Neste sentido, opto por utilizar os termos “dominação masculina” ou “androcentrismo/sociedade androcêntrica” para me referir à hierarquia de gênero ainda muito presente em nossa sociedade. Mas em alguns momentos, como é o caso da apresentação e análise de uma teoria específica como o de Laura Mulvey, opto por respeitar a perspectiva da autora e utilizar o termo “patriarcado”.

envolvem estruturas voyeuristas e narcisistas no cinema. Esses conceitos ajudam a entender como o cinema hollywoodiano é feito sob medida para os desejos masculinos.

A teoria do *male gaze*, utilizada atualmente de forma deliberada na cultura visual – de pinturas até as propagandas midiáticas – define a prática de retratar algo (uma história, uma imagem etc.) a partir de um ponto de vista masculino. Isso causa um pressuposto de que todo o público envolvido é também masculino, assim como branco e heterossexual, considerando ainda a tendência universal androgênica que reduz as experiências humanas à experiência masculina (o termo “o homem” para designar a raça humana é um exemplo disso).

Abordando o termo pelo viés psicanalítico e aplicado ao cinema, é por meio desse olhar que a figura masculina exerce o domínio sobre a forma feminina. Na estrutura cinematográfica, o *male gaze* funciona por meio de três focos de olhar: a câmera, o espectador e o das personagens (estas ao olharem umas para as outras). A câmera abdica de seu olhar por conta das convenções fílmicas, a necessidade do realismo e naturalismo não permitem que ela “se mostre”, “[...] o olhar da câmera é negado em função da criação de um mundo convincente no qual o substituto do espectador [a personagem] pode representar com verossimilhança.” (MULVEY, 1983, p. 453).

O poder do olhar agora reside entre o personagem e o espectador, em um jogo voyeurístico no qual este pode “possuir” a mulher representada a partir da identificação com o personagem masculino que detém o poder de ação no filme. Ou seja, a posse do olhar é a chave para o domínio da ação. É o personagem masculino que comanda ativamente a narrativa e o ponto de vista do filme, pois é a partir do olhar dele que a câmera registra a figura feminina nos filmes narrativos clássicos. Conforme a câmera acompanha a visão do personagem masculino, o espectador é convidado (para não dizer forçado) a adotar uma posição masculina.

No olhar masculino está contido o poder de ação e de posse que falta ao olhar feminino. As mulheres – representantes do sexo oprimido – internalizam a objetificação do olhar masculino sobre elas – são objetos, não sujeitos –, mas não possuem o poder de retornar o olhar nesse cinema. Desta forma, o homem é Sujeito enquanto a mulher é o Outro. Resta à personagem feminina a passividade, existindo como objeto do desejo masculino.

Assim, o papel “tradicional exibicionista” atribuído à personagem feminina é construído de forma a enfatizar o fato de que ela está lá “para-ser-olhada” (MULVEY, 1983, p. 444). O conceito estabelecido na sociedade é reforçado pelo cinema dominante quando impõe a divisão desequilibrada entre ativo/masculino e passivo/feminino.

Kaplan (1995) também reforça essa questão do mito das diferenças sexuais demarcadas, “masculina” e “feminina”, dentro do cinema clássico. Neste caso, quando a personagem não está inserida como papel secundário dentro da estrutura narrativa (agente passivo), ou seja, sua

função na trama não está diretamente associada à função narrativa de algum elemento masculino, os papéis se invertem: o homem torna-se o objeto sexual e a mulher adota o papel “masculino” (agente ativo) de dono do olhar e iniciador da ação³⁶. Ela questiona a necessidade dessa estrutura “domínio-submissão”, que está fixada na assimetria dos gêneros:

Mas permanece a questão principal: quando a mulher está na posição dominante, ela assume uma posição masculina? Será que podemos imaginar a mulher numa posição dominante que seja qualitativamente diferente da forma masculina de domínio? Ou há somente a possibilidade de ambos os gêneros ocuparem as posições que hoje conhecemos como “masculina” e “feminina”? (KAPLAN, 1995, p. 51).

Esse mesmo olhar que sexualiza e objetifica a mulher não tem apenas o erotismo como objetivo, ele também existe para “aniquilar a ameaça que a mulher representa”³⁷. Como um ser castrado, à mulher falta o falo, o que a torna uma fonte profunda de medos e angústias para a figura masculina. Como forma de diminuir essa angústia, a figura feminina deve sempre ser controlada, dominada e punida (caso não permaneça no espaço destinado a ela como mulher). Isso se dá por meio da escopofilia fetichista, na qual a mulher se torna um objeto, a sua função passa a de ser vista, de ser bela, uma imagem idealizada que não demonstra o seu perigo como ser castrado³⁸.

Outro mecanismo é o olhar voyeurista, que traz uma relação de poder de quem olha sobre o indivíduo a quem se dirige o olhar. O voyeurismo tem uma associação direta com o sadismo, pois o prazer não reside apenas na observação, mas também na determinação da culpa, mantendo o controle e submetendo a pessoa culpada à punição ou ao perdão³⁹.

A questão colocada aqui é: como escapar dessas armadilhas, quais recursos mobilizar para combater as posições fixas e demarcadas desse cinema para os gêneros (*gender*)? Como desfazer a estrutura do *male gaze*?

Para Laura Mulvey (1983, p. 453)⁴⁰, os códigos cinematográficos do cinema dominante, sua linguagem e práticas, são fundamentalmente patriarcais e devem ser destruídos de modo a interromper o prazer visual:

³⁶ Muitas vezes ocorrendo essa troca dentro de um processo de “masculinização” da personagem feminina, como, por exemplo, a personagem de Marlene Dietrich em “Marocco” (1930).

³⁷ A mulher, do ponto de vista psicanalítico, é um ser “[...] castrado e possuidor de um sinistro órgão genital” (KAPLAN, 1995).

³⁸ Escopofilia fetichista – é um instinto erótico, primordialmente visual e não necessita do contexto narrativo para acontecer.

³⁹ *Voyeurismo* (sadismo) – é ligado à narrativa, pois acontece a partir da mudança (perdão ou punição) da personagem. Para as personagens femininas, a punição é muitas vezes exercida por meio da morte (como em “Psycho”, 1960), e o perdão, por meio do casamento (como em “Marnie”, 1964).

⁴⁰ A obra de Mulvey é criticada por não considerar a espectadora feminina (o que levou teóricas como Janet Bergstrom, Mary Ann Doane e mesmo Elizabeth Ann Kaplan a trabalharem esse assunto em suas publicações), e

O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isto destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do “convidado invisível”, e ilumina o fato de quanto o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo. As mulheres, cuja imagem tem sido continuamente roubada e usada para tais fins, só podem ver o declínio dessa forma tradicional de cinema, com nada além da expressão de um simples e sentimental “lamentamos muito”.

Como diretora, Laura Mulvey experimentou sua teoria no filme “O Enigma da Esfinge” (“Riddles of the Sphinx”, 1977), que se tornou uma obra de grande importância, principalmente para os estudos de crítica cinematográfica e de teoria feminista do cinema. O cinema proposto por Mulvey, assim como por outras cineastas feministas⁴¹, é chamado de contra-cinema⁴² e tem grande importância estética e discursiva. É um espaço de experimentação e diálogo artístico profundo que propõe uma desconstrução radical do cinema clássico e de sua linguagem, este marcado pelo *male gaze* e pelo prazer visual e, em função desse ponto de vista, considerado patriarcal. Em seu modo de ler a desconstrução e a atitude política feminista, adota uma prática na qual se deve desconstruir a **forma** (o formato narrativo clássico) e o **conteúdo** (os componentes ideológicos típicos).

Sua teoria propõe um cinema experimental, que foge à linguagem narrativa, e que dialoga em certo ponto com as teorias abordadas por Hélène Cixous, com sua *écriture féminine*, e com Luce Irigaray, com a *womanspeak*. Uma linguagem que resista aos modelos patriarcais de pensamento – geralmente descritos como os modelos “corretos” de organização racional da lógica e do raciocínio linear, que nesse sentido pode ser comparado ao modelo de cinema clássico.

Já uma linguagem feminina é o oposto dessa estrutura linear, e vai de encontro a um formato comparado à própria sexualidade feminina – bem mais plural, diversificada e potente – que pode ser relacionado então ao cinema experimental. Desta forma, um cinema de mulheres vai de encontro a uma linguagem feminina, uma maneira de romper com os padrões patriarcais de representação já instituídos. Mas o quanto é efetiva essa desconstrução?

também por calcar sua crítica de forma muito amarrada dentro das categorias dicotômicas da psicanálise (Teresa de Lauretis aborda essa questão em seu trabalho).

⁴¹ Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan e Chantal Akerman são outros importantes nomes desse cinema feminista de vanguarda.

⁴² A categorização é explicada na seguinte passagem: “Visto que as estruturas do cinema hollywoodiano são analisadas fundamentalmente como patriarcais, as primeiras feministas declararam que um cinema feminino deveria rejeitar a narrativa tradicional e as técnicas cinematográficas, e dedicar-se a práticas experimentais: dessa maneira, o cinema feminino deveria ser um contra-cinema.” (SMELIK, 2015, p. 4).

A crítica a essas teorias da “linguagem feminina” – mais especificamente as propostas de Cixous e Irigaray – é que elas tendem a reforçar as diferenças de gênero e os estereótipos femininos que colocam a mulher no patamar “irracional” e “ilógico”, relegando sua ontologia a uma posição essencialista e demarcada⁴³.

Em razão dessas controvérsias, pode-se dizer que a reflexão sobre o experimentalismo do contra-cinema é, por um lado, uma estratégia positiva por propor outro modelo de representação e nova linguagem estrutural, e, por outro, é insuficiente.

A solução que esse cinema traz – aniquilando o prazer visual e, conseqüentemente, criando um espaço que permita uma representação não fetichizada das mulheres – possui um limite de alcance, geralmente relegado a uma pequena parcela da intelectualidade (e, dentro desta, apenas à parcela ainda menor da intelectualidade feminista), ao contrário do cinema narrativo, que tem como proposta central o alcance das massas por meio do entretenimento.

Ou seja, como exercício e prática de resistência, o contra-cinema feminista é certamente muito valioso, mas não é efetivo em sua prática. Trata-se de um ativismo paradoxalmente excludente por não tratar da linguagem mais comum do cinema e, por conta disso, não obter um maior alcance de público.

A consequência disso é o distanciamento do diálogo com a pluralidade de sujeitos femininos (o corpo pobre, negro, periférico, colonizado etc.). O cinema de vanguarda feminista é um meio de combate de um modelo já estruturado e fixado, mas não possui energia equivalente para desarticular os dispositivos (*male gaze*, divisão ativo/passivo, voyeurismo, escopofilia) que instituem suas ideologias no cinema convencional. E este cinema, como doutrinador por excelência é que necessita de desconstrução.

Mas como operacionalizar essa mudança? Estas questões avolumam-se com às da teórica feminista e *queer* Ruby Rich (1978, p. 87 apud LAURETIS, 1993, p. 114, grifo meu):

De acordo com Mulvey, a mulher não é visível na plateia percebida como masculina; segundo Johnston, a mulher não é visível na tela... **Como se pode compreender uma estrutura que insiste em nossa ausência mesmo diante**

⁴³ A teórica feminista Júlia Kristeva critica as teorias da *écriture féminine* e *womanspeak*, que, além de essencializarem as mulheres (principalmente por ligá-las ao físico e emocional), também deturpam a infinita diversidade e variação das mulheres ao tentar definir o que é o *feminino* (“[...] because there are as many definitions of the feminine as there are women.”) (TYSON, 2006, p. 102-103). Em contraponto, Kristeva propõe um retorno ao semiótico, ao estágio pré-verbal, como um estado de desintegração. Essa dimensão semiótica não está inserida no padrão patriarcal da linguagem verbal e pode ser acessado em nosso subconsciente por meios criativos, como a arte. A definição do que é considerada “a dimensão semiótica da linguagem” proposta pela teoria de Kristeva, é descrita por Louis Tyson da seguinte forma: “What she calls the semiotic dimension of language is that part of language that, in contrast, consists of such elements as intonation (sound, tone of voice, volume, and for lack of a better word, musicality); rhythm; and the body language that occurs as we speak, which reveals our feelings and bodily drives (for example, bodily drives that relate to the sexual, to survival, and so forth). Perhaps we can say, then, that the semiotic consists of the way we speak, for instance the emotions that come across in our voice and body language as we talk.” (TYSON, 2006, p. 103).

de nossa presença? Com o que uma mulher espectadora se identifica em um filme? Como as contradições podem ser usadas de maneira crítica? E como todos esses fatores influenciam o que uma mulher cineasta faz ou, mais especificamente, uma cineasta feminista?

Afinal, como encontrar caminhos dentro desse cinema tão minuciosamente organizado de forma que reforça deliberadamente os padrões vigentes, por definição excludentes e hostil com as ditas “minorias”? A teórica Aneeke Smelik, mesmo criticando a teoria psicanalítica, ainda tenta reinscrevê-la na leitura de alguns filmes, na tentativa de compreender como se opera uma tentativa de subversão desses valores do cinema dominante:

[...] eu, portanto, tentei esticar os limites da psicanálise lendo filmes de mulheres comuns. A questão era como as diretoras mulheres expressavam subjetividade e desejo femininos dentro de estruturas narrativas mais ou menos convencionais. Isso pode ser feito, por exemplo, sistematicamente dando a narrativa e o ponto de vista visual a personagem feminina. Assim, ela adquire um papel ativo dentro da narrativa e domina o olhar da câmera, permitindo a identificação narcisista enquanto bloqueia um olhar voyeurista. (SMELIK, 2009, p. 187, tradução minha).

Nesta mesma linha, Teresa de Lauretis traz algumas “soluções” a partir da proposição de uma visão crítica sobre o cinema dominante. Ela primeiramente problematiza a visão totalizante do cinema que Mulvey propõe, questionando a própria utilização da teoria psicanalítica, que por si só não considera a mulher como sujeito fora da sua sexualidade:

Conceitos como os de voyeurismo, fetichismo ou significante imaginário, por mais apropriados que sejam para descrever o funcionamento do cinema dominante, por mais convergentes – e não será exatamente por causa dessa convergência? – com seu desenvolvimento histórico como um aparato de reprodução social, estão diretamente implicados no discurso que circunscreve a mulher à sexualidade, confina-a à sexualidade, faz dela a representação absoluta, o cenário fálico. Desse modo, os efeitos ideológicos contidos nesses conceitos e nesse discurso, e por eles produzidos, desempenham uma função política a serviço da dominação cultural, como também o faz o cinema dominante, através, por exemplo, da exploração sexual das mulheres e da repressão ou controle da sexualidade feminina. (LAURETIS, 1993, p. 110).

Assim, a análise do cinema pelo viés psicanalítico acaba por reforçar o discurso do próprio cinema dominante, percebendo a mulher apenas como projeção da sexualidade do homem. Em minha leitura, o que Lauretis propõe é uma visão mais ampla, que não precise necessariamente exterminar todos os limites do prazer visual (ele pode existir, desde que não seja unilateral e subjogador), focado bem mais na resistência e nas rupturas dos padrões por meio de um discurso crítico. Ela responde às questões feitas por Ruby Rich:

O que se pode fazer, como cineasta feminista, são filmes “que trabalham um problema”, como disse Heath. Essa deve ser também, por enquanto, a tarefa

do discurso crítico: opor-se à conclusão totalizante e simplista das afirmações taxativas (o cinema é pornográfico, o cinema é voyeurista, o cinema é o imaginário, a máquina de sonho da caverna de Platão, assim por diante); buscar as contradições, heterogeneidades, rupturas na teia da representação tão finamente tecida para conter o excesso, a divisão, a diferença, a resistência; dar lugar à crítica no espaço narrativo sem fissuras construído pelo cinema dominante e pelos discursos dominantes (certamente o da psicanálise, mas também o discurso da tecnologia como instância autônoma, ou a noção de uma manipulação total da esfera pública, a exploração do cinema, por interesses puramente econômicos); finalmente, deslocar esses discursos que obscurecem as demandas de outros setores sociais e suprimem a intervenção da prática na história. (LAURETIS, 1993, p. 114).

É por meio dessa visão proposta por Lauretis, que busca encontrar as heterogeneidades e rupturas desse cinema dominante, não totalizando-o, que proponho esta pesquisa. É preciso, portanto, utilizar a mesma estrutura (o cinema clássico), mas de modo a desoperacionalizar os conteúdos reificadores que fazem dele uma linguagem patriarcal. Desobjetificar a imagem da mulher, aniquilando o prazer visual reiterado dentro da escopofilia e do voyeurismo característicos, representando-a sem a apresentar marcada por um modelo ideológico de construção social. Retorcer, inverter, desconstruir, resistir, dessacralizar essa linguagem chafurdada na ideologia patriarcal de forma a praticar uma violência organizada.

Não se trata de atirar a espetatorialidade na fruição estética do experimental, mas de propor, assim como faz o cinema *mainstream*, de instituir uma fruição espetatorial que associe o entretenimento ao implante de uma postura intelectual, ideológica, de uma forma mascarada. Se o cinema é um dispositivo que introjeta no imaginário público modelos a serem seguidos, segundo dada ideologia, por que não se valer dessa mesma função do dispositivo mudando a relação dos elementos dentro do sistema narrativo, repensando a representação de todos – mulheres, homens, brancos, negros, indígenas, ricos, pobre etc.?

Sobre a psicanálise aplicada à teoria feminista do cinema, os estudos que se seguiram criticam a pertinência da utilização desse método, principalmente por conta das limitações que o foco na diferença sexual impõe. De acordo com Anneke Smelik (2015), uma dessas limitações é a reprodução da dicotomia masculino-feminino, focada na diferença anatômica e associada ao prazer sexual, algo que carece de desconstrução (como já feito pelos movimentos feministas ao introduzirem a discussão sobre gênero ao invés de “diferença sexual”). Outra limitação do foco exclusivo na diferença sexual da teoria psicanalítica de cinema, também apontada por Smelik, é sua incapacidade de lidar com outras diferenças, como preferência sexual, raça e classe.

De uma maneira geral, a teoria feminista do cinema dos anos 1970 é muito criticada pela dificuldade de articulação com outros meio que fujam à bolha heterossexual, branca e euro-americana. Não havia entrado na pauta de estudos dessas teóricas considerações caras aos estudos feministas da atualidade, como a questão de classes, colonialidade, raça, sexualidade não normativa, e a intersecção entre todos esses âmbitos⁴⁴, assim como o próprio estudo da subjetividade e sexualidade masculinas⁴⁵.

Hoje, com a divisão, a ramificação e o aprofundamento de diversos novos campos de estudos feministas e de gênero, é importante pensar em uma teoria feminista do cinema que esteja ligada de forma interseccional com estudos pós-coloniais e descoloniais, estudos *queer*, feminismos negros, teoria pós-humana etc. De acordo com Smelik a partir da análise da variedade de filmes contemporâneos produzidos por mulheres, indica que: “A polifonia de vozes, múltiplos pontos de vista, e cinemas de estilos e gêneros diferentes, significa o contínuo esforço das mulheres para a autorrepresentação na tela grande.” (SMELIK, 2015, p. 15).

Já Rosana Kamita conclui em seu artigo intitulado “Relações de gênero no cinema: contestação e resistência”, a proposta de um novo olhar que parte da teoria feminista do cinema. De acordo com a autora:

A teoria feminista do cinema preocupa-se com questões ligadas ao discurso cinematográfico, à representação da imagem da mulher, à recepção aos filmes, itens pertinentes aos processos de construção social. O que se propõe é um novo olhar em direção ao discurso cinematográfico, no sentido de garantir uma valorização do papel da mulher no cinema e que os filmes, ao invés de perpetuarem a representação da imagem feminina estereotipada, contribuam para as (re)construções sociais dos gêneros. (KAMITA, 2017, p. 1402).

E é sobre estereótipos de representação do feminino no cinema, utilizado com ferramenta de construção de gênero, que discorro no subcapítulo seguinte.

3.1 REPRESENTAÇÃO, ESTEREÓTIPOS E RESISTÊNCIAS

Ao levar em consideração seu grande poder de alcance, tanto de público quanto no âmbito do imaginário e da civilização da imagem, pode-se afirmar que o cinema é um lugar importante de enunciação. E é a entidade (autor/produtor/criador/artista) que tem o lugar

⁴⁴ De acordo com Djamila Ribeiro: “Assim, o elemento representativo das experiências das diferentes formas de ser mulher estaria assentado no entrecruzamento entre gênero, raça, classe, geração, sem predominância de algum elemento sobre outro.” (RIBEIRO, 2017, p. 59 apud AOTERO, 2013, p. 36).

⁴⁵ É o mesmo caminho que segue a crítica apontada no primeiro capítulo deste trabalho, no qual a teoria da posição-subjetiva, nomeada por David Bordwell (2005), ligada diretamente à semiótica, psicanálise e teoria althusseriana – assim como as teóricas feministas do segundo movimento – se mostrou extremamente determinista e totalizante em contraponto a uma teoria dos estudos culturais que se apresentou mais aberta ao diálogo com outras teorias e com as rupturas presentes na própria estrutura do cinema.

privilegiado (e de poder) de enunciação, no qual pode falar e se fazer ouvir. Mas de quem é a voz e sobre quem ela fala? O cinema dominante, liderado pelos cânones da narrativa clássica cinematográfica e representado por homens – os únicos que possuem o livre direito (ou o “direito natural”) à enunciação dentro da indústria dos sonhos –, reforça o androcentrismo presente nas sociedades ocidentais, que acreditam no homem branco, euroamericano e heterossexual como o indivíduo central, como a síntese do conceito de “ser humano”. Por conseguinte, o cinema dominante não possui compromisso algum com a forma que representa e simboliza aqueles que considera como **outros** – mulheres, negros, indígenas, orientais, estrangeiros etc., operando uma visão simplista e essencializadora sobre tudo o que se diferencia do contexto homem-branco⁴⁶.

No cinema, o homem é o criador⁴⁷, a voz que enuncia a partir de sua posição no mundo – portanto, seu lugar de fala – e que significa, por meio da representação, os sujeitos, os espaços e as culturas na tela. Se o cinema, arte preponderantemente gendrada no masculino, conforme discutido no capítulo anterior, é uma linguagem utilizada como forma de manutenção das estruturas vigentes ao representar a voz dos que detém o poder, ele consequentemente detém poder sobre aqueles e aquilo que é representado. Além do mais, sua estrutura, fortemente baseada no poder de decisão masculino desde a concepção do grande empreendimento hollywoodiano, não permite quase nenhuma ascensão de outros sujeitos aos papéis de criação. Para lembrar a teórica pós-colonial Deepika Bahri, “Aqueles que têm o poder de representar e descrever os outros claramente controlam como esses outros serão vistos. O poder de representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado” (BAHRI, 2013, p. 666).

De acordo com Bahri (2013, p. 665), “representação” é um termo múltiplo e também confuso, “Significando presença bem como reprodução, semelhança, a formação de uma ideia na mente ou mesmo a presença por representação no sentido político de um ‘falar por’ [...]”. É

⁴⁶ Existe uma quantidade imensa de filmes que podem ser citados, desde os primórdios do cinema clássico narrativo, como “O Nascimento de uma Nação” (D.W. Griffith, 1915), que demoniza a população negra estadunidense; aos filmes do velho-oeste que apostavam no índio como bandido; e filmes épicos, como “1492: A Conquista do Paraíso” (Ridley Scott, 1992) e “A Missão” (Roland Joffé, 1986), que vitimizam os indígenas (ou os glorificam como puros e inocentes) mostrando-os apenas pelo ponto de vista do colonizador.

⁴⁷ As funções de criação são diversas no cinema: roteiro, direção e até mesmo produção influenciam na forma com que a história e seus personagens são apresentados na tela. Essas funções podem ser divididas entre indivíduos ou se centrarem em apenas um indivíduo criador, o qual consequentemente terá mais “poder de criação” sobre a obra. No cinema *mainstream*, geralmente quem possui maior poder de decisão é o produtor executivo, pessoa responsável pelo capital financeiro da obra. Mas quem opera com os meios de linguagem e a história são os diretores e roteiristas, que passam pelo crivo final do produtor executivo. Então podemos considerar o cinema *mainstream* como uma conjunção de vozes que, de forma geral, são construídas a partir do mesmo lugar de fala – a partir da visão de homens brancos, detentores máximos dos privilégios da cadeia social.

um termo muito presente nos debates da teoria feminista pós-colonial, que se preocupa com a forma que esses “outros” são **re-apresentados** (ou ignorados) nos mais diversos contextos.

No âmbito da estrutura ficcional, o componente narrativo que possui maior poder de representação/representatividade é o personagem. Desde a perspectiva aristotélica, enunciada em “Poética”, os estudos narratológicos entendem o personagem como o centro da ficção, uma vez que histórias frequentemente o evocam como o componente móvel da trama. Vladimir Propp, folclorista autor de “Morfologia do Conto de Magia”, publicado em 1928, dá maior importância às funções de uma história, muito embora as funções sejam exercidas por personagens – aliás, uma história é colocada em movimento pela carência ou pelo desejo de uma personagem. Já o mitólogo Joseph Campbell explora a movimentação do herói no espaço-tempo, seus ritos de passagem e transformações em “O herói de mil faces”, de 1949.

Uma vez que o cinema é hereditário das vertentes teóricas supramencionadas, não é de se estranhar que o teórico David Bordwell (2005, p. 279) afirme que o principal agente causal na trama cinematográfica seja o personagem. Segundo o autor, o protagonista, personagem mais “especificado”, é o agente causal principal, “alvo de qualquer restrição narrativa e **principal objeto de identificação do público**” (grifo meu).

O cinema de gênero *mainstream*, conforme apontado no primeiro capítulo desta dissertação, desde a era clássica hollywoodiana até os dias de hoje, com o intuito de tornar a trama clara e transmitir a mensagem, utiliza expressões abreviadas de caracterização, conhecidas como estereótipos. Esses estereótipos funcionam como forma de distorcer, muitas vezes por meio de um teor “inocente”, a representação de determinado gênero ou grupo social, frequentemente subjugando-o. Desta forma, com algumas características visíveis e de fácil acolhimento, o espectador assimila determinado comportamento, cultura e posição social ao sujeito representado – que funciona sempre a partir de uma visão e lógica androcêntrica.

Linda Seger (2006) aponta que tudo que é diferente do “eu” tem potencial para se tornar um estereótipo, e exatamente por não existir um olhar cuidadoso sobre o “outro” que a sua conotação é predominantemente negativa:

O estereótipo pode ser definido como uma forma constante de retratar determinado grupo ou categoria de pessoas por meio de um conjunto de características comuns, limitadas e preconcebidas. Em geral, o estereótipo é negativo. No fundo, aponta para a existência de um preconceito, pois tem uma visão unilateral e tendenciosa com relação às características de um determinado grupo ou cultura, vendo seus integrantes através de lentes preconceituosas, limitadas e desumanizadoras. (SEGER, 2006, p. 211).

O cânone ficcional, produzido por sujeitos e instituições que têm interesse na manutenção do poder, consagra, legitima e perpetua determinada herança cultural, que é majoritariamente constituído por um modelo prototípico, supostamente universal, de homem branco, heterossexual, classe média, ocidental. De acordo com Djamila Ribeiro (2017, p. 36), a alteridade seria uma categoria fundamental do pensamento humano, que vai além das questões de gênero. Ou seja, o “outro” sempre existe, mas a necessidade de subjugar-lo parte de uma matriz androcêntrica de compreensão do mundo.

Resgatando a compreensão do cinema como uma tecnologia de gênero, que trabalha em prol da manutenção das diferenças sexuais e consequente subjugação do sexo feminino, o papel das mulheres é relegado a aparições secundárias – geralmente em função do modelo masculino e, conforme apontam as teóricas feministas do cinema supracitadas, vistas como elemento sexual e de prazer voyeurístico ao invés de agentes ativas da narrativa. Assim, uma vez que o compulsório modelo hegemônico do protagonista é fonte de identificação do espectador, torna-se necessário questionar a ideologia patriarcal escamoteada nesse paradigma de representação. Quanto a isso, Robert Stam (2003, p. 305) argumenta:

Se por um lado o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação da voz.

O questionamento proposto por Stam estimula uma postura crítica na qual o estético não pode mais ser afastado do político – afinal, conceitos como lugar de fala, representação e invisibilidade sublinham os discursos e as instituições como lugares de poder. Frente ao formato narrativo do cinema *mainstream*, configurado como um paradigma estético-político, muitas perguntas podem ser levantadas: a quem interessa que as mulheres continuem em posições retardatárias em relação aos homens? O que essas pessoas/entidades perdem com a igualdade de gênero e raça? Por que não há simetria nas formas de tratamento e de representação? Como afastar as deformações culturais produzidas pela objetificação? Como escapar de formas estereotipadas de representação do outro?

Algumas dessas questões foram previamente respondidas e outras serão ao longo desta dissertação. O que quero pontuar especificamente é que ter voz no cinema é ter poder, e manter a lógica vigente é de interesse dos que possuem esse poder para perpetuar sua hegemonia. Não interessa a estes que outras vozes dividam os espaços de poder, que outras epistemologias também tenham espaço e sejam difundidas, pois, com a perda de poder e controle, chegam à

perda dos privilégios. Termine esse parágrafo com a frase certa de Djamilia Ribeiro (2017, p. 87), “O grupo que sempre teve o poder, numa inversão lógica e falsa simétrica causada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes.”.

Nesse sistema assimétrico, as mulheres ficam vulneráveis frente ao poder econômico e simbólico dos que dirigem essa “máquina de imagens”, pois são eles que possuem os meios de conduzir e construir o olhar. Por conta disso, pretendo fazer uma breve revisão histórica sobre os estereótipos femininos mais utilizados no cinema *mainstream* para a representação das mulheres, com o intuito de compreender como opera a lógica hegemônica de representação e refletir, finalmente, como o cinema dominante opera como uma tecnologia de gênero – de forma a reiterar e reforçar o papel relegado ao gênero feminino na sociedade.

Pode-se dizer que os estereótipos femininos se iniciam com a criação do cinema narrativo nos filmes de D. W. Griffith, nos quais as personagens mulheres eram sensíveis, sugestionáveis e obedientes (GUBERNIKOFF, 2016). A *virgem* (figura 1), explorada principalmente entre as décadas de 1910 e 1920, trazia um ideal de feminilidade e padrões de comportamento vitorianos: eram delicadas, infantis, inocentes e obedientes. Essas personagens são a materialização de um padrão conservador de comportamento imposto às mulheres da época, que reverbera até os dias de hoje (a famosa “bela, recatada e do lar”), glorificando os ideais de feminilidade.

A *femme fatale*, ou mulher fatal, arquétipo que abarca diversas variações ao longo da história dos mitos e das artes, é vinculada à ambiguidade das representações femininas:

A mulher fatal é um mito da humanidade; sua origem está lá distante, na primeira mulher Eva, que sedutoramente desperta Adão para os prazeres da carne, levando-o para o sofrimento da vida terrena. [...] Conta a mitologia grega que Zeus, enfurecido com Prometeu, porque ele havia roubado o fogo dos deuses para dar aos homens, ordenou a Hefesto que criasse “um ser maldoso a quem todos os homens desejariam”. Ele criou Pandora, a primeira mulher, “um belo e desejável corpo de virgem”, enfeitado com requinte e suntuosidade por Afrodite. Além disso, a primeira mulher é presenteada por Hermes com a sagacidade e o dom de agradar. Criatura bela, sedutora e temível, como o diabo gosta. (DE CARLI, 2007, p. 82).

É ela a mulher irresistivelmente atraente que leva os homens à destruição, sendo um dos modelos de representação do feminino mais expressivo do cinema. A *femme fatale* é a materialização do medo e do desejo masculino, sua presença é reforçada no início do século XX por conta da ansiedade social despertada pela postura das mulheres modernas do final do século XIX.

A *femme fatale* é uma das representações da mulher, entre tantas outras, que surge junto com a condição de modernidade do cinema. No começo do século XX, e mais precisamente por

volta da década de 1920, viu-se surgir uma nova figura feminina, mais independente, que não poderia ser ignorada pela Sétima Arte. De acordo com a análise de Laura Mulvey (1996, p. 126) sobre cinema e sexualidade:

Os anos 20 viram surgir a “nova mulher”, esta que corta seus cabelos, encurta suas saias, vai trabalhar, economiza dinheiro, começa a assumir o controle de sua sexualidade e torna-se uma figura que precisava ser levada em conta pelas bilheterias do cinema.

Mas o cinema apodera-se dessa figura não de forma a incentivar a independência da mulher e celebrar seu novo *status* perante a sexualidade, mas sim de forma a criar um discurso ambíguo sobre a sexualidade feminina, o qual permanece entre a liberação e repressão, “negociando entre o velho padrão de controle sexual e a ‘nova’ possibilidade de desejo sexual” (MULVEY, 1996, p. 127). Como consequência, o cinema se estabelece dentro do âmbito de modernidade trazendo consigo um novo discurso sobre a sexualidade, “[...] cujo aspecto perturbador se cristalizou na iconografia da ‘nova mulher’.” (MULVEY, 1996, p. 128).

Ao mesmo tempo em que apresenta mulheres com desejos e vontades próprios, colocou seus corpos e aparência como mercadoria – que, de acordo com Mulvey, confunde-se com o potencial sedutor do próprio cinema –, difundindo uma imagem sexualizada da mulher com uma aparência de respeitabilidade (glamour erotizado/amoralidade sofisticada). Como resultado, acontece uma naturalização da objetificação feminina, sempre vista como aparato sexual.

O que quero ter como norte dentro dessa análise é que, partindo do pensamento de Mulvey, há uma imbricação entre sexualidade, mercadoria, cinema e enigma que se articula sobre as imagens femininas na tela hollywoodiana ao longo da história e que, possivelmente, se perpetua até a atualidade. Ou seja, se tomarmos a análise dos estereótipos dos filmes hollywoodianos, principalmente até grande mudança de *status* da indústria na década de 1970, é praticamente impossível dissociar a figura feminina da ideia de sexualidade e sedução.

Retomando as análises propriamente ditas, a *vamp* pode ser considerada a primeira *femme fatale* do cinema. Ela contrapõe os padrões de comportamento e figura da **virgem** do início do século, impondo sua beleza exótica e seu poder vampiresco de sedução – pois ela é capaz de “sugar” a alma de seu amante. Personificada de forma icônica pela atriz Theda Bara (figura 2), sua beleza não tem inocência e sua sexualidade é tonalizada pelo gótico e pelo sádico.

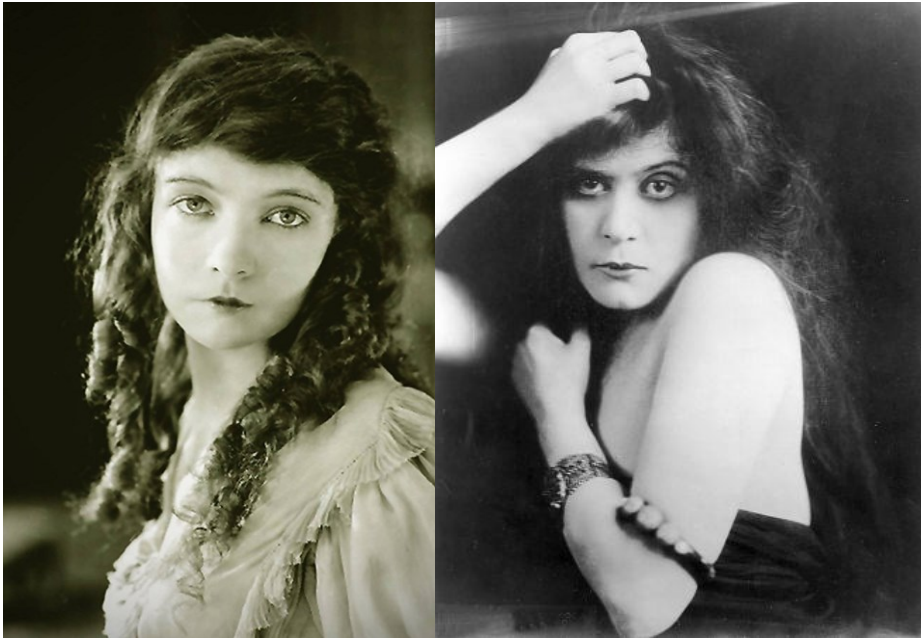


Figura 1 – A virginal Lillian Gish no filme “Órfãs da Tempestade” (1921).

Fonte: Internet Movie Database, 2018.

Figura 2 – A sedutora e voluptuosa “Vamp”, estereótipo pelo qual ficou conhecida a atriz Theda Bara.

Fonte: Internet Movie Database, 2018.

A mulher divina surge como um intermédio entre ambas, de acordo com Edgar Morin (1989, p. 8) “Entre a virgem e a mulher fatal, surge a divina, tão misteriosa e soberana quanto a *femme fatale*, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento quanto a jovem virgem. A divina sofre e faz sofrer. [...] Ela transcende a *femme fatale* por sua pureza de alma.”. Greta Garbo (figura 3), por meio de suas personagens, é um exemplo que dá vida a esse estereótipo.

As *femme fatales* retornam às telas hollywoodianas no início do cinema falado, nos anos 1930. Estereótipo incansavelmente exposto no gênero *noir*, com filmes que abordam investigações policiais, ilicitudes e perversões em tom um tanto pessimista frente a um otimismo pregado pelo cinema estadunidense até então, e ainda trabalhado dentro de uma estética expressionista, as *femme fatales* eram personagens moralmente ambíguas e dissimuladas, sempre utilizando a sua sensualidade para conquistar o que desejavam. É ela que conduz o herói à ruína por suas atitudes transgressoras e, por conta disso, é constantemente punida – com a morte ou com a infelicidade. Esses filmes trazem anti-heróis com características derrotistas, isolados e extremamente ambíguos, porém, com frequente exacerbação da masculinidade pela necessidade de autoafirmação em um período de crise dos papéis sociais dos gêneros no pós-Guerra⁴⁸. Nesse contexto, a *femme fatales* se configura como um ataque

⁴⁸ “[...] no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição,

direto à instituição familiar tradicional, pois o casamento para ela é associado à infelicidade, ao tédio e à abstinência dos desejos sexuais. Por não se adaptar aos padrões do feminino, resta sempre a sua punição e restauração da ordem por meio da figura masculina. Essa figura envolve as primeiras estrelas desse cinema sonoro, tendo como um de seus maiores ícones a atriz Rita Hayworth (figura 4), por sua interpretação em “Gilda” (1946).



Figura 3 – Greta Garbo e a personificação da divina, em “Mata Hari” (George Fitzmaurice, 1921).
Fonte: Internet Movie Database, 2018.

Figura 4 – Rita Hayworth como a icônica *femme fatale* em “Gilda” (Charles Vidor, 1946).
Fonte: Internet Movie Database, 2018.

A década de 1950 é o período gestacionário da futura liberação sexual nos anos de 1970, no qual o momento pós-Guerra propiciava uma certa “desorientação cultural”. Os filmes desse período eram “[...] todos *sobre* sexo, mas *sem* sexo...” (HASKELL, 1987, p. 235 apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 61, grifo da autora). Surge então a *good-bad-girl* com sua sensualidade regada a uma certa inocência, ela é a prostituta com o coração de ouro. Possui um *sex-appeal* igual ao da *vamp*, à medida que se apresenta como mulher impura: roupas leves, atitudes ousadas e carregadas de insinuações, subentendidos, relações suspeitas. Mas ao final do filme nos revelará que ela escondia todas as virtudes de virgem: alma pura, bondade inata, coração generoso (MORIN, 1989, p. 15).

o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido.” (MASCARELLO, 2006, p. 182).

Desta forma, sua sensualidade se torna “inofensiva”: ela dá aos homens o que eles desejam, o prazer, mas sua sensualidade esbarra no limite de sua ação – ela não é ativa o suficiente para gerar uma ameaça. As interpretações da icônica atriz Marilyn Monroe (figura 5) misturam a sensualidade e a inocência desse estereótipo.



Figura 5 – Marilyn Monroe incorpora a *good-bad-girl*, a prostitua com coração de ouro, em “O Rio das Almas Perdidas” (Otto Preminger, 1954).

Fonte: Internet Movie Database, 2018.

Aqui vale demorar um pouco mais na análise da figura icônica da própria Monroe. De acordo com Mulvey, foi na década de 1950, mais que em qualquer outro período, que o cinema se ocupou em disseminar os valores capitalistas estadunidenses para o mundo. Por conta disso, tudo era articulado em torno de uma glamourização/sexualização com o intuito de incentivar o consumo. O novo discurso da sexualidade, agora mais explícita, mas com um certo toque de “inocência”, articulava diretamente com o consumo de mercadorias. Marilyn Monroe com sua imagem cosmética condensou a “mercantilização da sexualidade e a sexualização da mercadoria”, conforme aponta Mulvey (1996, p. 136):

A imagem de Marilyn é uma imagem étnica; sua extrema brancura, sua maquiagem, seu cabelo oxigenado atestam a fetichização da raça. Mas seu caráter artificial, cosmético, também atesta um elemento de disfarce. Sua imagem cria, com êxito, um espetáculo que segura o olho e o distrai daquilo que não deveria ser visto.

Monroe foi criada e montada para ser uma mercadoria, para vender o *life style* estadunidense amplamente forjado sobre a questão racial e de gênero: sua brancura e “pureza” eram os ideais de beleza, e com seu glamour e sexualidade tornou-se a *persona* feminina que o público era imbuído a consumir e desejar.

É possível perceber que existe uma produção da mulher voltada para o consumo do público masculino e feminino no cinema, criada a partir da perspectiva masculina (*male gaze*)

que é detentora dos meios de condução e construção do olhar do cinema. Às mulheres é negado os espaços de poder, restando a vulnerabilidade frente à autoridade econômica e simbólica dos homens na indústria cinematográfica. Essas imagens de mulheres celebradas pelo cinema clássico são desdobramentos de mitos, arquétipos e padrões que servem, há muito, para domesticar o comportamento e as subjetividades de mulheres e homens, e ditar e estilos de vida. E, não obstante, essas representações permanecem por longos períodos no imaginário coletivo, perpetuando os mesmos padrões por décadas:

Estas imagens e histórias produzidas no auge de Hollywood são continuamente recicladas na televisão e no vídeo; por isso, a cultura popular, através da criação e repetição de padrões narrativos, pode retirar delas um “livro de recordações” reconhecível na iconografia e nos gêneros. (MULVEY, 1996, p. 124).

São modelos conservadores e moralistas, nos quais a pureza, a feminilidade e a sexualidade “inocente” são beneficiadas e premiadas com o final feliz da personagem, enquanto a sexualidade extravasada e a ousadia (fuga das normas/dos espaços confinados ao feminino) são punidas com a morte ou com a infelicidade.

Praticamente institucionalizadas, essas figuras são exibidas com o intuito de conceber uma identificação (quase compulsória), promovendo a manutenção da “ordem” por meio da delimitação de características do que deve ser considerado o “feminino”, assim como de um espaço delimitante, tanto físico (o espaço doméstico) quanto psicológico (normas e comportamentos a serem seguidos). É o que Edgar Morin nomeia como “cultura da feminilidade”, tão enraizada e disseminada pelos meios de comunicação e aparatos culturais, que celebram as características “naturais” do feminino como forma de reforçar repetidamente, e em diversos meios, o papel e a posição social da mulher:

A cultura da feminilidade se desenvolve nos meios de comunicação de massa, [...]; ela se dedica às modalidades de prestígio, aos poderes, às esferas de ação e às liberdades já reconhecidas e apreciadas na civilização masculina: ser bela, agradar, ocupar-se do seu lar, cozinhar, sonhar com amor, educar os filhos... (MORIN, 2003, p. 162-163).

Essa reflexão partindo do princípio de representação dos estereótipos femininos no cinema clássico, e a conclusão de que elas são produzidas com o intuito de exercer um controle sobre o comportamento e a sexualidade femininos a partir de um referencial androcêntrico, possibilita a percepção evidente de como o cinema opera como uma tecnologia de gênero. A produção da imagem feminina na mídia, ligada a um ideal e uma cultura de feminilidade, ensina e doutrina as mulheres a forma de se portarem na vida pública e privada, para assim garantirem sua fatia de sucesso felicidade no mundo.

Apesar de grandes mudanças no cinema dominante desde a Era clássica até a atual – nas tecnologias cinematográficas, na forma de atuação, no ritmos e na construção das narrativas – os estereótipos ainda existem de forma muito presente no cinema, lembrando a desigualdade de gênero de uma forma um tanto menos agressiva que o cinema clássico, mas ainda muito desigual. O que a permanência dos estereótipos parece assinalar é que, a despeito de qualquer mudança técnica ou tecnológica no cinema, assim como de qualquer variação de abordagem narrativa, a estrutura ideológica que os organiza é bastante conservadora – profundamente marcada pelas tatuagens culturais do patriarcalismo, do sexismo e do machismo.

Para compreender como os estereótipos se apresentam no cinema *mainstream*⁴⁹ na atualidade, recorri não a materiais acadêmicos ou a autores consagrados, mas sim a visão espectral das mulheres que assistem e escrevem sobre filmes. Diversos *blogs* e *sites* na atualidade⁵⁰ se dedicam à análise das representações da mulher dentro dos produtos da cultura visual/pop. O cinema, as séries televisivas e *on demand*, e a mídia publicitária ganham críticas e análises diversas, escritas principalmente por mulheres com diferentes formações e de oriundas de diferentes lugares, disponíveis de forma gratuita na internet. *Sites* em língua portuguesa como o “Nó de Oito”, “Mulher no Cinema” e “Delirium Nerd” partem de uma perspectiva feminista para analisar a mídia e a cultura pop, refletindo também sobre a representatividade feminina na produção desses conteúdos⁵¹. Apesar de não possuírem um critério acadêmico, ainda se tornam importantes ferramentas de reflexão e difusão da crítica aos padrões androcêntricos na cultura, facilitados pelo grande alcance que a internet proporciona.

Início pelo estereótipo que talvez seja um dos que mais tenha se popularizado na última década, a *Manic Pixie Dream Girl* (MPDG). Sua tradução seria algo como “garota dos sonhos doida e alternativa”, é aquela personagem feminina adorável, levemente esquisita e cheia de vida que existe apenas para salvar o personagem masculino de uma profunda crise existencial. O termo foi criado por Nathan Rabin, em crítica à personagem interpretada pela atriz Kristen Dunst no filme “Elizabethtown” (2005):

⁴⁹ O *site* estadunidense TV Tropes exibe uma lista bem completa de estereótipos femininos presentes na mídia: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AlwaysFemale>.

⁵⁰ Alguns exemplos desses *sites* que dedicam espaço a críticas feministas sobre filmes e seus personagens: <http://mulhernocinema.com>; <http://nodeoito.com>; <http://verberenas.com>; <http://deliriumnerd.com>.

⁵¹ “Mulher no Cinema” é um exemplo de *site* em português que avalia e critica a falta de representatividade feminina no cinema, contabilizando a quantidade de obras criadas por mulheres assim como de mulheres indicadas a prêmios na indústria do cinema e televisão.

Dunst interpreta um tipo de personagem que eu gosto de chamar de *Manic Pixie Dream Girl* (veja Natalie Portman em *Garden State* como outro exemplo). A *Manic Pixie Dream Girl* existe unicamente na imaginação febril de roteiristas-diretores sensíveis para ensinar jovens homens profundos, cismados e sentimentais a aproveitar a vida e seus infinitos mistérios e aventuras. (RABIN, 2007)⁵².

O termo acabou por ser incorporado a diversas críticas sobre esse padrão de representação feminina, sendo atualmente utilizado em variadas análises feministas. À *Manic Pixie Dream Girl* falta uma vida própria, uma história de si mesma que fica soterrada em função do personagem masculino. Sua maior falha é não conceber a mulher como uma pessoa por inteiro, preocupada com a busca de si mesma ao invés de salvar quem quer que seja. Sua presença é assídua no gênero comédia, e mais especificamente no subgênero de comédia romântica, que tem grande foco no desenvolvimento da trama do romance heterossexual com o desenrolar do final feliz selado pela união do casal. Apesar de ter sido categorizado recentemente, esse estereótipo se faz presente no cinema há muito tempo, filmes como “Bring up Baby” (1938) e “Annie Hall” (1977) trazem suas personagens principais dentro desse perfil⁵³.

Outra figura é o da *Born Sex Yesterday*, personagem geralmente oriunda do gênero de ficção científica ou do fantástico (ela pode ser um robô, uma alienígena, uma sereia etc.), possui a mente de uma criança inocente e cheia de talentos, mas que reside no corpo de uma mulher bela e *sexy*. É uma personagem construída especificamente para agradar o personagem masculino heterossexual, que é solitário e infeliz em sua vida amorosa. Talvez a existência dessas personagens seja o sintoma de um possível receio masculino frente a um momento na qual as mulheres são bem mais independentes e não se submetem aos valores patriarcais com tanta facilidade.

Por virem de outra dimensão ou de um lugar fantástico, essas mulheres não conheceram outros homens em sua vida, o que assegura uma posição confortável para esses personagens masculinos inseguros. Essas figuras sensuais e ao mesmo tempo ingênuas (ou mesmo virginais) são a fusão da fantasia romântica, sexual e viril masculina. Um exemplo bem claro desse estereótipo aplicado é a personagem Leeloo de “O Quinto Elemento” (1997) e a personagem Madison, oriunda de “Splash, Uma Sereia em Minha Vida” (1985).

⁵² “Dunst embodies a character type I like to call The Manic Pixie Dream Girl (see Natalie Portman in *Garden State* for another prime example). The Manic Pixie Dream Girl exists solely in the fevered imaginations of sensitive writer-directors to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures.” Trecho original retirado da crítica de Rabin no *site* <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>.

⁵³ O *site* AV Films, o mesmo que publicou a crítica de Nathan Rabin que gerou o termo *Manic Pixie Dream Girl*, lançou uma lista de 16 filmes que trazem esse estereótipo, em: <https://film.avclub.com/wild-things-16-films-featuring-manic-pixie-dream-girls-1798214617>.

Outra classificação tipológica é “A Síndrome da Coadjuvante Hiper Competente”. Essa personagem é bem mais competente que o protagonista, é ela a responsável pelo êxito do herói masculino semicompetente, mas quem recebe os créditos (e o protagonismo) é sempre ele. A questão que reside aqui é: se ela é mais competente, porque ainda é o personagem masculino que recebe a glória dos feitos? O conceito de *male gaze*, discutido anteriormente neste capítulo, é a resposta para esta questão, assim como é também a explicação para a institucionalização de todos os estereótipos. O público e o ponto de vista da narrativa ainda são criados por uma ótica masculina em grande parte desses filmes:

A figura [da coadjuvante hiper-competente] é parte da faca de dois gumes de nosso lento rastejar rumo a histórias mais diversas em todas as formas midiáticas. Culturalmente, começamos a perceber que poderia ser uma boa ideia expandir nosso foco para incluir mais do que homens héteros cis brancos – mas mesmo quando começamos a incluir mais mulheres e pessoas *queer* e de cor e trans em nossas histórias, continuamos a reservar o papel de herói para homens cis brancos e heterossexuais. Todos os outros são relegados a papéis de apoio⁵⁴. (GRADY; ZARRACINA, 2017).

Hermione Granger, personagem vivida no cinema pela atriz Emma Watson na série de filmes “Harry Potter”, é um dos melhores exemplos desse estereótipo: melhor amiga de Harry Potter em toda a sequência da franquia, é ela quem o salva em diversas situações, mas ele é o protagonista e é quem acaba com o vilão no embate entre bem e mal ao final da história. Princesa Léia é outro exemplo – bem-articulada, inteligente e politicamente posicionada, nitidamente contrapõe seu irmão Luke, que é um jovem inseguro e confuso destinado a uma missão grandiosa. Por mais que a história seja bem intencionada, e que essas personagens sejam muitas vezes interessantes e incríveis, a mensagem que esse estereótipo sugere é de que não importa o quão forte, inteligente e competente uma mulher possa ser, ela estará sempre atrás do homem e nunca será capaz de conquistar mais do que ele (ver quadro comparativo, figura 6). Esse estereótipo é diretamente ligado aos ideais de heroísmo e superação (valores associados ao masculino), e por isso presente mais frequentemente em gêneros de fantasia, aventura, drama e ação.

⁵⁴ “The trope is part of the double-edged sword of our very, very slow crawl toward telling more diverse stories across all forms of media. Culturally, we’ve begun to realize that it might be a good idea to expand our focus to include more than straight white cis men — but even as we begin to include more women and queer people and people of color and trans people in our stories, we continue to overwhelmingly reserve the hero role for straight white cis men. Everyone else is relegated to supporting roles.” Em: <https://www.vox.com/2016/4/18/11433378/heroes-female-sidekicks>.

Apesar de existir um movimento (ainda lento) de inserção de personagens mais diversificadas no cinema *mainstream*, a sua criação não garante uma posição de protagonismo ou mesmo de importância na construção da trama. Essas personagens que representam as ditas minorias sociais (*gays*, *negrxs*, mulheres, deficientes etc.) muitas vezes são consideradas descartáveis no decorrer da narrativa⁵⁵.

Herói Masculino semi-competente, Coadjuvante feminina hiper-competente

Alguns filmes e séries de TV com mulheres fortes e capazes que são eclipsadas pelo protagonista masculino no último ato.

	Quem é mais competente	Quem é capturado ou derrotado pelo vilão	Quem salva o dia e recebe o crédito
<i>The Magicians</i> (2015)	 Quentin Alice		
<i>Guardians of the Galaxy</i> (2014)	 Peter Gamora		
<i>The Lego Movie</i> (2014)	 Emmet Wyldstyle		
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i> (2002)	 Harry Hermione		
<i>The Matrix</i> (1999)	 Neo Trinity		
<i>Inspector Gadget</i> (1983)	 Gadget Penny		
<i>Star Wars: Episode IV A New Hope</i> (1977)	 Luke Leia		

Vox

Figura 6 – Quadro apresentando algumas famosas coadjuvantes femininas hiper-competentes. (Every semi-competent male hero has a hyper-competent lady sidekick. Javier Zarracina/Vox)⁵⁶.

Fonte: Javier Zarracina/Vox

⁵⁵ O texto de Caroline Framke para o *site* Vox critica o costume de matar personagens *queer* (principalmente mulheres lésbicas) nas produções de tv, mortes essas que não são justificáveis pela narrativa, como se esses personagens fossem sempre descartáveis e inseridos em uma política de “enterrem seus *gays*”. Em: <https://www.vox.com/2016/3/25/11302564/lesbian-deaths-television-trope>.

⁵⁶ Fonte: <http://nodeoito.com/coadjuvante-hiper-competente/>.

Há outras duas classificações de tropos que podem ser consideradas variações da “Síndrome da Coadjuvante Hiper Competente”. Um deles é a “Síndrome de Trinity”, termo criado por Tasha Robinson⁵⁷ para classificar aquelas personagens femininas capazes de fazer tudo (inclusive melhor que o protagonista masculino), mas que no decorrer da trama vão sendo apagadas e nunca se tornam “tão independentes, significantes e excitantes como são apresentadas na primeira cena”.

Robinson critica a estrutura cinematográfica que insere a *Strong Female Character* – aquela personagem que tem identidade própria, agencia e propósitos dentro da história – no filme apenas por uma questão de “cota”. Ela está presente para reafirmar a presença da diversidade de personagens na narrativa, mas, no final, o filme não oferece um real espaço para essa personagem, que não faz nada além de auxiliar o herói na conquista de seu objetivo. Essa personagem que possui um potencial gigantesco acaba se transformando em uma “Trinity” (figura 7), em referência à personagem de mesmo nome da série “Matrix”, que funciona apenas como suporte em função do protagonista masculino.



Figura 7 – Trinity, personagem de “Matrix” (Lana e Lilly Wachowski, 1999).
Fonte: Internet Movie Database, 2018.

⁵⁷ Texto completo no *site* The Dissolve, em: <http://thedissolve.com/features/exposition/618-were-losing-all-our-strong-female-characters-to-tr/>.

A segunda variação da “Coadjuvante Hiper Competente” é o “Princípio da Smurfette”, termo cunhado por Katha Pollitt em um artigo do “The New York Times” em 1991⁵⁸, fazendo uma crítica direta aos desenhos animados e filmes infantis que mantinham a prática de inserirem uma única personagem feminina em meio a um grupo variado de personagens masculinos. Pollitt usou o termo referindo-se ao desenho “Os Smurfs”, o qual tem a personagem Smurfette como a única mulher do núcleo principal do desenho e filmes. Ela ainda problematiza a forma com que essas personagens solitárias são representadas, definidas estereotipicamente: geralmente são a mãe ou irmã mais nova e indefesa desses personagens masculinos, ou é uma personagem muito feminina, com laço no cabelo e vestido rosa. O significado dessa representação é claro para Pollitt (1991), “Meninos são a norma, meninas são a variação; meninos são centrais, meninas periféricas; meninos são indivíduos, meninas são tipos. Meninos definem o grupo, sua história e códigos de valores. Meninas existem apenas em relação aos meninos.”⁵⁹. Nessa concepção em que as mulheres são minoria, a mensagem se torna clara e influencia principalmente as crianças:

O sexismo na cultura pré-escolar deforma tanto meninos quanto meninas. Garotinhos aprendem a dividir suas consciências, filtrando seus sonhos e ambições através de personagens de garotos enquanto admiram as roupas da princesa. As mais privilegiadas e ousadas podem sonhar em se tornar mulheres excepcionais no mundo dos homens – Smurfettes. [...] Os meninos, que raramente são confrontados com histórias em que homens desempenham papéis menores, aprendem uma lição muito simples: as meninas simplesmente não importam muito. (POLLITT, 1991).

O termo pode ser facilmente associado à mídia de forma geral, sendo muito comum encontrar essa estrutura nos filmes *mainstream*, e particularmente nos *blockbusters*, como “O Hobbit” (2014), “Rogue One” (2016), “Os Guardiões da Galáxia” (2014), “Os Vingadores: Era de Ultron” (2015), “Star Wars” (1977, 1980, 1983), entre tantos outros que reforçam o “Princípio da Smurfette” no cinema contemporâneo (ver figura 8).

⁵⁸ Texto original da autora em: <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>.

⁵⁹ “The message is clear. Boys are the norm, girls the variation; boys are central, girls peripheral; boys are individuals, girls types. Boys define the group, its story and its code of values. Girls exist only in relation to boys.” Em: <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>.



Figura 8 – Imagens publicitárias dos filmes citados, apresentando a repetição de personagem única feminina (“Princípio de Smurfette”) no núcleo central narrativo.
 Fonte: Internet Movie Database, 2018.

“Mulher na Geladeira/Refrigerador” é outro estereótipo incansavelmente utilizado na cultura pop, originalmente criado pela escritora de Histórias em Quadrinhos (HQs) Gail Simone para classificar a recorrente representação das personagens femininas desse segmento que eram mortas de forma violenta, resultando em um motivo de vingança para o herói. Esse termo tem origem na edição 54 de “Lanterna Verde”, na qual a namorada do protagonista, Alexandra DeWitt, é morta e colocada em um refrigerador, gerando a comoção do herói que inicia uma busca incessante por justiça.

Muito recorrente no cinema também, a representação da “Mulher no Refrigerador” faz uma troca injusta: a vida da personagem feminina em decorrência do benefício do arco dramático do herói. As mulheres, neste sentido, tornam-se meras muletas, uma saída dramática que poupa a criatividade dos roteiristas e escritores para dar seguimento à história de quem “realmente importa”: o protagonista masculino. Alguns exemplos do cinema *mainstream* que trazem esse conceito de personagens: “Mad Max” (1979), “Coração Valente” (1995), “Efeito Colateral” (2002), “Gladiador” (2000), “Desejo de Matar” (2018).

Grande parte da narratologia, desde mitos e contos de fadas, oferece a mulher como prêmio ao herói ao final de sua jornada. O estereótipo da “Mulher Troféu” é a nova denominação para a já muito conhecida “donzela em perigo”. A insistente história da mulher que precisa ser salva, pois é incapaz de defender-se e, conseqüentemente, necessita de proteção, povoa o imaginário popular e formaliza o padrão da mulher como um objeto, um prêmio ou uma recompensa (ou compensação) a ser recebida pelo herói por sua valentia e caráter. Mata-se o dragão e, automaticamente, ganha-se a donzela. Mas se nos dias atuais a donzela não é tão indefesa – assim como o herói não é mais tão forte, corajoso e impetuoso como antes – o seu destino final, infelizmente, continua sendo o mesmo. Não importa o que aconteça, o herói – agente masculino da narrativa – sempre irá ganhar o amor da figura feminina ao final da trama.

A questão aqui se resume a dois fatores: a repetição incessante do final feliz materializado por meio do amor romântico nas narrativas, que reforça a heteronormatividade compulsória, e como consequência, aprisiona as mulheres à idealização do amor eterno; e a forma com que são apresentadas essas personagens femininas, sempre a serviço da figura masculina.

A personagem Mary Jane Watson (figura 9), da franquia “Homem-Aranha”, do início dos anos 2000, é um exemplo da questão, pois em todos os filmes ela é raptada e sua segurança é um dos principais motivadores do protagonista masculino. Para além do cinema, a mulher como troféu é explorada de forma deliberada pela cultura midiática. Ao observar, por exemplo, as propagandas de cerveja (figura 10), é ofertado ao consumidor masculino a figura feminina, reforçando que ao comprar tal produto ele poderá ter (mesmo que simbolicamente) acesso a essa mulher. Ela é o seu prêmio.



Figura 9 – Mary Jane aguarda ser salva em “Homem-Aranha 2” (2004).

Fonte: Internet Movie Database, 2018.

Figura 10 – A publicidade visual reforça a mulher como prêmio ao consumidor masculino.

Fonte: <https://engarrafadormoderno.com.br/notas/itaipava-brinca-com-o-verao-em-nova-campanha>.

Acesso em: 3 set. 2018.

Esses são apenas alguns recortes de estereótipos femininos recorrentes no cinema entre tantos outros existentes. Para uma possível análise mais detalhada, poderia ainda ser considerada a classificação partindo dos padrões de representação dentro de cada gênero cinematográfico (a figura feminina nos filmes de terror, de ação, nos *road-movies* etc.), ou ainda, dos estereótipos raciais e das minorias, como negros, indígenas e asiáticos, e suas intersecções com gênero (*gender*).

Minha proposta neste subcapítulo é de apenas fazer um panorama geral trazendo as discussões mais latentes sobre a representação da mulher, como forma de ilustrar as próximas análises deste trabalho. Mas de forma alguma penso que o estudo dos estereótipos dentro do cinema é algo raso ou pouco complexo, pelo contrário, pois tanto as reflexões acerca desses padrões apresentadas em ensaios e artigos não acadêmicos quanto o amplo estudo deste assunto em áreas como a dos Estudos Culturais, de Gênero e Pós-coloniais têm proposto uma sistemática desconstrução de um modelo conceitual de representação a fim de inserir outros olhares e lugares de fala no discurso hegemônico.

Robert Stam (2003, p. 305) enfatiza que, em meio a um histórico de representações unidimensionais do cinema dominante, a crítica dos estereótipos é fundamentada em uma

necessidade de personagens multidimensionais dentro da estética realista-dramática do cinema convencional⁶⁰.

Ainda sobre a importância do estudo e da análise dos estereótipos constituídos no cinema, Stam (2003, p. 302) explica que eles revelam padrões opressivos muitas vezes despercebidos ou entendidos como “fenômenos aleatórios e incipientes”, destacam ainda a devastação psíquica sofrida pelos grupos representados de forma negativa – tanto na internalização desses estereótipos quanto na disseminação destes.

Além disso, o autor pontua que os estereótipos possuem uma funcionalidade social ligada diretamente a um modo de controle social, e não apenas a um erro “ingênuo” de percepção, conforme muitas vezes é pautado. A existência de mulheres em alguns desses papéis não é um problema em si, afinal, uma narrativa que gire em torno da vingança do herói que perdeu sua amada, ou do protagonista que é auxiliado pela garota mais competente que ele, pode existir e não possuir um teor necessariamente negativo.

A questão reside na quantidade excessiva de filmes produzidos dentro dessa lógica, que acabam por desenvolver padrões de representação do feminino que renegam a agência das mulheres dentro das narrativas *mainstream* e influenciam a constituição das subjetividades. O resultado é a incorporação pelas mulheres de como elas devem ser ou tornar-se para obter alguma valorização social dentro de um sistema fortemente androcêntrico.

Aqui acho importante destacar que a figura masculina também é produzida e estereotipada constantemente: o “herói justiceiro”, o “herói cômico”, o “good-bad-boy”, o “eterno adolescente”, o “pai trapalhão”, são alguns exemplos de representação masculina que se repetem no cinema.

Conforme aponta Sharon Smith (1999, p. 15) “[...] a imagem dos homens nos filmes é frequentemente estereotipada, assim como a das mulheres, mas na maioria dos casos é o clichê de machos viris e virulentos, que, embora potencialmente destrutivo, é pelo menos um símbolo de poder e autoridade [...]”⁶¹. Lembrando que, por ser uma tecnologia de gênero, o cinema

⁶⁰ Stam (2003, p. 305) propõe considerar as possibilidades que alternativas experimentais e anti-ilusionistas podem trazer, considerando que as representações realistas e positivas não são a única forma de encontrar um ideal progressista de representação, “Na estética brechtiana, por exemplo, os estereótipos (não-raciais) podem servir para generalizar o sentido e desmistificar o poder estabelecido, em uma situação na qual personagens são apresentadas não como modelos de comportamento, mas como instâncias de contradição.” Neste quesito, imagens negativas e grotescas podem “[...] veicular uma profunda crítica às estruturas sociais”. Pensando nisso, foi quase de imediato que as imagens e personagens de “Dogville” (2003) invadiram minha mente, com suas aparências perfeitas em um primeiro momento, vão se desconstruindo e contradizendo ao longo da narrativa, inserida em uma estética brechtiniana.

⁶¹ No original: “[...] the image of males in films is often stereotyped as well as that of women but in most cases this is the cliché of virile and virulent macho male, which, though potentially destructive, is at least a symbol of power and authority [...]” (SMITH, 1999, p. 15).

propõe a construção de padrões de comportamento para ambos os gêneros, mas, no entanto, os estereótipos masculinos tendem a reafirmar a posição de poder ocupada pelos homens, ao passo que os femininos impõem um lugar de obediência, controle e submissão, ditando as regras de comportamento e padrão de feminilidade que as colocam subjugadas ao desejo masculino. É na subserviência naturalizada entre um e outro que reside o problema.

A partir da identificação e conseqüente reflexão dos estereótipos femininos, é possível compreender a representação da mulher na indústria cultural e, a partir disso, encontrar formas de combater e subverter esses padrões, colocando em prática a resistência dentro do cinema dominante proposta por Teresa de Lauretis.

A reflexão se torna ainda mais importante quando se percebe que alguns desses padrões são vistos como algo “positivo”. É o caso da *Manic Pixie Dream Girl*, por exemplo, que se tornou um conceito da cultura pop para denominar garotas “fofas e adoráveis”, e que muitas vezes não é visto dentro de uma conotação negativa⁶². O problema reside na criação de estereótipos e padrões exaustivamente repetidos no cinema, que por si só já essencializam a figura feminina, negando sua complexidade e pluralidade.

A busca por imagens positivas dentro desse cinema também carece de reflexão. O que pode aparentar uma lógica de igualdade, desejada por aqueles considerados minoria por uma “questão simples de paridade representativa” (STAM, 2003, p. 302), pode se revelar uma armadilha. Tendo em vista essa questão, Stam (2003, p. 304) reflete sobre a representação racial no cinema dominante, que também pode ser compreendida para a questão de gênero:

É ignorado o fato de que os oprimidos podem não apenas ter uma visão *diferente* da moralidade, mas até mesmo uma visão oposta. O que é considerado positivo pelo grupo dominante – [...] – pode ser visto como traição pelo grupo dominado. O que constituía tabu em Hollywood não eram as imagens positivas, mas, sim, as imagens de igualdade racial, de raiva e de revolta. O privilégio às imagens positivas também elimina as diferenças patentes e a heteroglossia social e moral características de qualquer grupo social. Um cinema de imagens artificialmente positivas também traduz uma falta de confiança no grupo retratado, o qual geralmente não possui, ele mesmo, ilusões quanto à sua própria perfeição. Da mesma forma, não se pode pressupor uma conexão automática entre o controle sobre a representação e a produção de imagens positivas.

Mais do que “imagens positivas”, o importante é que um filme ofereça uma “perspectiva” sobre o grupo representado. Ou seja, de nada adianta uma “mulher perfeita” (perfeita para quem?), se essa personagem não oferecer um caminho para refletir a perspectiva

⁶² O criador do termo, Nathan Rabin, escreveu um texto refletindo o impacto que o termo ganhou e reforçando que a MDPG “is nothing more than a representation of a sexist trope or some sad dude’s regressive fantasy”. Em: https://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl.

feminina na sociedade. Ao invés de heróis invencíveis – uma “imagem positiva” que demonstra possivelmente uma insegurança – apresentar sujeitos dentro de suas imperfeições e contradições (STAM, 2003, p. 304).

O que se pode considerar uma representação “positiva” da mulher no cinema? Uma mulher bonita, feminina, empoderada? Uma mulher considerada fora dos padrões de beleza que luta para alcançar seus objetivos em um mundo machista? E se essa mulher for sempre branca e euro-americana, ela ainda estará representando outras mulheres e suas vivências?

Em resumo, a questão que norteia é: “Positivo para quem?”. O que pode parecer incrível em nível de representação do feminino para uma mulher branca e europeia de classe média, pode não fazer sentido algum para uma mulher negra, latino-americana e periférica, levando em consideração que suas vivências e experiências partem de lócus sociais muito diferentes e desiguais.

Se algumas questões se tornam comuns na vivência de praticamente todas as mulheres, várias outras dependem de fatores específicos da vivência pessoal, como a raça, a classe, o país/lugar onde habita, entre outros, que irão gerar formas diferentes de experimentar opressões e privilégios. E enquanto o cinema *mainstream* ainda vende majoritariamente a figura racializada da mulher branca e de classe média como a representação da Mulher, indo contra a ideia de “feminismos plurais” que as teorias e críticas feministas atuais propõem – já que não existe apenas uma Mulher, e sim uma pluralidade de mulheres e experiências do feminino –, ele deixa de trazer uma infinidade de novas possibilidades de representações para as telas, obrigando o público feminino a se identificar com um padrão apenas.

Se esse cinema tem um posicionamento androcêntrico que privilegia a figura do homem branco e heterossexual, quando se apontam os sujeitos femininos majoritariamente representados, conclui-se que estes seguem os mesmos caminhos, sendo a mulher euro-americana, branca, heterossexual e de classe média a figura que mais ganha espaço e que detém em si o conceito de “mulher” no cinema.

A partir dessa compreensão, é possível atender com um olhar mais crítico o cinema, percebendo que algumas rupturas do padrão *mainstream* de representação dos sujeitos que podiam parecer gigantescas em um primeiro momento, quando analisadas de forma mais aproximada, não passam apenas de um pequeno passo próximo ao que está há décadas sendo discutido pelas teorias (estudos culturais, feministas, *queer*, pós-coloniais e descoloniais), e já aplicado em outros cinemas que trabalham as pluralidades dos indivíduos de forma mais enfática.

Em resumo, o que orienta essa questão é a necessidade da construção, não de um novo padrão de estereótipos “positivos”, mas sim de uma pluralidade de histórias, que possam

abranger a diversidade feminina. É o que aponta Denilson Lopes (2008, p. 382) ao escrever sobre cinema e gênero:

A representação social possibilita uma política identitária de confronto e marcação das diferenças que, num primeiro momento, enfatiza uma luta política e teórica contra a repetição de imagens negativas em favor da necessidade de imagens positivas. Essa estratégia desempenhou o papel de enfatizar a relação entre estereótipo, estigma e cultura, porém, conduziu a um outro extremo, ao criar novos estereótipos, dessa vez idealizados e romantizados, como é o caso dos personagens gays masculinos em recentes comédias românticas como o novo herói romanesco. Isso nos leva hoje a defender, mais do que a necessidade de imagens positivas, ainda tão cara a vários militantes, a diversidade de narrativas.

Essa ideia voltada à diversidade das narrativas vai de encontro com a proposta de Linda Seger, em seu livro “Como Criar Personagens Inesquecíveis” (2006), no qual a autora propõe cinco critérios para analisar e construir personagens mulheres e pertencentes às minorias, de maneira não estereotipada. Assim, essas personagens devem:

1. ser multidimensionais, rompendo com a unilateralidade e conseqüentemente implicando em um processo de humanização que releva a profundidade e o alcance da personagem;
2. estar inseridas em diversos papéis sociais e pessoais, e nos mais variados contextos, não limitando uma personagem a classificação única, como, por exemplo, a “mulher do chefe”, ou a “mãe”;
3. refletir a diversidade de raças, classe, sexo, idades, aparências e profissões existentes na sociedade, desta forma, as obras devem mostrar a composição da sociedade de forma mais realista e não apenas focado nas mulheres jovens e brancas;
4. conduzir a história através de suas atitudes, comportamentos e propósitos – as personagens precisam ser ativas, tendo um propósito e gerando ações e atitudes para alcançá-lo – contribuindo, desta maneira, para o desenlace;
5. refletir sua cultura e fornecer novos conceitos e paradigmas graças à influência de seu passado, ou seja, a personagem pode/deve ter uma postura/ideia diferente dos outros personagens para solucionar o problema, baseado em sua vivência – este viés inovador diante de uma dada situação acrescenta à história detalhes criativos e reviravoltas inusitadas, que jamais conseguiríamos alcançar se tivéssemos apenas personagens de uma única cultura/gênero/influência.

A pluralidade de histórias, tratando cada representação feminina de forma singular e contingente, é o caminho da desessencialização e quebra de estereótipos. Um desafio dentro de

um cinema calcado em representações rasas e planas – de fácil acesso e entendimento para um público médio – desde seus primórdios.

Mas nem todas as imagens desse cinema são apoiadas em estereótipos, existem diversos exemplos que convergem para estruturas diferenciadas de representação do feminino, sendo minha proposta analisar algumas delas.

Antes, aproveito para chamar atenção para a análise de estereótipos, que pode tornar-se uma armadilha ao levar a uma negligência das outras dimensões cinematográficas do filme em detrimento de um foco apenas no personagem, conforme aponta Stam (2003, p. 304). De acordo com o autor, uma análise rigorosa tem de estar atenta às “mediações”: a estrutura narrativa, as convenções genéricas, o estilo cinematográfico. É o próprio caminho trilhado pelas teóricas feministas do cinema, que, após inicialmente terem se focado nas imagens midiáticas da mulher (que denunciava os estereótipos hollywoodianos), passaram em um segundo momento à reflexão de outros fatores – iniciadas pela segunda leva de feministas que consideraram as teorias marxistas, semióticas e psicanalíticas –, oferecendo atualmente uma matriz metodológica e teórica abrangente e com implicações em todas as áreas de reflexão do cinema.

Não quero ser ingênua ao focar na análise das personagens femininas no cinema *mainstream* acreditando serem elas a única forma de compreensão da representação da mulher, por isso, nas análises que seguirão este trabalho, busco compreender a totalidade dessas personagens dentro de todo o contexto fílmico, considerando a época de produção e as interseccionalidades de discursos que permeiam suas criações. Assim como aponta Stam (2003, p. 304). “O cinema traduz as correlações do poder social em registros de primeiro plano e fundo, de espaço *on-screen* e *off-screen*, de fala e silêncio.”

3.2 MULHERES NO *MAINSTREAM*: ESTATÍSTICAS E RUPTURAS

As mulheres são 50% das espectadoras de cinema ao redor do mundo, de acordo com o estudo da Motion Picture Association of America (MPAA)⁶³ – agência que representa os estúdios de cinema estadunidenses. Apesar da divisão igualitária de gênero entre os espectadores, a questão da representatividade em frente e atrás das telas deixa muito a desejar.

⁶³ “Each year, the Motion Picture Association of America (MPAA) examines the state of the industry, which includes compiling data from various third party sources, analyzing box office numbers from approximately 100 countries, and conducting a survey of moviegoers”. Pesquisa completa com os números referentes ao ano de 2017 em: https://www.mpaa.org/wp-content/uploads/2018/04/MPAA-THEME-Report-2017_Final.pdf.

De acordo com o relatório do “Center for the Study of Women in Television and Film”⁶⁴, dos 100 filmes de maior bilheteria de 2018 as mulheres representam apenas 4% das diretoras, 15% das roteiristas, 3% das diretoras de fotografia (cinematógrafas), 18% das produtoras e 14% das editoras⁶⁵. Falando da representatividade frente às câmeras, entre os filmes de maior bilheteria de 2018, as mulheres constituem 31% das protagonistas, obtendo um aumento significativo em relação aos 24% de 2017. Em relação a personagens falantes, as mulheres constituem 36% contra 64% de homens com falas, ou seja, o público tem quase o dobro de chances de assistir a um personagem masculino falando do que a uma personagem mulher.

No estudo da GRIID (The Grand Rapids Institute for Information Democracy) sobre a representação de gênero nos filmes de maior bilheteria de 2015⁶⁶, a conclusão, que leva em consideração não apenas a quantidade de personagens mulheres, mas também a sua construção na narrativa analisada por gênero cinematográfico, foi pessimista:

Considering the power of images and messages in Hollywood films, it is safe to conclude that male dominance continues to be the norm and that gender stereotypes continue to limit the kind of representation that is possible in film. There is not a simple cause and effect of media representation and what happens in the real world, but media representation does normalize the reality of male dominance that continues to be pervasive in the United States. The gender representation in the 2015 films that were part of this study, also minimizes the real world struggles such as an end to sexual assault, pay equity and the thousands of women and men who are challenging rape culture, sexism and the masculine-centric institutions that make up society. (BEIGHLY; SMITH, 2005).

Homens ainda constituem a norma, e o *male gaze* ainda opera de forma triunfante no grande cinema. Mulheres compõe metade do público cinematográfico, porém não se veem tão representadas como os homens nas telas, assim como não usufruem das mesmas oportunidades ao trabalharem por trás das câmeras.

Esse problema tem sido apontado não apenas pelos acadêmicos e teóricos do cinema, mas também pelas próprias profissionais que sofrem diariamente com as diferenças de tratamento entre os gêneros na indústria. O discurso da atriz Patricia Arquette, vencedora do prêmio de melhor atriz no Oscar 2015, mostrou indignação em relação às diferenças salariais; o de Frances McDormand, vencedora na mesma categoria no ano de 2018, pediu mais abertura aos projetos e às histórias das mulheres na indústria.

⁶⁴ <https://womenintvfilm.sdsu.edu/>.

⁶⁵ Relatório de pesquisa disponível em: https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018_Celluloid_Ceiling_Report.pdf.

⁶⁶ Disponível em: <https://griid.files.wordpress.com/2009/04/gender-representation-in-2015-films.pdf>.

Assuntos nunca antes em pauta foram os mais discutidos na grande imprensa em 2017, começando pelas acusações de assédio e abuso sexual sofrido pelas atrizes e profissionais mulheres de Hollywood, que desbancaram a carreira do até então intocável produtor Harvey Weinstein e de outros mais. O resultado foram os movimentos #MeToo e Times's Up⁶⁷, aderidos por milhares de mulheres e simpatizantes, que buscam combater o assédio sexual e igualdade de direitos dentro e fora da indústria cinematográfica.

Reese Whitherspoon, premiada atriz e produtora hollywoodiana, exausta em competir para ganhar apenas o papel da “namorada do protagonista” ou de ser a única mulher em um *set* de filmagem, abriu sua própria produtora, a Pacific Standart, com o foco em histórias sobre mulheres e personagens femininas multifacetadas, das mais diversas etnias e origens. Sucessos como “Garota Exemplar” (2014) e “Wild” (2014), além da minissérie “Big Little Lies” (2017), todos produzidos pela Pacific Standarts, provam que boas histórias sobre mulheres fazem incríveis bilheterias. Falando sobre os projetos da produtora em seu discurso no prêmio da revista “Glamour”, em 2015, Whitherspoon reforçou a importância da diversidade das personagens femininas:

We have over 25 films in development and three television shows and they all have female leads of different ages, and different races, and different jobs. [...] And they're not just good or bad. They're bold and haunted and dangerous and triumphant like the real women that we meet every single day of our lives. (WHITERSPOON, 2015).⁶⁸

E completa sua fala após comentar os grandes lucros de filmes com mulheres na liderança nos últimos anos: “*Films with women at the center are not a public service project. They are a big time, bottom line enhancing moneymaking commodity.*”. A fala da atriz/produtora reforça que filmes feitos por e sobre mulheres não são um favor e não devem ser uma exceção, são produtos rentáveis e consumidos pelo público, não havendo mais desculpas para a indústria cinematográfica renegá-los.

“Capitã Marvel” (2019), “Mulher Maravilha” (2017), a franquia “Jogos Vorazes” (2012, 2013, 2014, 2015), a franquia “Star Wars”, com “O Despertar da Força” (2015), “O Último Jedi” (2017) e “Rogue One” (2016), e “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015) são todos

⁶⁷ “TIME’S UP is an organization that insists on safe, fair and dignified work for women of all kinds. We want women from the factory floor to the floor of the Stock Exchange to feel linked as sisters as we shift the paradigm of workplace culture. Powered by women, TIME’S UP addresses the systemic inequality and injustice in the workplace that have kept underrepresented groups from reaching their full potential. We partner with leading advocates for equality and safety to improve laws, employment agreements, and corporate policies; help change the face of corporate boardrooms and the C-suite; and enable more women and men to access our legal system to hold wrongdoers accountable. No more silence. No more waiting. No more tolerance for discrimination, harassment or abuse. TIME’S UP”. Em: <https://www.timesupnow.com/home>.

⁶⁸ O vídeo completo do discurso pode ser acessado neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=JKKRBNpDpBY&t=202s>.

blockbusters que partem de grandes produções com altos investimentos e trazem mulheres (não estereotipadas) na liderança de suas tramas⁶⁹, posição até então ocupada quase exclusivamente por homens⁷⁰. Todos foram sucessos de bilheteria, confrontando o mantra hollywoodiano de que filmes sobre mulheres não geram lucros.

Não apenas isso, mas antigos padrões da indústria *mainstream* têm sido questionados e consequentemente transformados, como o caso das princesas das animações, que, antes enclausuradas à espera de seus príncipes, agora são heroínas corajosas e com objetivos que não envolvem necessariamente o amor romântico, tais como “Moana” (2016) e “Valente” (2012). Franquias famosas até então pelo apelo sexual de suas heroínas, como “Tomb Raider”⁷¹, apostam atualmente no poder da ação e linha narrativa de suas personagens mais do que em seus atributos físicos.

Isso demonstra que a indústria cinematográfica, assim como a mídia e a indústria cultural de uma forma geral, está revendo a construção de seus filmes de forma a reestruturar o papel das mulheres nas telas (de forma lenta e dolorosa, diga-se de passagem). Falando do cinema especificamente, esse é o resultado de uma longa luta iniciada pelas teóricas feministas do cinema em meados dos anos de 1970, que questionaram em alto e bom tom a representação feminina no cinema dominante, das sequentes críticas e teóricas que mantiveram seu posicionamento de resistência frente a esse cinema ao longo dos anos e, claro, das vozes das mulheres que hoje ganham uma nova força na era digital, ferramenta que possibilitou um levante de uma nova onda feminista que utiliza as interações em rede para reivindicar seus espaços.

Diretoras, roteiristas e produtoras estão emergindo cada vez mais na indústria *mainstream*, mas em uma velocidade exponencialmente menor que a aparição de novas protagonistas e personagens mulheres. Uma prova disso é que, em 90 anos da existência da premiação do Oscar, apenas um filme dirigido por mulher recebeu a estatueta de melhor filme, “Guerra ao Terror” (2008), de Kathryn Bigelow, que também venceu a categoria de melhor

⁶⁹ A questão da representação feminina não passa apenas pela questão de um número maior de protagonistas mulheres, mas sim na presença de personagens mulheres de uma forma geral nos filmes. “Pantera Negra” (2018) é um ótimo exemplo de filme que tem um protagonista masculino, mas cercado por personagens mulheres bem desenvolvidas que não dependem dele para gerarem sua própria história.

⁷⁰ O fato de as personagens mulheres serem complexas e bem estruturadas não significa que os filmes não possuem um discurso conservador em outros níveis. Alguns desses filmes ainda fazem a manutenção do amor romântico, da família nuclear tradicional assim como de outros valores hegemônicos. Muitas vezes o feito de um filme é apenas romper com alguns padrões de gênero (sexual) e continuar a perpetuação de outros padrões, afinal, esses filmes ainda devem tributo ao cinema ao qual pertencem.

⁷¹ Franquia de filmes que lançou a atriz Angelina Jolie como *sex symbol* nos anos 2000. Na sequência lançada em 2018 (“Tomb Raider: a Origem”), aposta no talento e na força da premiada atriz Alicia Vikander, oferecendo aos espectadores uma personagem forte, realista e não sexualizada.

direção, ambos na premiação de 2010. Em todo esse período histórico, apenas 13 produções dirigidas por mulheres foram indicadas ao prêmio de melhor filme, e, entre estas diretoras, apenas quatro foram indicadas para o prêmio de melhor direção⁷².

Se sairmos um pouco do âmbito do *mainstream*, os festivais ao redor do mundo repetem esse mesmo critério de exclusão. Em 71^a edição do famoso Festival de Cannes, apenas 82 filmes dirigidos por mulheres foram exibidos na competição, contra 1.645 filmes dirigidos por homens. No mesmo festival, apenas uma mulher ganhou a premiação máxima, a Palma de Ouro. Uma mulher apenas. Falta representatividade feminina até mesmo na direção desses festivais⁷³, consagrados pelos mesmos nomes masculinos há décadas. Além de indignante, esse é também um sintoma de que a significação da imagem feminina ainda é majoritariamente construída por homens, e não apenas no âmbito do *mainstream*, mas no cinema em geral.

“Não importa se um filme é dirigido por um homem ou uma mulher, o que importa é que seja um bom filme”⁷⁴ é a defesa que muito utilizam. Mas se as mulheres mal conseguem chegar à posição de diretoras, seja pela falta de incentivo e exemplos desde o momento em que entram nas escolas e universidades para estudar cinema, seja pela dificuldade de conseguirem financiamento para seus projetos pela falta de credibilidade que já vem atrelada ao seu gênero, aliada ainda à avassaladora concorrência masculina, como espera-se que seus filmes cheguem até os festivais e salas de cinema?

A partir do momento que as mulheres ganham mais voz, seja por meio do apelo popular, seja pela integração de mais mulheres na área criativa, que conseqüentemente abrem caminhos para outras mulheres, essas passam a ter voz dentro de um cinema que até então as calava, e, a partir disso, criam outras formas de existência da figura feminina para além das impostas pelo discurso dominante.

Claro, uma mulher em uma posição de poder e/ou de criação no cinema não garante qualquer quebra de paradigma ou padrão, assim como também não se pressupõe que ela toque especificamente na questão de gênero em sua obra. Mas, com espaço de fala, as mulheres têm

⁷² O prêmio de melhor direção teve apenas cinco mulheres concorrendo ao longo da história do Oscar (sendo que quatro delas também concorreram na categoria de melhor filme), a saber: Lina Wertmüller (“Pasqualino Sete Belezas”, 1977), Jane Campion (“O Piano”, 1993), Sofia Coppola (“Encontros e Desencontros”, 2004), Kathryn Bigelow (única vencedora por “Guerra ao Terror”, 2008) e Greta Gerwig (“Lady Bird”, 2018).

⁷³ Berlinale, o famoso Festival de Cinema de Berlin, anunciou para 2020 a nova direção executiva que passará para a holandesa Mariette Rissenbeek, a primeira mulher em um cargo de direção entre os grandes festivais europeus (como Cannes e o Festival de Veneza). Berlinale já vem demonstrando fortes tendência de mudança em relação a gênero nos últimos anos, incluindo, inclusive, mais filmes de diretoras mulheres em suas competições. Mais informações em: <http://mulhernocinema.com/noticias/quem-e-mariette-rissenbeek-a-nova-diretora-executiva-da-berlinale/> e <https://www.dw.com/en/the-berlin-film-fests-record-female-representation/a-47381059>.

⁷⁴ “O não ouvir é a tendência a permanecer num lugar cômodo e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os *Outros*, enquanto esses *Outros* permanecem silenciados.” (RIBEIRO, 2017, p. 78).

a oportunidade de desenhar na tela a sua visão de mundo partindo de suas experiências, e, nessa diversificação, ocorre uma consequente quebra da visão universalizante do cinema.

De acordo com Djamila Ribeiro (2017, p. 64) “[...] não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços”; e a epistemologia e saberes femininos, oriundos não de uma inocente e essencializante “natureza feminina”, mas da própria experiência da condição de um tornar-se constantemente mulher dentro da sociedade, precisa ocupar seu espaço no cinema para ser vista, reproduzida, identificada e experienciada.

Para a teórica Sharon Smith (1999), apesar da importância da integração feminina à indústria cinematográfica, ela por si só não é a solução para a questão de uma mudança no paradigma de representação. Primeiro porque o percurso até a igualdade de representatividade em todos os aspectos cinematográficos vai levar ainda um longo período, pois as mulheres ainda são discriminadas nesse meio e precisam lutar por oportunidades de forma bem mais enfática que os homens, sendo mantidas nas posições de menor prestígio e ainda tendo de lidar com o apagamento de seu trabalho.

Smith ainda pontua, “[...] por trás de cada obra-prima da inteligência masculina estão mulheres ocultas, editoras, garotas de continuidade, roteiristas, esquecidas na mais incrível de todas as fantasias de filmes masculinos, a teoria do autor.” (SMITH, 1999, p. 19).

Um segundo ponto abordado pela teórica é o de que as mulheres estão inseridas na mesma sociedade que cria cineastas homens neuróticos, sendo elas também influenciadas por essa visão e passíveis de reproduzirem os mesmos erros. E, por fim, por mais que haja igualdade, homens ainda continuarão produzindo cinema e, conseqüentemente, mantendo a reprodução dos estereótipos. A conclusão que a autora chega é de que não se pode esperar que apenas as mulheres mudem esse paradigma, pois a consciência de repensar os papéis e estereótipos sexuais tradicionais precisa partir de ambos os lados, homens e mulheres, para ser efetiva.

Particularmente, concordo com a conclusão de Smith, e ainda acredito que homens têm a obrigação, por conta de seu privilégio e acesso aos lugares de maior poder, de refletir e mudar os padrões sexistas impostos pelo cinema. Afinal, não se pode esperar que apenas as ditas minorias lutem por suas causas, pois a busca por uma sociedade mais justa e igualitária parte da tomada de consciência de todas as partes, num exercício contínuo de fala e escuta.

Obviamente, não se pode permanecer na ingenuidade e esperança de que o cinema *mainstream* se torne um interlocutor das causas sociais e dos feminismos, pois sua pauta será sempre a do discurso de ordem dominante, pois este é o seu grande trunfo – fazer com que as pessoas sintam-se confortáveis a partir do reforço dos ideais hegemônicos. O que se busca

então, e eu particularmente busco, são formas de tornar esse discurso mais plural e menos hegemônico, mas sem a ingenuidade de acreditar que esse cinema irá, de fato, criar uma revolução no imaginário coletivo.

Por conta disso, a crítica deve se fazer sempre presente, caso contrário, corre-se o risco das pequenas mudanças positivas conquistadas, como, por exemplo, o aumento da porcentagem de protagonistas mulheres, servirem apenas para apaziguar os ânimos e criar uma falsa ideia de conquista de espaço e de fala, que acabam por ser mais uma forma de controle do que de libertação. A crítica sobre esse cinema precisa ser feita constantemente, sabendo que após uma conquista, muitas outras lutas continuam a ser travadas em diversos âmbitos, como gênero, sexualidade, raça e classe, na busca de uma pluralidade de representações e representatividade que abarque a pluralidade e diversidade de seres e epistemologias.

3.3 ANÁLISE DE PERSONAGENS ICÔNICAS

Historicamente, alguns filmes ultrapassaram as fronteiras dos estereótipos femininos e trouxeram personagens interessantes, que transbordaram das telas para o imaginário do espectador, tornando-se paradigmáticas. Elas são parte desse movimento de ruptura que busca interromper a hegemonia androcêntrica no cinema dominante.

Além disso, são filmes que “trabalham um problema”, conforme a proposta de Teresa de Lauretis para se lidar com o cinema dominante, pois não apenas suas personagens são uma forma de resistência, mas todo o filme é cercado por questões concernentes às mulheres e transgridem diversos valores hegemônicos (assim como praticam a manutenção de outros, já que estamos falando de um cinema característico).

São personagens plurais em suas profissões e objetivos – infelizmente ainda não em relação à pluralidade de raças e epistemologias –, envoltas em contextos que refletem e analisam a posição da mulher na sociedade. O ponto de mudança se situa em utilizar as mesmas ferramentas que subjagam os sujeitos femininos como ferramenta de contestação e reflexão sobre sua posição social. Conforme aponta Wendy Hollway abordada no texto de Lauretis (1994, p. 225): “[...] toda relação e toda prática é um *locus* potencial de mudança tanto quanto um *locus* de reprodução”.

Entre essas personagens, destaco três exemplos que constantemente aparecem na bibliografia relacionada à mulher no cinema: Ellen Ripley, de “Alien: o Oitavo Passageiro” (1979); Sarah Connor, de “O Exterminador do Futuro” (1984) e “O Exterminador do Futuro 2: o Julgamento Final” (1991), e as protagonistas epônimas de “Thelma & Louise” (1991). Todas

essas são personagens icônicas – referências para as que as sucederam – surgidas em diferentes épocas e contextos e compartilham maneiras de transgredir e desestabilizar, em certa medida, as formas instituídas de representação das relações de gênero no cinema.

3.3.1 Ripley e o *Misplacement Feminino*

“Alien: o Oitavo Passageiro” foi lançado em 1979, com a direção de Ridley Scott, e presenteou a audiência com a primeira grande heroína do cinema de ficção científica⁷⁵. O filme se situa na hibridização dos gêneros de ficção científica e de horror, que une um bom roteiro com uma heroína consistente, um monstro assustador e efeitos especiais bem executados, resultando em uma sequência de episódios⁷⁶ que manteve a personagem ativa por quase vinte anos.

Partindo da análise pela ótica do gênero cinematográfico, pode-se considerar a ficção científica como o gênero (*genre*) mais propenso a inovações, pois, ao tratar de temas presentes no imaginário social por meio de fábulas e iconicidades futuristas, dispõe de uma facilidade de fuga às normas. É um gênero cinematográfico de difícil classificação, pois possui poucos elementos ou características comuns a todas as obras que abrange, mas pode-se considerar a alteridade, a tecnologia, o tempo e o espaço como conceitos em torno dos quais praticamente toda obra de ficção científica gravita. O encontro com o outro (alteridade e tecnologia) serve para refletir sobre si mesmo, e o encontro com o futuro (tempo e espaço) para refletir sobre o presente.

Por ser um gênero que tem contato muito direto com as fantasias, medos e anseios humanos, ele também reflete imediatamente, mas de forma figurada, os processos sociais. Por isso não é de se espantar que a primeira grande heroína, que passou a influenciar a criação de tantas outras personagens, tenha surgido na ficção científica e em um período de constantes transformações nas relações de gênero (*genre*) na sociedade.

⁷⁵ Há divergências na crítica ao considerar Ellen Ripley como uma personagem feminista, mas é inegável a sua importância como heroína de um filme de ficção científica, gênero que até então apenas colocava homens nos protagonismos: “Ellen Ripley isn’t a flawless feminist icon, and much criticism has been written since the Alien franchise’s heyday. Feminist scholars decry the need to feminize Ripley, whether through her mothering influences toward the cat in the first film and Newt in the second or (and more obviously) the camera pan of her in bra and panties as a need to sexualize her. But it’s important to remember that, in 1979, the sci-fi genre had always been remarkably male driven. The few female characters in sci-fi films were wives or girlfriends stuck firmly on Earth. Those actually in space, such as Anne Francis’ Altaira in 1956’s Forbidden Planet, were sexualized prizes for the male astronauts, a savage in need of civilizing by marriage”. Crítica de Kristen Lopez no *site* <http://crookedmarquee.com/ripleys-shame-the-backsliding-feminism-of-the-new-alien-movies>.

⁷⁶ “Alien: o Oitavo Passageiro” (1979), “Aliens: o Resgate” (1986), “Alien 3” (1992) e “Alien: a ressurreição” (1997).

A tenente Ellen Ripley (Sigourney Weaver) surge no final da década de 1970, em uma época marcada por grandes conquistas para as mulheres, em que os frutos plantados pelos movimentos feministas dos anos 1960 começavam a aparecer. O cinema, como veículo da cultura popular, transcreveu esse momento para as telas, colocando Ripley no papel de uma mulher forte, independente e sobrevivente:

É uma mulher de aparência andrógina, interpretada por Sigourney Weaver: uma atriz muito alta, queixo levemente protuberante, que faz parte do fenótipo masculino, acompanhado de olhos extremamente expressivos, que sabem mostrar fragilidade feminina, ao mesmo tempo que determinação. É uma mulher associada ao protótipo dos anos de 1980, era das poderosas executivas Yuppies (Young Urban Professional), cuja ascensão social demandava certa virilização, não tanto estética, mas sim na valentia requerida. Em todos os episódios ela se mostra mais guerreira do que os homens. (CORSO; CORSO, 2011, p. 149).

Ripley é tenente de voo da nave Nostromo, na qual viaja pelo espaço com sua tripulação levando um carregamento com toneladas de um minério específico para a Terra. Na rota de volta, no ano de 2122, a nave recebe uma transmissão não identificada vinda de um planeta próximo, onde aterrissa, despertando seus tripulantes do sono que deveria durar até a chegada à Terra. Ao explorarem o planeta, se deparam com uma criatura estranha, que utiliza o corpo humano como incubadora, aniquilando seu receptor no final do período gestacionário e dando vida a um *alien*.



Figura 11 – Ellen Ripley em imagem de divulgação do filme “Alien: o Oitavo Passageiro” (1979).
Fonte: Internet Movie Database, 2018.

Nossa heroína viaja ao lado de uma maioria de homens, e são eles que ignoram seus avisos e ordens. Os mecânicos da nave – os quais estão sob seu comando direto –, o comandante, e até a outra tripulante do mesmo sexo ignoram os avisos de Ripley, única a perceber os perigos eminentes. Ela está sozinha nessa luta, que é travada não apenas contra um ser extraterrestre, mas também contra a corporação que está por trás da descoberta de tal criatura, utilizando a nave e seus tripulantes como iscas para levar à Terra o ser que pode servir como arma de guerra. Não é só pela sua sobrevivência que Ripley luta, o destino do planeta natal pode também estar ameaçado com tal criatura e o poder que ela pode depositar nas mãos de uma grande corporação.

Ripley possui várias características que a tornam uma personagem não estereotípica e, para além disso, representa a conquista de um espaço destinado até então apenas aos homens. O primeiro ponto que chamo atenção é a falta de apelo sexual da personagem, que anda na contramão do *male gaze* instituído no cinema dominante. Ela não paga o tributo da sexualização para existir, ou seja, sua existência na narrativa não é atrelada ao seu desejo sexual ou ao desejo que incita em outrem, nem mesmo no público, sendo ela dona do próprio olhar dentro da narrativa. A história tampouco impõe uma relação heterossexual ou qualquer romance para conduzir ou preencher o desenvolvimento da personagem, apesar de leve indício de um possível flerte com Dallas, o capitão da nave, que não se concretiza.

Outro ponto interessante é que, como piloto da nave, Ripley goza de uma posição de prestígio dentro da hierarquia de poder da tripulação (está apenas abaixo do capitão Dallas), deslocada totalmente do espaço doméstico, sempre destinado ao feminino, para uma posição de “aventureira” ou “exploradora”, comum no universo masculino⁷⁷. A maternidade também é deslocada do centro de foco da personagem neste primeiro filme da franquia, pois, apesar de ter uma filha, fato que é mencionado no filme, sua profissão e objetivos pessoais estão à frente de seu papel materno – comprovado pela própria longa viagem que está fazendo.

⁷⁷ De acordo com o autor Sylvian Venayre (2013) em seu texto “Os valores viris da viagem”, é a partir da viagem, e especificamente do seu relato, que surge a figura do aventureiro. O ato de viajar se tornou uma atividade a partir da Revolução do Transporte, datada do século XIX com a instauração da máquina a vapor, locomotiva e barcos, que facilitaram o contato entre países e continente. Mas a história dos meios de transporte é masculina e segue o modelo de virilidade. Para começar, a própria ideia de estrada – a qual atravessa a selva, virgem e intacta – demonstra o triunfo da razão (caminho mais curto, e representa o domínio do homem (ser viril), sobre a natureza. A figura do engenheiro, dos trilhos retos e rígidos (racional – masculino) em contraponto às curvas da natureza (feminino), a metáfora do túnel, e a própria conquista das colônias – sendo sempre referidas como feminino, lembrando uma conquista amorosa (que na realidade é militar) – reforçam o ideal desses meios de locomoção comparados ao ideal masculino de virilidade. Às mulheres restava apenas serem passageiras – se beneficiando dos esforços heroicos dos homens em direção ao progresso – ou prostitutas ao redor dos portos e ferrovias.

Ripley não é uma guerreira, mas sim uma sobrevivente. Sua virilidade está muito mais atrelada a características comportamentais que a físicas, ou seja, não é pela força corporal que ela permanece viva, mas por sua capacidade racional e estratégica aliada à coragem de enfrentar fisicamente as intempéries. Por conta disso, seu corpo não é masculinizado, característica comum das personagens do cinema de ação, e nem tanto precisa estar à mostra do olhar do espectador para comprovar suas habilidades.

Não importa quanta experiência ela adquiriu ou quanto conhecimento nossa heroína tenha sobre a criatura monstruosa, em todas as sequências do filme ela sempre tem de provar o seu valor, ficando presa nas fronteiras de gênero sem conseguir encontrar seu lugar:

Afinal, ela é a tenente de voo, é ela quem pilota, dirige como pretendem fazer com suas vidas as mulheres crescidas ao abrigo das conquistas feministas. Porém, sempre que se afastar desse lugar que é 'naturalmente' ou socialmente destinado, a mulher será ou se sentirá marginalizada, colocada em uma espécie de vácuo social, solta no espaço, sem lugar. Não importa o quanto Ripley se demonstre heroica, os parceiros e testemunhas de sua vitória, e a pouca ajuda que ela tem quase sempre se revela inútil. (CORSO; CORSO, 2011, p. 37).

No desfecho do primeiro filme, Ripley se encontra sozinha em uma pequena nave após presenciar a morte de toda a tripulação e derrotar, sozinha, o *alien*. Sua esperança é ser encontrada por alguma outra nave espacial que possa lhe trazer de volta para a Terra. Ripley é o reflexo da própria condição de “*misplacement*” da mulher na sociedade androcêntrica, sua figura é deslocada, desajustada, não existe para ela lugar de aceitação algum, nem na Terra nem no infinito espaço sideral. Ela continua a vagar, sem rumo, pelo universo.

De acordo com Elsa Rodrigues (2010, p. 364), há uma certa ancoragem de “Alien” nos filmes de terror ao ter Ripley como a *final girl*, “[...] a sobrevivente inesperada do confronto com o monstro, que se mostra mais esperta e com mais recursos do que as outras mulheres e do que os homens que, arrogantemente, assumem um papel protector”. Mas, diferentemente da vitimização e sexualização que experimental, as *final girls* dos *slasher movies*⁷⁸, Ripley permanece forte e determinada, e, em até certo ponto, assexuada, contrariando a norma deste gênero cinematográfico que explicita que “as boas meninas” (diga-se, as que se comportam conforme a norma imposta ao feminino) são as que sobrevivem ao final. Ela subverte, assim, mais uma imposição ao feminino.

Apesar de todas as características importantes como ícone feminista, Ripley, assim como todos os outros personagens humanos do filme, foi projetada de modo a não ter um gênero

⁷⁸ Filmes de terror na qual a narrativa gira em torno de um assassino em série e que a única sobrevivente no final é a garota (*final girl*). É um subgênero que se utiliza de todos os clichês possíveis do gênero de terror. O subgênero se tornou popular nos anos de 1970 após o sucesso de “Halloween”, de John Carpenter.

definido até o momento da escolha do *casting*. Em entrevista⁷⁹, os envolvidos na produção do filme explicam que os papéis foram criados de forma genérica, inclusive tendo uma nota no próprio roteiro afirmando que “A tripulação é unisex e todos os papéis são permutáveis para homens e mulheres”.

Foi ideia dos produtores transformarem Ripley em uma mulher, exatamente no sentido de quebrar a tradição de protagonistas masculinos nos filmes de ficção científica e terror – movidos bem mais pela rentabilidade monetária do filme do que por qualquer reflexão acerca de gênero sexual. E talvez seja aí que resida sua maior força como personagem, pois ao ser deslocada do escopo delimitado das questões consideradas específicas do feminino (amor romântico, maternidade, afetividade etc.), baseadas no reforço das diferenças sexuais entre homens e mulheres, foi permitido que ela ensaiasse outras possibilidades de existência para a mulher no cinema.

Neste sentido, mesmo a protagonista não tendo sido desenvolvida e planejada dentro da ótica de gênero, isso não a impede de refletir as questões concernentes às mulheres de sua época. O cinema é um exercício constante de reflexão histórica e social, que parte de diversas fontes, incluindo o subconsciente, o que permite que pautas não refletidas conscientemente estejam presentes e sejam percebidas na leitura da obra. É importante notar que essa reflexão, bem mais voltada às consequências sociais de ser mulher, é muito diferente do funcionamento do cinema como tecnologia de gênero que delimita espaço físico, gênero cinematográfico e características muito específicas ao feminino.

Tendo sido escrito, produzido e dirigido exclusivamente por homens⁸⁰, o filme não escapa da alegoria do medo sobre o feminino. Na opinião da autora Barbara Creed (2007), que analisa o filme por um viés psicanalítico, “*Alien*” sintetizou o que ela se refere como “o feminino monstruoso”. Em outras palavras, o filme comercializa imagens clássicas freudianas que dão chave de leitura para uma projeção do medo masculino sobre o universo feminino. O interior escuro da nave, onde a maior parte da história é desenvolvida, com salas arredondadas e uma infinidade de corredores, remete a um útero materno, lócus da reprodução estritamente feminina.

O próprio sistema operacional que comanda a nave é chamado de “mãe” pelos tripulantes. O *alien* é um monstro em formato fálico⁸¹, coberto por líquido gosmento e

⁷⁹ “Truckers in Space: Casting”, *The Beast Within: The Making of Alien*[DVD]. 20th Century Fox, 2003.

⁸⁰ Argumento e roteiro por: Dan O’Bannon e Ronald Shusett. Direção: Ridley Scott. Produção: David Giler e Walter Hill.

⁸¹ De acordo com Barbara Creed: “Se considerarmos *Alien* à luz de uma teoria do fetichismo, então a natureza do alienígena começa a fazer sentido. Sua mudança de aparência representa uma forma de duplicar ou multiplicar o “falo”, apontando para o funcionamento do projeto fetichista. A forma em constante mudança do alienígena, sua

extremamente nocivo, que passa por diversos estágios: a partir de um ovo surge um ser maniforme, muito próximo da figura de um crustáceo, que se prende no rosto de seu receptor humano em uma espécie de estupro oral. No estágio seguinte, após “engravidar” seu receptor e se desprender da carcaça-casulo, o *alien* estraçalha o abdômen de seu hospedeiro, estremecendo o espetáculo sangrento do parto.

Neste diapasão, os homens entram em um contato alegórico com a experiência feminina da penetração e do parto, mas de uma forma extremamente violenta e monstruosa. É um filme que aborda os medos masculinos sobre a exclusividade da reprodução feminina. E esse é um grande trunfo dos gêneros de horror/terror e ficção científica, manifestar os medos inconscientes por meio de alegorias.

Mas se o primeiro filme aborda de forma simbólica e violenta a reprodução feminina, na sequência, é a maternidade que se torna o tema central. Com Ripley já consagrada como protagonista com sucesso de “Alien”, a sequência pode trabalhar de forma mais consciente (para não dizer estereotipada) as questões ligadas ao feminino.

No final do primeiro filme, Ripley arrisca sua vida para salvar o gato que viajava com a tripulação, em uma espécie de “prelúdio maternal”. Já na sequência, o filme “Aliens, o Resgate” (1986), dirigido por James Cameron, Ripley é encontrada vagando no espaço 57 anos após o ocorrido ataque. O sono a conservou com a mesma idade, enquanto que sua filha na Terra, com mais de 60 anos, já havia falecido. Enviada para nova missão em um planeta distante onde uma colônia de humanos foi aparentemente devastada pelo ataque da mesma espécie xenomorfa de *alien*, Ripley encontra uma única sobrevivente, a pequena Newt, adotando-a imediatamente. Ao criar um laço maternal com a menina, substituindo a perda de sua filha biológica, Ripley revela um lado afetivo apenas ensaiado no primeiro filme.

Em contrapartida, o alienígena desta sequência também nos é apresentado como uma “grande-mãe”, cuja única e exclusiva função é defender sua espécie e garantir sua reprodução. Acontece uma espécie de ligação entre Ripley e a Mãe-*alien*, um reconhecimento da função materna de ambas que gera, em certo nível, uma empatia. Pois, no fim das contas, ambas são mães defendendo suas crias: a mãe boa, racional e humana *versus* a mãe monstruosa, instintiva e predadora.

O resultado é o discurso de resistência e adaptabilidade do feminino, no qual as mulheres são apresentadas como as mais capacitadas a sobreviver protegendo os indefesos e defendendo a humanidade, sublinhando o seu papel maternal de cuidadora como característica distintiva em

natureza camaleônica, também aponta para o objeto de fetiche materno como uma forma “alienígena” ou “estrangeira”. (CREED, 2007, p. 101, tradução minha).

relação aos homens, reforçando a diferença sexual, como já é de praxe nesse cinema. O filme se encerra com uma ode à família nuclear: Ripley vence a Mãe-*alien*, salvando Newt e Hicks, soldado sobrevivente com quem ensaia um possível romance durante a narrativa. Eles se preparam para retornar à Terra, reestabelecendo a ordem após a aniquilação do mal.

Basicamente, me parece que quando não projetada e desenvolvida dentro do gênero feminino *a priori*, no caso do primeiro filme, Ripley ofereceu uma leitura bem mais abrangente e audaz, deslocada do lócus feminino e de suas questões específica, oferecendo uma representação que ultrapassou as fronteiras sempre impostas à representação da mulher no cinema. É nesse ponto que reside sua maior potência como personagem, a partir de sua criação andrógina e *genderless*, suspendendo as diferenças sexuais sempre tão reforçadas no cinema dominante, que Ripley pode existir sem ser estigmatizada.

3.3.2 Sarah Connor, a Anti-Maria

Sarah Connor (Linda Hamilton) é personagem do núcleo central dos filmes “O Exterminador do Futuro” (1984) e “O Exterminador do Futuro 2: o julgamento final” (1991), dirigidos por James Cameron. A franquia do gênero ação e ficção científica nos apresenta Sarah no primeiro filme, uma garota comum de 19 anos que trabalha como garçonete e mora com uma amiga. Suas maiores preocupações são chegar na hora no trabalho e sair para se divertir em seus horários livres. Sua vida segue normalmente até que um dia passa a ser perseguida por um androide, o Exterminador 101 (Arnold Schwarzenegger), que veio do futuro com a intenção de matá-la. Assustada e tentando de todas as formas fugir do assassino imbatível, Sarah é salva pelo soldado Kyle Reese (Michael Biehn). Kyle veio do futuro para alertar Sarah sobre seu destino: ela será mãe de John Connor, líder da Resistência Humana na guerra entre humanos e máquinas que se dará no porvir. Assim como Kyle, o Exterminador também foi enviado do futuro, mas sua missão é matar Sarah, impedindo assim a existência de seu filho e sua liderança na Resistência Humana.



Figura 12 – Sarah Connor em “O Exterminador do Futuro” (1984).
Fonte: Internet Movie Database, 2018.

Sarah vê sua vida mudar completamente e sente-se atordoada com a ideia de um futuro distópico no qual ela será uma lenda, já que mal consegue gerir sua conta bancária⁸² e seus relacionamentos amorosos. Em meio às batalhas contra o Exterminador e fugas para proteger-se, Sarah deixa de ser uma menina indefesa, aprendendo com Kyle técnicas de guerrilha e ficando ciente das dificuldades que virão após a chamada Guerra Nuclear, provocada pelas máquinas para exterminar a raça humana. O resultado dessa aventura é o romance entre Sarah e Kyle, a partir do qual Sarah engravida. Kyle foi mandado para o passado sem saber que seria o pai de John Connor, e sua vida chega ao fim na tentativa de salvar Sarah. Mas é ela própria que garante a sua sobrevivência, enfrentando e matando o Exterminador. Sozinha, segue para um futuro tempestuoso, carregando consigo a imensa responsabilidade sobre o futuro da humanidade.

Mas a maior mudança dessa personagem e seu triunfo como ícone chega com o segundo filme da franquia, “O Exterminador do Futuro 2: o Julgamento Final” (1991), um dos raros exemplos no cinema em que a sequência pode ser considerada tão boa ou melhor que o filme original. Neste, há um aprofundamento da mitologia criada no primeiro longa, deixando a narrativa mais complexa e interessante, além da inserção de novos personagens. Foi com “O Julgamento Final” que a franquia tornou-se um clássico absoluto dos gêneros de ação/ficção científica.

Onze anos após os acontecimentos que mudaram sua vida, Sarah Connor está internada em uma clínica psiquiátrica, tida como louca por conta de seu discurso sobre a guerra futura entre humanos e máquinas. Seu filho John, agora com 10 anos, é enviado para um lar adotivo. Sarah não é mais uma garota meiga e sensível como anteriormente a conhecíamos, agora sua figura é forte e destemida, uma guerreira implacável. Suas roupas são quase militares, opostas ao jeans e à blusa rosa que a acompanharam durante o começo de sua jornada. Seu físico também está diferente, seu corpo é forte, musculoso, quase masculinizado, talvez na busca de uma equiparação em um período que apenas homens eram heróis de filmes de ação. O gênero de ação, dedicado quase que exclusivamente aos homens por celebrar a virilidade, força e destreza – características socialmente ligadas ao masculino – é conhecido bem mais pelas cenas de violência, destreza e perseguição, do que pela complexidade de seus personagens. Se o corpo e as atitudes de Connor, como a agressividade e destreza nas lutas, se aproximam do masculino,

⁸² “Come on. Do I look like the mother of the future? I mean, am I tough, organized? I can’t even balance my check book!”. Frase de Sarah Connor durante uma conversa com Kyle Reese em “O Exterminador do Futuro” (1984).

sua personalidade, crenças e complexidade emocional enquanto personagem permanecem latentes durante todo o filme, tornando-a uma guerreira completa com uma narrativa que ultrapassa o desenho de seus músculos. Ela ultrapassa os clichês do gênero de ação ao mesmo tempo em que dialoga com eles, afinal, como personagem, ela está sob o domínio das fronteiras do gênero (*genre*).



Figura 13 – Sarah Connor em “O Exterminador do Futuro 2: o Julgamento Final” (1991)”.
Fonte: Internet Movie Database, 2018.

O mesmo modelo de ciborgue, o Exterminador 101, é enviado do futuro para defender John Connor de um novo e mais poderoso modelo de androide, também enviado do futuro, feito de metal líquido e denominado T-1000. Juntos, o Exterminador e John ajudam Sarah a sair da clínica psiquiátrica e fogem para o sul, onde Sarah tem contatos para se refugiarem. Sarah então descobre que o projeto *Skynet* é o responsável por desenvolver o poder das máquinas que originou a guerra e destruição futuras. Decidida a eliminar o mal, ela vai sozinha ao encontro de Miles Dyson, criador do projeto, com o intuito de matá-lo. Após atingir Dyson com um primeiro tiro, ela recua, percebendo a monstruosidade do ato que estava fazendo e demonstrando sua humanidade, há tempos perdida. O filme faz um balanço de desejos, missão e poder, pois, afinal, quem é mais máquina nesse processo? A própria Sarah na tentativa de equilíbrio entre uma missão que exige coragem e abdicção, e sua função de mãe que pressupõe uma afetuosidade já perdida? Ou o Exterminador, que se torna uma figura paterna para John e vai de encontro com uma humanidade não perdida, mas encontrada?

A relação com seu filho também é complexa, na esperança de que ele se torne um grande líder, toda sua maternalidade é exterminada em detrimento de um distanciamento que pretende gerar um forte líder. Mas, no decorrer da trama, Sarah percebe que não é reforçando as

diferenças (força/masculina, emoção/feminina) que ira tornar seu filho preparado para as dificuldades futuras. Ao final, o projeto *Skynet* e todos os protótipos, inclusive o Exterminador, são destruídos na esperança de salvação para a humanidade. Sarah então pode, finalmente, olhar para o futuro com esperança.

No filme, Sarah não é apenas a mãe de John Connor, mas ela própria é profetisa e salvadora da humanidade. E para garantir a sobrevivência de John e seu preparo para que seja um grande líder, ela abandona o arquétipo de figura doce, sensível e maternal. Dentro da ideologia de gênero, apontada por Lauretis, existe uma simples equação que se origina a partir da psicanálise, na qual Mulheres = Mulher = Mãe, ou seja, a figura da mulher é atrelada, incessantemente, ao papel de mãe. E não à toa essa posição da mulher, essa missão materna compulsória, é muito presente na representação feminina no cinema, mas de modo bem mais enfático na missão ou solução que é gerar uma vida (o prazer de tornar-se mãe), do que de fato problematizar essa “função” feminina.

Mas se Sarah está inserida nesse papel desde sua anunciada gravidez, ela não se sujeita a apenas cuidar de sua cria, mas toma para si a responsabilidade de salvar a humanidade. Como uma grande heroína do cinema, Sarah Connor é também uma anti-Maria, pois não aceita sua missão de forma submissa e resignada. A personagem de Sarah é ativa e tem um grande desenvolvimento no arco dramático dos dois primeiros filmes da franquia⁸³, que passa de uma “donzela em perigo” para uma mulher forte, independente e ativa em toda a trama. O primeiro filme “O Exterminador do Futuro” (1984) traz Sarah como protagonista, dando uma maior ênfase em sua mudança interior; enquanto o segundo filme, “O Exterminador do Futuro 2: o Julgamento Final” (1991) aborda uma comicidade maior centrada no personagem do Exterminador 101, um robô que aprendeu o valor da vida humana. Mesmo assim Sarah ainda tem seu espaço, tendo a função de narradora do filme (o olhar parte dela) e também passando por uma importante transformação, pois as ações da trama trazem de volta a “humanidade” que ela havia perdido por conta de sua missão.

Neste sentido, Sarah ultrapassa os questionamentos acerca da maternidade em relação a Ripley. Embora ambas estejam em uma espécie de “busca de uma maternidade perdida”, Sarah se vê bem mais desajustada na função de mãe, imposta a ela pelo anunciador vindo do futuro, do que Ripley, que assume uma criança como forma de substituir a figura da filha que perdeu.

⁸³ A franquia conta atualmente com cinco títulos: *O Exterminador do Futuro* (1984); *O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final* (1991); *O Exterminador do Futuro 3: A rebelião das Máquinas* (2003); *O Exterminador do Futuro: A Salvação* (2009); e *O Exterminador do Futuro: Gênese* (2015). Um novo filme será lançado em 2019 e contará com o retorno da personagem Sarah Connor, novamente interpretada por Linda Hamilton (que havia participado dos dois primeiros filmes da franquia apenas).

Ou seja, enquanto Sarahé, de certa forma, obrigada a lidar com a maternidade (e, conseqüentemente, com o futuro da humanidade na figura de messiânica de sua cria), Ripley assume esse papel de forma mais “orgânica”, encontrando um novo sentido em sua existência a partir da maternidade (de certa maneira, uma maternidade compulsória) e reforçando a ideia da biologia como destino (mulher = mãe, lembrando Lauretis).

Assim, vejo Sarah ultrapassar as fronteiras de representação de forma mais enfática, mesmo que ainda presa no campo das questões femininas.

Em resumo, “O Exterminador do Futuro 2: o Julgamento Final” (1991) apresenta um retrato de conciliação com a função maternal, Sarah precisou aprender, de forma conflitante, como ser uma mãe mais afetuosa (retornando aos valores maternos do âmbito feminino), sem, no entanto, sucumbir apenas nessa função. Um retrato, talvez, das dificuldades que as mulheres vivem numa sociedade em que acumulam funções de grande responsabilidade, como a maternidade, de forma ainda muito solitária. Sarah não sucumbe ao estereótipo de mulher indefesa/mulher troféu/ou a síndrome de Trinity e da coadjuvante hiper competente, ela é um exemplo de como um filme de ação pode trazer à narrativa uma personagem forte e admirável.

3.3.3 Thelma e Louise, a Escolha de um Destino

Já o filme “Thelma e Louise” de 1991, dirigido por Ridley Scott (mesmo diretor de “Alien”) e com roteiro de Callie Khouri, está inserido em um universo pouco usual para mulheres até então: o gênero *road movie* (filmes de estrada). São pertencentes a esse gênero filmes centrados nas peripécias da personagem que precisa realizar uma longa viagem (de carro, de moto ou mesmo a pé) em busca de um objetivo, e que, por meio desta viagem, assim como a mudança do trajeto, da paisagem, dos lugares, ela também acaba por sofrer uma mudança interior. Mas o imaginário ocidental é povoado pela ideia da aventura como inerente ao masculino, é o herói/homem que se que se lança ao desconhecido, sobrevivendo a todo o tipo de provação. Em contraponto, à figura feminina é reservado o âmbito doméstico, a manutenção da família, pois cabe a ela reforçar o laço do herói com sua origem, seja por sua função materna ou matrimonial, ou ainda, tornar-se o prêmio/troféu deste ao final da jornada. Além disso, a viagem tem um valor viril, que contrasta diretamente com os valores ditos “femininos”:

Ao gênero feminino, desde as narrativas de aventura e os relatos de viagem, são atribuídas qualidades – culturalmente construídas pelo modelo patriarcal – de ser indefeso, fraco, assustadiço e desinteressado pelo perigo, razão para que acabe por não ter papel ativo nessas formas narrativas, assumindo na maioria das vezes apenas a função de testemunha passiva, de propósito de busca do herói ou mesmo de companhia a ser defendida. Muito embora os

filmes de estrada permitam variantes de veículos motorizados – barco, trem, ônibus, bonde, metrô etc – e também a versão pedestre do viajante – do caroneiro ao andarilho – as mulheres continuam sendo raras nesse tipo de narrativa-jornada, sobretudo devido às vicissitudes virilizadas da viagem – trocar pneus, consertar o motor do carro, enfrentar a falta de gasolina, parar em qualquer acostamento para aliviar necessidades fisiológicas, dormir em paragens inospitaleiras, acampar à beira da estrada dentre outros. Some-se a isso o estereótipo disseminado por discursos machistas de que o gênero oposto dirige mal. (MARKENDORF, 2013, p. 5).

Ou seja, não é surpresa alguma que os protagonistas dos *road movies* sejam, em uma maioria esmagadora, homens. Mas a dona de casa Thelma (Geena Davis) e a garçonete Louise (Susan Sarandon) rompem com o ideal masculinista de personagem e entram juntas na jornada como aventureiras, desconstruindo vários conceitos ainda impostos às mulheres dentro e fora das telas nos anos de 1990. O que a princípio era para ser apenas um final de semana longe do marido “machão” de Thelma e do namorado mulherengo de Louise, acaba se tornando uma sucessão de fatos um tanto desastrosos após Louise matar um homem que tentava estuprar a amiga. Sabendo da falha na justiça em proteger mulheres em casos de abuso, Louise, deixando implícito ter sido ela mesma vítima de um abuso no passado, convence a amiga que devem fugir ao invés de se entregarem à polícia. Inicia-se então uma jornada fora do curso planejado, no qual as amigas se tornam fugitivas ao mesmo tempo em que se libertam das amarras que viviam até então, desnudando a natureza extremamente patriarcal da sociedade, e iniciando um processo de autodescoberta. Thelma, por exemplo, passa de uma dona de casa caótica e insegura, e mesmo de uma amiga um tanto “histórica”, para uma “criminosa” confiante, que, além de praticar um assalto que possibilitou a continuação da fuga de ambas, prende um policial em sua própria viatura e se vinga de um caminhoneiro mulherengo explodindo o seu caminhão.

Durante o percurso, as amigas vão se desamarrando de todas as normas que não lhes são mais convenientes nesse novo papel de fora da lei, e mais que isso, de **mulheres** fora-da-lei (no caso, de todas as leis imposta pelos homens na sociedade patriarcal). Como consequência disso, a imagem dócil de “boas moças”, imortalizada pela fotografia tirada pela *polaroid* no início do filme (figura 14), se desfaz durante a jornada, e elas ganham um ar um tanto desleixado e um comportamento mais “masculinizado” (figura 15). Ou seja, ao mesmo tempo em que subverte os elementos do *road movie* ao colocar duas protagonistas mulheres insubordinadas, esse filme trabalha com a manutenção dos mecanismos funcionais do gênero (*genre*), ao passo que as personagens começam a agir dentro do âmbito masculino. Pois bem, se os únicos padrões para a posição ativa e de poder são os masculinos, é com eles que o jogo se dará. É aí que reside a força e o limite dessa obra.



Figura 14 – As personagens título em “Thelma & Louise” (1991) – fotografia em *polaroid*.
Fonte: Internet Movie Database, 2018.



Figura 15 – As personagens título em “Thelma & Louise” (1991) – comportamento “masculinizado”.
Fonte: Internet Movie Database, 2018.

A jornada dessas duas personagens é uma resposta violenta à opressão masculina que vivenciam as mulheres. No desfecho do filme, um único destino é possível para essas heroínas: a morte. Já sem saída, elas não podem (assim como não querem) voltar para suas vidas anteriores, e a única opção se torna seguir em frente, mesmo que a sua frente esteja a morte iminente, representada por um grande penhasco.

Essa se tornou uma questão contraditória sobre a crítica do filme. Alguns alegam que o que motiva a morte das heroínas é uma possível punição por suas transgressões, retornando à norma da representação feminina no cinema, que opera dentro de um sadismo punitivo para mulheres transgressoras. A mensagem subliminar dessa morte seria o “não rompa com as normas”, reforçando a manutenção do poder e a hegemonia masculinista. Mas, ao analisar mais de perto a obra, é muito duvidoso acreditar que a roteirista feminista Callie Khouri, que possibilitou as mulheres desempenhar um papel como protagonistas no mundo dos homens (dentro do âmbito *mainstream* e do próprio gênero dos filmes de estrada) teria tido o intenso trabalho de construir personagens fora da norma, para, no final, entregar-se a ela de forma tão simplista.

O que acontece ao final do filme que vai contra a própria regra de finais felizes hollywoodianos⁸⁴) é a simbologia da decisão de morrer – elas não foram assassinadas, pelo contrário, escolheram o seu próprio caminho –, em detrimento de voltar para uma sociedade que as oprimia em tantas instâncias. As protagonistas traçaram seu destino sem medo de arcar com as consequências. Assim, não acredito que a morte das personagens seja um recado para a manutenção da ordem (no estilo “meninas, não transgridam as normas ou vocês serão punidas”), afinal, elas rejeitaram a oportunidade de negociar sua “volta à sociedade”, pois já não há o que negociar. Se não puderem usufruir da mesma liberdade experimentada durante a viagem, se tiverem de retornar aos mesmos lugares de onde partiram, então, de nada valeria a jornada. Assim como Ripley, elas também experimentam a sensação de estranheza compartilhada pelo universo feminino, o de não pertencimento ao mundo do qual partiram.

Antes da morte eminente, as protagonistas fazem dois atos simbólicos: se beijam, em um momento único de intimidade, e dão as mãos antes de se lançarem em direção ao penhasco. Várias críticas sobre o filme apontam o teor homossexual desses atos, principalmente do beijo, mas eu proponho uma análise para além do determinismo da sexualidade delas, pensando esse como um ato de resistência. Ambas, até então refêns da heterossexualidade, representada pelo marido e pelo amante de Thelma, assim como pelo namorado de Louise, se desfazem naquele momento singelo que sugere uma última quebra de fronteira: a expansão de uma sexualidade reprimida por abusos e violências do mundo masculino, para um *continuum lésbico*. Este termo é cunhado por Adrienne Rich em “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” (2010), e sugere uma ligação feminina que representa a rejeição de um modo compulsório de vida e de recusa do patriarcado. Desse ponto de vista, o beijo entre as protagonistas pode sugerir algo que vai além de um possível desejo homossexual. O *continuum lésbico*, conforme aponta Rich, ao incluir a amizade e companheirismo como parte do erótico feminino, sugere a potência do encontro e da parceria entre as mulheres, sempre tão reprimido em função da manutenção da heteronormatividade:

Considerando a possibilidade de que todas as mulheres existam em um *continuum lésbico* – da criança mamando no seio de sua mãe até a mulher adulta que experimenta sensações orgásticas enquanto sua própria criança está mamando, talvez relembando o cheiro do leite de sua mãe em seu próprio leite, ou considerando até duas mulheres, tais como Chloe e Olivia, descritas por Virginia Wolf, que dividiam um laboratório, ou, ainda mais, se consideramos até mesmo a mulher que está morrendo aos noventa anos, tocada e amparada por mulheres – podemos nos ver como a mover para dentro e para fora desse *continuum*, mesmo se não nos identificamos como lésbicas. (RICH, 2010, p. 38).

⁸⁴ De certa forma o filme traz um *happy end* quando finaliza com uma montagem de momentos felizes das duas personagens. Uma forma de abrandar, talvez, o trágico final, e manter a tradição do gênero.

Mais importante do que especular se as personagens tiveram de fato uma relação lésbica (ou se permaneceriam nesta relação caso vivas), é compreender a força que a união e parceria de ambas, por meio da jornada/viagem compartilhada, representou para a libertação de toda a violência física e simbólica que experimentaram dentro estrutura de dominação masculina. Por isso o toque – o beijo, as mãos seladas – se mostra como uma potência erótica da união feminina, um grande acerto para o filme.

Callie Khouri ganhou o Oscar de melhor roteiro por sua história, que mexeu com imaginário do público, sendo chamado na época de “[...] um desconcertante roteiro feminista” (FIELD, 1997, p. 27). O que prometia ser um novo momento de quebra de padrões com o sucesso do filme e sua premiação, não se concretizou. Os anos que se seguiram não trouxeram tantas personagens plurais e filmes sobre mulheres quanto o esperado, retornando inclusive a uma sexualização exacerbada da figura feminina nas produções dos anos 2000, como as franquias “Tomb Raider”, “Resident Evil” e “As Panteras”.

3.4 SOBRE A NECESSIDADE DE IR ALÉM

Apesar da falta de protagonistas e personagens femininas, e dos padrões de representação negativos das mulheres se perpetuarem pelos estereótipos até os dias de hoje no cinema *mainstream*, podemos perceber algumas mudanças importantes na caracterização destas. As personagens que aqui apresentei trazem um novo fôlego às representações do sexo feminino nas telas do cinema em diferentes épocas.

Elas não são exemplos perfeito e possuem suas contradições: são todas belas e brancas, seguindo o padrão de heterossexualidade, beleza e feminilidade hollywoodianos. Seus papéis, apesar de desafiar as barreiras de representação, não vão além na desconstrução e desfragmentação dos papéis de gênero de modo mais efetivo. Mas elas também contrariam o espaço em que estão inseridas, rompendo com os dispositivos que tornam o cinema uma máquina ideológica de dominação masculina, principalmente aqueles ligados ao prazer fetichista operacionalizado pelo *male gaze* e a demarcação sexual ativo/passivo.

A ausência de diretoras mulheres nos filmes analisados, escolhidos por serem emblemáticos na representação da imagem feminina, é uma comprovação da falta de espaço que as criadoras têm no cinema dominante, conforme discussão iniciada neste capítulo.

Como visto, os gêneros cinematográficos, assim como o cinema de uma forma geral, utilizados constantemente como forma de manutenção dos discursos hegemônicos, também podem ser ferramentas de inovação ao refletirem os processos sociais. Se a emancipação

feminina acontece junto ao desenvolver do cinema como ferramenta narrativa, e a luta pela igualdade é uma marca lançada fortemente desde a década de 1960 durante a segunda onda feminista, o cinema, mesmo que de forma rasa e pouco substancial, reflete, reproduz e reage a essas questões na tela. É praticamente impossível um cinema que não dialogue com os processos sociais, mesmo que de maneira distanciada, e, por vezes, com o intuito de subverter essas mudanças para a manutenção da ordem social. Mas por outro lado, por vezes, esse cinema dominante também é lócus de reflexão e até “ressignificação” dos discursos hegemônicos de gênero sexual, conforme aponta Mirian Adelman,

No que se refere ao nível “sociológico”, examinar como as relações de gênero são apresentadas no cinema significa transitar entre a obra cinematográfica e o mundo das relações sociais “fora do cinema”; é um ir e voltar, pois o cinema, como toda produção cultural, reflete práticas e significados sociais ao mesmo tempo que os constrói e, para usar o termo corrente, os “re-significa”. (ADELMAN, 2013, p. 91).

Atualmente, um forte despertar do cinema comercial para o potencial do grande público feminino é percebido pelo número crescente de protagonistas femininas em filmes (assim como em séries televisivas e *on demand*), o que não necessariamente garante que essas representações sejam feitas de forma a romper com os padrões negativos já estabelecidos e discutidos ao longo deste capítulo. Entre esses filmes lançados nos últimos anos, um em especial surpreendeu o público e a mídia trazendo um protagonismo feminino inovador em vários níveis: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015). O próximo capítulo é dedicado à análise de Imperatriz Furiosa, protagonista do filme em questão e objeto de estudo deste trabalho.

Assim como as personagens analisadas neste capítulo, Furiosa possui um caráter progressista em um cinema que até metade desta década ainda renegava fortemente as protagonistas e personagens ativas femininas. A presença de Furiosa em “Estrada da Fúria” gerou um grande alvoroço nas mídias, resultando no sucesso de bilheteria e de crítica do filme, além de diversos textos, análises e críticas apontando o caráter feminista da protagonista, assim como do filme. Imperatriz Furiosa já é constantemente apontada como referência, tendo se tornado, assim como suas predecessoras Ellen Ripley e Sarah Connor, um ícone. A análise que seguirá no capítulo seguinte busca apontar as intersecções de discurso que a personagem suscita, bem como a obra em que está inscrita, desvendando a proposição de novos parâmetros da representação das relações de gênero no cinema *mainstream*.

4 IMPERATRIZ FURIOSA: ESTUDO FEMINISTA DE CASO

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (COHEN, 2000, p. 54).

A barbárie tão anunciada aconteceu: o mundo não existe mais como o conhecemos. O lugar que nos proporcionou a expansão da vida humana foi transformado a tal ponto que agora é praticamente impossível sobreviver nele. O ar, o solo e o que restou de água estão contaminados, a fauna e a flora são inexistentes. E é nessa distopia que os humanos tentam sobreviver. Mas como a política sempre foi difícil de ser praticada, em um mundo pós-apocalíptico a ditadura e a opressão é que governam: os fortes mandam e os fracos obedecem. A violência é a nova ordem, pois apenas os fortes e sem escrúpulos conseguem sobreviver no ambiente desértico no qual a Terra se tornou. Aos fracos resta implorar por alguma misericórdia (e principalmente por água) nos portões das poucas cidades que restaram – que mais parecem com fortalezas – na esperança de que os tiranos que ali habitam se compadeçam.

Neste contexto, os bens mais preciosos são água e gasolina: água para matar a sede do corpo, e gasolina para alimentar as extensões desses corpos, fortalecendo-os. Ninguém sobrevive neste mundo pós-apocalíptico sem qualquer máquina que lhe ofereça um poder mais que humano, como carros potentes, armas e próteses que substituam partes do corpo e órgão que já não funcionam mais.

Este é o contexto do filme “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015)⁸⁵, que prevê um futuro claramente possível diante da realidade que presenciamos atualmente. Guerras nucleares, contaminação das águas, devastação da natureza, disputa por territórios e petróleo... Tudo converge para a destruição do meio ambiente, e, em consequência, da própria espécie humana.

O filme anuncia a barbárie e demonstra claramente que o tão esperado “milagre” que aguardamos fielmente nos dias de hoje, a tecnologia prometida que iria salvar o mundo de nós mesmos, nunca existiu e nem nunca existirá.

“Mad Max” é uma quadrilogia de filmes de ação/aventura/ficção científica⁸⁶, dirigidos pelo australiano George Miller. O primeiro filme foi lançado em 1979 dentro de um contexto

⁸⁵ “Mad Max: Estrada da Fúria” (“Mad Max: Fury Road”), 2015. Direção: George Miller. Coprodução hollywoodiana e australiana, dos estúdios Warner Brothers e Village Roadshow Pictures. Gravado na Namíbia, África do Sul e Austrália.

⁸⁶ Classificação feita pelo Internet Movie Database – IMDB, disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1392190/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1.

independente e de baixo orçamento de um cinema emergente australiano. Tornou-se um sucesso mundial e influenciou diversas outras produções com sua atmosfera pós-apocalíptica e cenas de ação entre carros velozes e gangues de motociclistas, dando origem a mais dois filmes da sequência: “Mad Max 2: a Caçada Continua” (1981), e “Mad Max: Além da Cúpula do Trovão” (1985). Após um hiato de três décadas, em 2015 é lançado o mais novo título da franquia, “Mad Max: Estrada da Fúria”, que presenteia o público do cinema de ação (majoritariamente masculino) com todos os itens esperados de um *blockbuster* desse gênero: explosões, lutas, armas potentes, automóveis velozes, muito sangue, vilões bárbaros, mocinhos vingadores, belas mulheres e uma montagem que mescla todas essas informações de forma ritmada.

O filme teve um reconhecimento significativo dentro da indústria cinematográfica, indicado a 10 prêmios do Oscar, incluindo o de Melhor Filme, algo raro para uma obra do gênero de ação. Das indicações, ganhou o prêmio em seis categorias, mais que qualquer outro filme naquele ano: figurino, maquiagem, montagem, edição de som, mixagem de som e direção de arte.

Todos os filmes da então trilogia traziam o justiceiro Max Rockatansky, interpretado até então por Mel Gibson, como personagem principal, considerado um ideal de representação de masculinidade e virilidade no cinema – o típico herói que busca vingança e justiça pelas próprias mãos, motivado pela perda de sua família.

Mas “Estrada da Fúria”, apesar de ainda contar com o protagonismo de Max, agora interpretado por Tom Hardy, tem um importante elemento, escolhido como foco dessa pesquisa: Imperatriz Furiosa. A personagem, interpretada pela atriz sul-africana Charlize Theron, divide o protagonismo com Max, uma grande surpresa dentro de uma franquia que leva o peso do até então único protagonista em seu título.

Mas ela não vem apenas como contrapeso ou acompanhante do herói, estereótipo comum para mulheres em filmes como este, que são inseridas nas narrativas bem mais por conta da beleza e atratividade sexual que por agência. Em contramão disso, Furiosa, a partir de seu corpo, agência narrativa e do contexto fílmico em que está inserida, provoca um tensionamento nos padrões de representação de gênero, tanto na franquia “Mad Max” quanto no cinema *mainstream* em uma ótica mais ampla.

Imperatriz Furiosa é uma guerreira que está a serviço do tirano Immortan Joe (Hugh Keays-Byrne), autodenominado “redentor” e dono de Cidadela, cidade suspensa entre rochas desérticas, na qual mantém sob seu poder diversos recursos: uma fonte de água não contaminada, um exército de fanáticos dispostos a morrer por ele, amas de leite que são

ordenhadas como vacas para fornecer alimento aos homens adultos, e um grupo de belas jovens parideiras para lhe gerar futuros herdeiros.

Furiosa é sua melhor guerreira, única mulher e a escolhida entre as centenas (talvez milhares?) de homens de seu exército – denominados *War Boys* – para guiar seu automóvel mais potente, o *War Rig*⁸⁷, com a missão de trazer gasolina e munição das cidades vizinhas. Nessa jornada, Furiosa coloca seu plano em ação: tenta uma fuga planejada em meio ao deserto para reencontrar sua terra natal, o Vale Verde⁸⁸, uma sociedade matriarcal na qual busca redenção e um futuro para si e para as cinco jovens “esposas” de Immortan Joe que leva consigo. Uma caçada regada a muita velocidade, poeira e sangue se inicia, envolvendo o exército de Immortan Joe e o grupo em fuga liderado por Furiosa, que passa a contar com o auxílio do herói errante Max e do *War Boy* Nux.

A narrativa de “Estrada da Fúria” baseia-se na busca de libertação dos corpos humanos, vistos como mercadorias, e, de forma mais profunda, dos corpos femininos em um contexto de dominação capitalista patriarcal dentro da distopia criada por George Miller.

Taylor Boulware, em seu artigo intitulado “Who kill the world: Building a Feminist Utopia from the Ashes of Toxic Masculinity in Mad Max: Fury Road” (2015), aponta uma leitura do filme na qual o capitalismo patriarcal é posto como responsável pelo fim da civilização e pela miséria que assola o planeta, expondo a união inseparável e fatal da masculinidade tóxica e da exploração capitalista. Revelando, assim, que tais ideologias se constituem e trabalham de forma a objetificar e regular corpos e subjetividades, reduzindo suas existências a meros *commodities* para que haja a contínua expansão da riqueza e a manutenção da hegemonia, sendo que, para isso, é fundamental o controle masculino sobre a reprodução sexual e, portanto, sobre a própria sexualidade e gênero.

E é contra essa dominação que Furiosa, juntamente com as outras mulheres do filme, lutam. A rebelião que iniciam é contra o tirano Immortan Joe, assim como contra tudo o que ele representa: a dominação patriarcal e a violência capitalista que subjugam os corpos femininos, os corpos abjetos (doentes, incapacitados, deformados), e a própria natureza, levando o mundo no caminho da barbárie e destruição.

“Estrada da Fúria” desfrutou de grande popularidade em seu lançamento, não apenas por ser a continuação de uma franquia tão aguardada, mas pelo seu teor político, tornando-se a revisão feminista de uma franquia clássica e de um gênero cinematográfico majoritariamente

⁸⁷ “Máquina de Guerra”, na tradução.

⁸⁸ “Green Place”, no original.

voltado ao masculino, e, assim, consagrando Imperatriz Furiosa como um ícone feminista do cinema.

Classificado como *blockbuster*, “Estrada da Fúria” teve um lançamento à nível mundial, a partir de uma massiva publicidade em torno de sua estreia e permanência nos cinemas. Como abordado no primeiro capítulo, filmes desse calão possuem fórmulas preestabelecidas, que facilitam o acesso e compreensão de um público vasto e de diferentes origens, baseado em ícones visuais e narrativas maniqueístas.

Apesar de ser escrito e dirigido por um homem, “Estrada da Fúria” teve a consultoria da dramaturga feminista Eve Ensler⁸⁹ para a contribuição no roteiro⁹⁰ e nos ensaios com as atrizes, e com o olhar apurado de uma mulher na montagem, Margaret Sixel⁹¹, vencedora do Oscar pelo seu trabalho neste filme. Como já apontado neste trabalho, ter mulheres em posições de criação dentro de uma produção cinematográfica é imprescindível para se romper com os padrões tão exaustivamente impostos nesse cinema hegemonicamente masculino, branco e heterossexual que é o *mainstream*.

Mas há controvérsias em relação ao teor feminista da obra e é necessário pontuar que, como um *blockbuster*, “Estrada da Fúria” contém diversos vícios do cinema *mainstream*, que, inclusive, chocam-se com a posição política e crítica adotada pelo filme. Irei discorrer sobre essas questões ao longo deste capítulo. Para complementar, é importante pontuar que essa não é uma obra livre de contradições e nem o exemplo máximo de um filme com viés feminista, bem pelo contrário, seus elementos pagam tributo ao tipo de cinema que está inserido. Mas também é um filme que expõe uma crítica visível sobre a sociedade contemporânea e rompe com alguns padrões desse cinema dominante, principalmente a partir da ótica da representação das mulheres e especialmente na figura de Furiosa.

Mas antes de iniciar uma análise mais profunda dessa personagem dentro do contexto fílmico de “Estrada da Fúria”, pretendo fazer uma breve análise da representação feminina nos outros filmes da franquia, para compreensão tanto do universo e ambientação do filme quanto do papel que as mulheres desempenharam ao longo da história como personagens da franquia.

⁸⁹ Autora da famosa peça “Os Monólogos da Vagina”, também é conhecida pelo seu trabalho humanitário com mulheres vítimas de violência sexual.

⁹⁰ O roteiro de “Mad Max: Estrada da Fúria” foi escrito por George Miller, Brendan MacCarthy e Nicholas Lathouris. Fonte: http://www.imdb.com/title/tt1392190/?ref_=nv_sr_1.

⁹¹ Margaret Sixel ganhou o Oscar de melhor montagem por “Mad Max” em 2016. Lembrando que a montagem tem um papel estruturante na linguagem cinematográfica, pois “[...] constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra “montagem”.” (MARTINS, 2007, p. 132).

4.1 O GÊNERO NA FRANQUIA MAD MAX

O primeiro filme da franquia, lançado em 1979, já é uma distopia futurista. O policial Max Rockatansky luta para manter a ordem em meio ao caos de um pré-apocalipse que se aproxima, no qual as pessoas estão enlouquecendo e recursos como a gasolina estão se extinguindo. A própria ordem da polícia não é mais a mesma, funcionando em um prédio em degradação e com poucos funcionários, a polícia tenta se manter no combate contra o crime e corrupção. Max, cansado e com medo de perder sua sanidade na estrada ao perseguir criminosos, pede demissão para viver uma vida tranquila ao lado de sua esposa, Jessie, e seu pequeno filho.

A personagem Jessie, única representação feminina com algum peso na narrativa, se resume a uma existência em função do protagonista. Na primeira parte do filme, ela aparece apenas no domínio do lar, onde seca com carinho os cabelos do marido e faz birra quando ele tem de sair mais cedo para o trabalho. Na segunda metade, com Max fora do trabalho, a família sai de férias e o casal apaixonado protagoniza cenas de felicidade e tranquilidade. Ao ir de carro até uma sorveteria junto com seu filho enquanto Max aguarda em uma oficina mecânica, Jessie encontra a gangue de motocicletas liderada por Toecutter, responsáveis pela debilitação do companheiro de trabalho de Max. A gangue, formada por integrantes que aparentam loucura e traços de psicopatia, se aproveita de tudo e todos que cruzam seu caminho, aparentemente por pura diversão de infligir medo e dor. Encurralada pelo bando de homens, Toecutter tenta uma aproximação de Jessie, que o deixa chegar mais perto até encontrar o momento perfeito para chutar suas partes íntimas, o que lhe permite tempo para entrar no carro e fugir. Jessie não é apenas uma garota em perigo, ela luta por sua sobrevivência quando se faz necessário. Vale também pontuar que seu corpo não é sexualizado, os momentos em que aparece são bem mais focados na relação romântica e apaixonada que vive com Max, evitando qualquer espetacularização de seu corpo.

Na última parte do filme, a família vai passar alguns dias em uma casa de campo onde vive a idosa May. Enquanto Max conserta o carro, Jessie vai passear sozinha até uma praia deserta, pela qual tem de passar por uma pequena floresta. Durante o caminho de volta à casa, é perseguida pela gangue de homens, os mesmos que haviam a atacado anteriormente. Max escuta seus gritos quando ela retorna próximo à casa, e, após socorrê-la, entra na floresta à procura dos bandidos.

May, dona da casa e amiga da família, conforta Jessie, que após alguns minutos lembra de seu bebê. Ela encontra-o nas mãos da gangue, ao lado de fora da casa. Toecutter ameaça

Jessie, que implora que entreguem seu bebê. May se aproxima com uma arma, conseguindo render os bandidos e prendê-los dentro da edícula enquanto Jessie pega o carro que as levam para a fuga. O carro apresenta problemas no motor poucos metros longe da casa, Jessie então pega seu bebê e em desespero começa a correr no meio da estrada (figura 16). Os bandidos conseguem se libertar e montam em suas motocicletas em direção à estrada. May, de forma corajosa, desce do carro com sua espingarda e aguarda a aproximação das motocicletas para disparar, mas não obtém êxito.

A presença de May, uma senhora idosa e com dois aparelhos nas pernas que indicam certa dificuldade em andar é importante de ser pontuada. Ela pode ser vista como a predecessora do clã das *Vulvalinis*, apresentadas em “Estrada da Fúria”, o qual é composto por corajosas mulheres guerreiras, grande parte já em avançada idade.



Figura 16 – “Cena em que Jessie foge com seu bebê.
Fonte: “Mad Max” (1979).

A gangue alcança Jessie e a criança, atropelando os dois. Max chega correndo e encontra, desesperado, sua esposa e filho estatelados no asfalto. A criança vem a óbito, enquanto o destino de Jessie não fica bem definido. Durante uma conversa entre os médicos, sabe-se que seu estado é grave, mas que há esperanças em salvá-la. Max, inconformado, veste novamente seu icônico uniforme viril, feito de calça e jaquetas de couro pretos, e vai à caça dos bandidos, exterminando um a um. O filme termina com um ponto de vista de Max dirigindo pela estrada, devorado pela loucura de quem busca vingança e não mais justiça.

Apesar de Jessie não ser característica “mocinha em perigo”, ela é o que motiva o personagem principal na busca de vingança, sendo uma representação do estereótipo da “Mulher no Refrigerador”. Sua história, seus anseios e desejos pouco importam no filme, é o amor de Max por ela, apresentado em cenas de contorno romântico no decorrer da narrativa, e a repercussão da sua morte no emocional do herói protagonista que realmente importam. A perda de sua família é o que determina a transformação de Max de nobre agente de um estado

decadente em um solitário justiceiro/vingador. A existência de Jessie apenas complementa a própria existência de Max.

A sequência, “Mad Max 2: a Caçada Continua”, de 1981, não traz qualquer inovação na representação feminina. A personagem que mais se destaca nem ao menos tem um nome. Denominada Warrior Woman (Virginia Hey), na tradução “Mulher Guerreira”, perfaz a típica beleza hegemônica (loira, branca, longilínea), com uma expressão sempre grave, se posiciona corajosamente no *front* de batalha para defender a comunidade onde vive, na qual guardam uma pequena refinaria de petróleo para uso próprio e que é constantemente atacada por gangues que habitam o deserto. Suas falas são poucas, mas sua presença é marcante, principalmente por ser valente e colocar-se em combate, contrastando assim com a quantidade majoritariamente masculina de guerreiros.

Outras poucas personagens se fazem presentes na narrativa, sempre de forma superficial, a partir de diferentes características do feminino. Um exemplo é a delicada e inocente The Captain’s Girl (Arkie Whiteley), filha de um combatente reformado, torna-se par romântico do coadjuvante cômico Capitão Gyro (suprindo a “cota” heterossexual do filme). Ou seja, é uma personagem que está sempre atrelada ao masculino, ao pertencer ao seu pai e seguidamente ao seu par romântico heterossexual, não possuindo autonomia alguma.

É interessante notar que nas equipes de combate do lado inimigo também existem poucas mulheres, quase invisíveis e com peso narrativo algum. Em contraposição, alguns indivíduos apontam traços de homossexualidade e transexualidade, relegando essas características como negativas ao serem associadas apenas com o lado inimigo, de forma a pontuar isso como comportamentos desviantes. A exemplo do que acontece no primeiro filme da franquia, cujo líder da gangue (Toecutter) é homossexual, as sexualidades dissidentes parecem ficar atreladas ao campo simbólico do Mal nos primeiros filmes da franquia *Mad Max*.

Já em “Mad Max 3: Além da Cúpula do Trovão”, que estreou nos cinema em 1985, temos importantes personagens mulheres. Tina Turner, na época já famosa cantora, interpreta a icônica Aunty Entity (figura 17), chefe de Bartertown, uma precária comunidade que atrai ladrões e mercenários, e que utiliza uma misteriosa tecnologia para produzir energia a partir de esterco de porco.

Aunty Entity, apesar de não ser uma guerreira no sentido físico – se comparada a Max, a Woman Warrior do segundo filme ou mesmo a Imperatriz Furiosa – tem uma mente política e grande influência que garantem liderança sobre a cidade que afirma ter construído “com sangue e merda até o pescoço”. Ela defende as leis que escreveu, estabelecendo uma série de rituais que se entrelaçam em sua marca de civilização, de forma a garantir uma liderança

contínua. Aunty Entity é uma personagem que projeta soberania e grandeza, e, por meio de sua inteligência política, poder de sedução e violência de seu séquito, consegue estabelecer um acordo junto a Max, obtendo, assim, as habilidades físicas do guerreiro errante para derrotar um inimigo pessoal.



Figura 17 – Imagem de Aunty Entity.

Fonte: “Mad Max 3: Além da Cúpula do Trovão” (1985).

Aparentemente vítima em um primeiro momento, Entity mostra-se vilã no decorrer da narrativa, pois é capaz de tudo para manter o pequeno império – o resquício de civilização – que construiu. Mas essa personagem vai muito além do maniqueísmo característico do cinema *mainstream*, sua profundidade possibilita uma compreensão do espectador sobre suas escolhas e desejos, e, ainda, uma grande empatia por sua figura.

Assim como o Max do passado, ela deseja reintegrar a ordem e preservar a civilização, e, para isso, defende a todo o custo seus próprios interesses e sua posição de poder e decisão. Ela é forte, mas politicamente vulnerável, sendo necessários jogos políticos e trapaças para que permaneça gozando de um grande poder em um mundo dominado por homens bárbaros. Mais do que isso, é uma mulher negra, mostrando a resistência dessa identidade em um mundo pós-apocalíptico, e que ainda desfruta de uma posição de poder na qual nenhuma outra mulher ou homem ocupa no filme, mesmo Max, apelidado por ela de “esfarrapado” (*raggedy man*) por conta da situação precária em que se apresenta.

Entity ainda lidera o grupo de perseguição atrás de Max na parte final do filme, dirigindo o carro que toma a dianteira e ainda subindo no vagão de trem onde Max e seu grupo se encontram. Entity e Max compartilham das mesmas qualidades, razão pela qual Entity o respeita e poupa sua vida no final da narrativa, reconhecendo-o como um oponente a altura. “Well, ain’t we a pair, raggedy man?” (Não formamos um belo par, esfarrapado?), são suas palavras de despedida, enquanto Max a observa com certa admiração e incredulidade.

Neste mesmo filme, temos outra importante personagem feminina, um tanto ofuscada pela imponente Aunty Entity (e pela própria presença de Tina Turner), mas importante no contexto narrativo. Savannah Nix (Helen Bunday) é a líder de uma tribo de adolescentes e de crianças, que, ao se deparar com Max, acredita ser ele o profeta destinado a salvá-los e mostrá-los o caminho da *Tomorrow-Morrow Land*⁹².

Max insiste não ser o profeta e que não existe nada mais além de deserto, mas Savannah não se contenta em permanecer no pequeno oásis onde habita a tribo e decide partir em busca da terra prometida, junto com mais alguns de seu grupo.

Max a impede em um primeiro momento, atirando em sua direção como forma de intimidá-la a continuar o caminho. Ela retruca, atirando lanças no caminho de Max e demonstrado também sua habilidade na pontaria. Max parte para a força física, nocauteando Savannah e obrigando ela e os outros desertores da tribo a permanecerem no oásis. Mas, durante a noite, Savannah e seu grupo fogem, obrigando Max e outros integrantes da tribo a saírem em sua procura.

No final, com a ajuda de Max, o grupo estabelece sua nova morada nas ruínas de Sydney, e durante todas as noites reúnem-se para escutar Savannah, que, além de ser revelada como a narradora do filme, ocupa também uma função similar a dos griôs africanos⁹³, responsável por manter viva as histórias sobre seu povo, evitando que os mesmos erros do passado aconteçam⁹⁴.

“Além da Cúpula do Trovão” trabalha uma forte presença feminina na sua narrativa, diferente dos dois filmes anteriores da franquia, ao colocar duas figuras femininas que enfrentam ou lutam ao lado de Max, ao mesmo tempo em que têm suas linhas narrativas e objetivos bem definidos.

Mas, apesar da forte presença feminina no terceiro filme, é em “Estrada da Fúria” que a personalidade de Max é descentralizada do protagonismo, e a ligação com o seu passado familiar é definitivamente rompida. Apesar da surpresa gerada com o protagonismo feminino de “Estrada da Fúria”, é possível afirmar que a franquia já indicava uma abertura para um protagonismo feminino a partir das personagens do terceiro filme, principalmente Aunty Entity, que acabaram por abrir caminho para a existência de Imperatriz Furiosa.

⁹² Na tradução: Terra do amanhã.

⁹³ Griô (ou *griot*), figura presente na cultura africana, na qual um indivíduo é o responsável por transmitir oralmente as histórias para os mais novos, preservando assim a cultura e tradições de seu povo.

⁹⁴ “Still in all, every night we does the tell, so that we 'member who we was and where we came from...” (Savannah Nix, em “Mad Max”).

Mas, diferente de *Entity*, que buscava apenas a manutenção de seu poder, *Furiosa* busca um novo modelo de sociedade por meio de uma liderança que parte das minorias: mulheres, oprimidos, deficientes. Lembremos que uma diferença de trinta anos que separam as produções trouxeram novas discussões, mais amplas e atentas às questões ambientais e aos movimentos sociais, como o antropoceno, os feminismos e os estudos de gênero, aos quais o filme engloba de maneira muito orgânica.

Furiosa não é apenas uma personagem feminina plenamente desenvolvida e complexa, com destreza física e combativa, mas, para além, é aquela que perturba as normas de gênero, rejeitando o papel da feminilidade tradicional e de qualquer estereótipo. E é à análise profunda dos mecanismos de construção e existência dessa personagem que este capítulo se dedica.

4.2 ANTROPOCENO, A CATÁSTROFE ANUNCIADA

De maneira geral, os quatro filmes trabalham a questão da sobrevivência humana em um mundo destruído pela própria espécie, que resulta em uma guerra interminável por recursos que permitam a sobrevivência humana, principalmente água e gasolina.

Taylor Boulware expõe a visão do co-roteirista de “*Mad Max*”, Brendan McCarthy, que afirma ser o primeiro um filme de vingança sob motocicletas, o segundo sobre a gasolina como mercadoria, o terceiro, mais cômico, sobre o controle do estercor de porco como fonte de recurso energético. Mas, no último filme da franquia, essas questões específicas foram deixadas de lado, e o foco passou a ser sobre o último recurso disponível: a própria raça humana – “[...] sobre esperma e úteros e mulheres e homens” (BERNSTEIN, 2015, p. 13 *apud* BOULWARE, 2015, p. 3).

Os três primeiros filmes da franquia abordam de forma mais superficial as causas que levaram o planeta à catástrofe total, sendo que o primeiro não se situa em uma época específica. Um mundo semiárido é anunciado, a queda de instituições como a da polícia, representada pelo prédio em frangalhos da corporação e policiais rebeldes lutando contra loucos da estrada, e da própria civilização pela falta de uma estrutura urbana, demonstra que um apocalipse se aproxima. “A queda”, o dia apocalíptico no qual a barbárie se instaurou como lei é concretizado, sendo o mundo pós-apocalíptico o cenário de “*Mad Max 2: a Caçada Continua*”.

O filme inicia com um breve prólogo, imagens em preto e branco (algumas historicamente reconhecidas pelo espectador) são narradas em *voice over* por uma voz masculina, explicando ter sido a utilização desenfreada do petróleo, o “combustível negro”, o que arruinou a humanidade, brutalizada e consumida em meio a uma terra desértica. “Homens começaram a se alimentar de homens”, conta-nos a voz, restando um mundo que apenas os

brutos conseguiram sobreviver. Não há mais resquícios da água ou do verde, mesmo escassos, que ambientavam o primeiro filme da franquia.

Em “Além da Cúpula do Trovão”, a tentativa de estabelecer uma civilização partindo de novos recursos energéticos, no caso esterco de suínos, é um dos temas centrais. Mas é a civilização em si que importa ou as questões morais, filosóficas e sociais que a envolvem?

De nada adianta a construção de uma civilização baseada na tirania, na extorsão e na violência, pois o caminho trilhado pelo passado será o mesmo do futuro, é a mensagem do filme. Bartertown é então destruída, restando uma esperança no futuro a partir dos jovens e das crianças da Tribo Perdida (*The Lost Tribe*), intocados em sua ingenuidade pelos vícios e erros de seus antecessores, construirão, sob as ruínas do passado “para não se esquecerem de onde vieram”, um novo futuro.

Já “Estrada da Fúria” é o filme de toda a franquia mais enfático em demonstrar, entre o frenesi das lutas e perseguições, as causas, consequências e possíveis soluções para o mundo pós-apocalipse. O grande vilão é o próprio capitalismo, responsável pela desgraça do planeta e da espécie humana, conforme aponta Boulware (2005, p. 4), “A humanidade é uma espécie doente e moribunda, reduzida à vida nua e à beira da extinção, agarrada aos restos esfarrapados de um mundo morto - um mundo morto pelo capitalismo”.

Acredito ser a questão ambiental mais visível em “Estrada da Fúria” se considerarmos as mudanças nas discussões sobre meio ambiente no período de trinta anos que passaram entre a produção do terceiro e do quarto filmes da série.

As discussões ambientais já presentes nos discursos da década de 1980 foram ganhando força ao longo dos anos, e as evidências da destruição de Gaia começaram a ser sentidas mais do que nunca neste novo século. “Estrada da Fúria” anuncia a barbárie decorrente do Antropoceno, teoria que aponta um novo período geológico em que vivemos, posterior ao Holoceno, no qual o papel do ser humano se torna central na geologia e ecologia do planeta.

O Holoceno é caracterizado pelo período de cerca de 10 mil anos em que houve uma estabilidade climática que possibilitou o desenvolvimento da humanidade; já o Antropoceno, termo que ainda está em processo de aceitação pelos cientistas, tem indícios de seu início a partir da Revolução Industrial e consequente queima desenfreada de combustível fóssil, assim como pelo aumento estrondoso de seres humanos habitando a Terra e o consumo exacerbado que temos vivido em consequência do capitalismo. Conforme afirma o historiador Dipesh Chakrabarty (2013, p. 17), o capitalismo assim como o imperialismo ocidental dominantes nos

sistemas econômicos mundiais são os responsáveis pelas principais atividades⁹⁵ que contribuem para o aquecimento global.

“É o petróleo”, “Guerras por petróleo”, “Estamos matando por gasolina”, “O mundo está ficando sem água”, “A humanidade está aterrorizando a si mesma”, “Combate termonuclear”, “A terra está infértil”, “Nossos ossos estão envenenados”, “Nós só temos meia-vida”. Essas são frases da abertura de “Estrada da Fúria”, ditas por diversas vozes que parecem tiradas de noticiários, denotando a culpa da destruição da humanidade a si própria. Somos **agentes biológicos**, mas atualmente ganhamos também o *status* de **agentes geológico**, pois cada vez mais “[...] alcançamos números e inventamos tecnologias que sejam de uma escala suficientemente grande para causar impacto no próprio planeta” (CHAKRABARTY, 2013, p. 8). A força com que lesamos o planeta está deixando rastros grandes, sensoriais e concretos, talvez até mesmo nas camadas da Terra. O Antropoceno é o resultado de nossa agência geológica.

De acordo com as ideias apresentadas por Marco Antonio Valentim em seu texto “A Sobrenatureza da Catástrofe” (2014), o Antropoceno é consequência do pensamento de que o ser humano está desconectado da natureza. É o resultado da Grande Divisão entre a natureza e a cultura, entre o que é humano e o que é não humano, entre o que é racional e irracional. Essa racionalidade que divide o Ser Humano do resto do mundo é a desculpa para toda e qualquer intervenção feita sobre o planeta, agindo de forma a aparentar controle e direito sobre tudo. A questão é que, se por algum momento foi possível acreditarmos na separação entre humano e natureza, hoje já não é mais:

[...] podemos dizer que apenas recentemente é que entrou em colapso a distinção entre história humana e natural – da qual, ressalta-se, muito tinha sido preservado até mesmo em histórias ambientais que consideravam as duas entidades em interação. Pois não está mais em questão simplesmente se o homem tem uma relação interativa com a natureza. Isto os seres humanos sempre tiveram ou ao menos é assim que o homem foi imaginado na maior parte daquilo que em geral chama-se de tradição ocidental. Agora alega-se que os seres humanos são uma força da natureza no sentido geológico. Portanto, uma suposição fundamental do pensamento político ocidental (e agora universal) foi desfeita nessa crise. (CHAKRABARTY, 2013, p. 10).

“Enquanto o nosso mundo desmoronava, cada um de nós desmoronava junto”, é a conclusão que chega o herói Max Rockatansky no epílogo de “Estrada da Fúria”. O futuro catastrófico resultante de nossas ações confirmou: nós, humanos, fazemos parte do mundo.

⁹⁵ De acordo com Chakrabarty (2013, p. 17), alguns exemplos dessas atividades são: a queima de combustíveis fósseis, industrialização do estoque animal e o desmatamento das florestas tropicais e outras florestas.

Bruno Latour (2014) chama a atenção para o conceito de Antropoceno, afirmando que ele talvez possa dar fim à ideia de separação entre a Natureza e a Humanidade. Afinal, o que foi bom para os Humanos no período do Holoceno, já não se sustenta para os Terranos (*Earthbound*) no período do Antropoceno. Terranos porque fazemos parte da Terra, assim como toda a natureza, e é desse fato que precisamos nos conscientizar.

O binarismo natureza/cultura parece ganhar mais força com os avanços tecnológicos que presenciamos diariamente, como se eles nos distanciassem de tudo que é “natural”, que vem da terra. Esse domínio científico-tecnológico também aparenta uma espécie de “evolução” na visão ocidental moderna, que simbolicamente reforça o poder ao humano de domínio sobre a natureza. O que muitos não sabem (ou ignoram) é que tudo – humanos, não humanos, animados e inanimados, espíritos, tecnologia, saberes – estão todos se relacionando por meio de **redes sociotécnicas**:

Nesse sentido, a ciência e a tecnologia estão profundamente arraigadas na sociedade e, mais do que isso, elas produzem não só a sociedade como a própria natureza: o mundo natural – incluindo-se, aqui, o homem, lócus onde o natural e o cultural se encontram (Ingold, 1994) – é produto das interações entre seres diferentes (humanos e não humanos) e seus incontestáveis modos de estar-no-mundo ou de habitá-lo (*to dwell*, na definição de Ingold, 2000). (BADIE; VELDEN, 2011, p. 15).

Ou seja, nós somos produto das infindáveis interações com tudo que está ao nosso redor, pois todas as coisas, inclusive as que estão fora do âmbito “racional”, se relacionam. É apenas a partir do entendimento de que tudo está interligado, da necessidade de uma ruptura entre as fronteiras dos binarismos divisionistas, que se poderá encontrar uma solução para o caos que vivemos e para o futuro tenebroso que nos assombra. A essa proposta de ruptura podemos chamar de pós-humano.

4.3 CIBORGUE: O CORPO PÓS-HUMANO

A autora Lucia Santaella (2007, p. 133), em seu artigo “Pós-humano – por quê?”, resume o significado de pós-humano:

Na sua obra *A Condição Pós-humana*, o artista inglês Robert Pepperell (1995) afirma que a expressão “pós-humano” pode ser empregada em diversos sentidos. Os três sentidos em que ele a emprega podem delinear seu significado geral, a saber: em primeiro lugar, para marcar o fim do período de desenvolvimento social conhecido como humanismo, de modo que pós-humano vem a significar “depois do humanismo”. Em segundo lugar, a expressão sinaliza o fato de que nossa visão do que constitui o humano está passando por profundas transformações. O que significa sermos humanos hoje não é mais pensado da mesma maneira em que era pensado anteriormente. Em

terceiro lugar, “pós-humano” refere-se a uma convergência geral dos organismos com as tecnologias até o ponto de tornarem-se indistinguíveis. Para ele, essas tecnologias pós-humanas são: realidade virtual (RV), comunicação global, protética e nanotecnologia, redes neurais, algoritmos genéticos, manipulação genética e vida artificial. Tudo isso junto deve representar uma nova era no desenvolvimento humano, a era pós-humana.

De maneira geral, o conceito de humano tem se modificado tanto quanto o seu entorno. Não somos os seres imutáveis como se havia imaginado, assim como não detemos o poder de controle em nossas mãos, pois tudo o que é modificado, mexido e transformado, conseqüentemente, reflete em nós humanos. O que sustentava a humanidade antes, seus preconceitos e divisões, já não são possíveis em um pós-mundo. O pós-humano é o que chega para descentralizar o humano, para virar a chave do Antropoceno, para colocar esse ser bípede e racional em crise existencial e em contato permanente com a tecnologia.

Katherine Hayles, em seu livro “How We Became Posthuman” (1999, p. 286), pontua que, para muitos, o conceito de pós-humano pode parecer apocalíptico e anti-humano, quando, ao renegar o conceito humanista que coloca o “homem” como centro do mundo, passa a perceber a consciência humana como apenas um “[...] subsistema executando seu programa de autoconstrução e autoconfiança” que ignora a dinâmica real dos sistemas complexos.

Mas a autora percebe o pós-humano não com um potencial destrutivo que poderia extinguir a humanidade, mas sim como potencial de reconfiguração/reconstrução do humano:

Mas o pós-humano não significa realmente o fim da humanidade. Em vez disso, assinala o fim de uma certa concepção do humano, uma concepção que pode ter sido aplicada àquela fração da humanidade que possuía a riqueza, o poder e o lazer para conceituar a si mesmos como os seres autônomos que exercem sua vontade por meio de agência e escolha individuais. (HAYLES, 1999, p. 286, tradução minha)⁹⁶.

Assim, a figura do pós-humano pode ser uma forma de alavancar a trajetória humana para longe dos erros já cometidos, abandonando o “[...] destino manifesto do sujeito humanista liberal” (HAYLES, 1999, p. 288) de controle sobre a natureza, possibilitando um novo significado sobre o conceito de humano, mais integrado e partilhado, mais autoconsciente de si e dos sistemas que o circunscreve.

⁹⁶ No original: “But the posthuman does not really mean the end of humanity. It Signals instead the end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice.” (HAYLES, 1999, p. 286).

Nesse processo em repensar o humano, reflete-se intrinsecamente sobre gênero e sexualidade, conceitos revisitados e recodificados a partir do corpo pós-humano, corpo este que celebra a simbiose do humano com o tecnológico: o corpo ciborgue.

Annek Smelik, teórica feminista da cultura visual, aponta que o ciborgue é uma resposta da cultura popular ao choque humano com a ciência e tecnologia, “[ele] é uma figura sondando o que significa ser um humano numa época em que a ciência e a tecnologia podem curar e melhorar ou, ao contrário, ferir e destruir a espécie humana”. (SMELIK, 2010, p. 90-91, tradução minha). Presente na literatura e de forma mais enfática na cultura visual, o ciborgue acompanha o período de incertezas, medos, questionamentos e desestabilização da pós-modernidade.

“Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”, é assim que Donna Haraway (2000, p. 36)⁹⁷ define, em um primeiro momento, a figura da ciborgue em seu famoso “Manifesto Ciborgue”, importante trabalho realizado pela autora em 1985, que trouxe um sentido político a esse ser híbrido, colocando-o no centro de um diálogo crítico entre o feminismo socialista, o marxismo e o capitalismo, trazendo nesse corpo pós-humano a possibilidade de ruptura dos padrões ocidentais.

“O ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado.” (HARAWAY, 2000, p. 63-64). Nascida do caos, a ciborgue é a esperança de um novo mundo que renega os conceitos e as regras impostas até então:

O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infieis às suas origens. Seus pais são, afinal, dispensáveis. (HARAWAY, 2000, p. 40).

Como ser político, a ciborgue se torna a possibilidade palpável da ruptura da Grande Divisão, o dualismo natureza/cultura, colocando em questionamento todos os outros dualismos que derivam deste:

[...] de acordo com os filósofos pós-estruturalistas os sistemas simbólicos do ocidente fundam-se em oposições binárias: corpo/alma, alter/ego, matéria/espírito, emoção/razão, natural/artificial [...] Ao transgredir as fronteiras que separavam o natural do artificial, o orgânico do inorgânico, o ciborg, por sua própria natureza, questiona os dualismos. (SANTAELLA, 2010, p. 187).

⁹⁷ Nas citações, respeitando a tradução, mantenho o artigo definido masculino para me referir à figura do ciborgue. Mas quando faço minha reflexão por meio das palavras, ao mencionar o sujeito ciborgue proposto por Haraway, utilizarei o artigo definido feminino “a”, pois o ciborgue da ficção mundana tem valor e pressupostos diferentes da ciborgue feminista de Haraway

Como mito, a ciborgue é parte do imaginário, mas também pertence a da realidade social. Ela está na ficção científica contemporânea assim como ao nosso lado, criado por intervenções médicas, “[...] concebido como um dispositivo codificado” (HARAWAY, 2000, p. 36), por próteses e aparelhos que concedem um poder não humano ao humano.

Lucia Santaella (2010, p. 186) explica que o conceito original de ciborgue foi criado pelos cientistas Clynes e Kline na década de 1960, concebido como proposta para um corpo ampliado, “uma espécie de super-homem” capaz de sobreviver em ambientes inóspitos como o espaço, enquanto a ciborgue de Haraway é um sujeito ressignificado dentro de uma “retórica estratégica e de um método político”. Santaella (2010, p. 239) ainda pontua que, aproveitando-se do momento de desestabilização do eu a partir dos questionamentos implicados nessa nova conjuntura física e social, o método político que emerge do manifesto de Haraway, assim como o de outras feministas que trabalham neste mesmo tópico, rejeita o olhar e a construção masculinos sobre os corpos – herança da cultura ocidental – assim como todas as hierarquias que têm dado suporte à dominação masculina. E isso inclui a própria concepção de gênero. A pergunta que fica então é: a/o ciborgue tem sexo e/ou gênero? Ela consegue ir além do binarismo masculino/feminino?

Na visão de Smelik (2010, p. 96), o “Manifesto Ciborgue” é uma mensagem para as mulheres assumirem as “[...] responsabilidades pelas relações sociais da ciência e da tecnologia”. Já para Santaella (2010, p. 187), este é um trabalho que despertou controvérsias ao denunciar a construção do próprio feminismo dentro do “universo dos dualismos forjados”, ou seja, o feminismo, ao invés de romper com o padrão binário que demarca as diferenças entre o masculino e o feminino, passou a celebrar os atributos femininos dentro dessa equação opositiva. O corpo ciborgue significaria, então, o apagamento dessa barreira dos binarismos, uma mistura das polarizações binárias a partir de um corpo sem fronteiras:

The cyborg certainly is a postmodern configuration in its hybridity between human flesh and metal or digital material, its wavering between mind and matter, and its volatility between masculinity and femininity (Bukatman 1993; Dery 1996). The cyborg is thus a typical postmodern figuration of the 'in-between'. (SMELIK, 2010, p. 91).

Ao cruzar e borrar as barreiras das oposições binárias, a ciborgue cria uma confusão que pode ser transformada em potência. Recuperando a epígrafe que abre este capítulo, a ciborgue – em sua forma “monstruosa” – nos força a reavaliar nossos pressupostos culturais e a percepção da diferença. Ou seja, esse *in-between*, essa confusão de fronteiras, expõe a artificialidade da subjetividade humana de forma concreta e material, permitindo a desconstrução das relações instituídas de poder. E, entre essas relações, o desmonte de gênero é o que me parece uma das ferramentas mais poderosas de subversão desse ser.

4.4 FURIOSA, A CIBORGUE

O termo “ciborgue” foi muito apropriado pelo cinema, principalmente dentro do gênero de ficção científica, com uma vasta filmografia que remonta do *cyberpunk*⁹⁸ até os filmes atuais de super-heróis⁹⁹.

A ficção científica, gênero exportado da literatura para o cinema, trabalha com as ansiedades e os impactos causados pela tecnologia na vida humana, e por meio de potências alegóricas, prospecta um futuro como forma de refletir as questões do presente. A existência humana há muito é circundada, em absolutamente todos os aspectos, pela ciência e pela tecnologia, modificando não apenas nossa forma de perceber o mundo, mas também a nós mesmos e ao nosso entorno. O cinema, então, através de alegorias ficcionais, ora utópicas, ora distópicas, reflete a moralidade e a ética em torno dessa conjunção orgânico-tecnológico.

A condição de ciborgue é entendida, dentro de seu conceito original e de uma maneira simplificada, como uma melhoria na capacidade do indivíduo, produzindo supercorpos híbridos, dotados de uma capacidade sobre-humana. Mas grande parte desses corpos representados no cinema não está preocupada com o discurso político de quebrar fronteiras e de subversão do controle, como seria a missão do ciborgue que Donna Haraway defende; a preocupação deles é de intensificar as fronteiras de gênero e o padrão de dominação, colocando o corpo masculino como detentor máximo do poder.

“Homem de Ferro”, “RoboCop”, “Darth Vader”, “O Exterminador”¹⁰⁰ (T-800) são alguns exemplos dessa espécie conservadora de ciborgues presentes na ficção cinematográfica. Discorrendo sobre os personagens ciborgue no cinema de ficção científica, Santaella conclui que:

No geral, a maior parte desses filmes, apesar da aparência futurista e progressista, longe de promover uma concepção dialética da interface entre o ser humano e a máquina, revela sua submissão a arraigadas oposições entre homem e máquina que fortalecem os velhos dualismos entre corpo e mente. (SANTAELLA, 2003, p. 189).

Smelik¹⁰¹ (2010, p. 89) afirma que “O homem-máquina é claramente uma das figurações predominantes em uma cultura dominada pela ciência e tecnologia”. Não à toa temos diversos exemplos na cultura visual – entre filmes de ficção científica e comerciais de carros – da imagem do ser masculino dotado de um poder sobre humano, em uma espécie de celebração da

⁹⁸ Exemplo: “Blade Runner” (1982) e “Blade Runner 2049” (2017).

⁹⁹ Exemplo: “Homem de Ferro” (2008, 2010, 2013), “Robocop” (2014), “Capitão América” (2011, 2014, 2016).

¹⁰⁰ O Exterminador T-800 é propriamente um robô, mas seu corpo é revestido com tecido orgânico, o que faz dele um ser híbrido.

¹⁰¹ No original: “The man-machine is clearly one of the prevailing figurations in a culture dominated by science and technology.” (SMELIK, 2010, p. 89).

virilidade potencializada pelo tecnológico. Para a autora, o surgimento do ciborgue *hardware*, exemplificado pelos corpos hiper-masculinizados de Arnold Schwarzenegger em “O Exterminador do Futuro” e do personagem RoboCop, ambos na década de 1980, eram um reflexo da angústia gerada pela perda da masculinidade (SMELIK, 2010, p. 99).

Concomitantemente, o corpo masculino tornou-se objeto de atração na cultura visual: os astros da música, os modelos, os atores – entre eles os travestidos de ciborgue – passaram então a serem fetichizados “[...] da mesma forma como as mulheres eram no cinema Hollywoodiano” (SMELIK, 2010, p. 99),

Enquanto a tendência era ambivalente no início, porque coloca o personagem masculino na posição do espetáculo, uma posição estruturalmente feminina, ao longo das últimas duas décadas o público ficou mais familiarizado com o olhar escopofilico do corpo masculino ‘para-ser-olhado’. (SMELIK, 2010, p. 100).¹⁰²

O olhar foi estendido também para o corpo masculino, tornando o *voyeurismo* um exercício mais “neutro”¹⁰³. José Mario Ortiz Ramos (2004) confirma o corpo masculino como espetáculo, apontando três tipos de espectadores: o masculino, que se identifica com a figura máscula do ator, e o feminino e homossexual, que projetam seu olhar erótico sobre esse corpo. Ele conclui que: “Emerge assim o que Steve Neale chamou de “masculinidade como espetáculo”, num artigo em que questiona as colocações de L. Mulvey, propondo que se faça também um exame da “imagem dos homens” nos filmes, apesar de ressaltar que o “olhar” no “cinema dominante” é masculino.” (RAMOS, 2004, p. 186).

É interessante pensar que, apesar da sexualização, o corpo masculino não perde sua força estrutural como guia da narrativa, ou seja, a objetificação masculina não coloca os personagens homens na posição unicamente passiva, como acontece substancialmente com a figura feminina. Pelo contrário, o desejo que esses corpos masculinos sexualizados despertam adiciona um poder extra na estrutura desses personagens, pois, além de ativos na narrativa – o que pressupõe que são constituídos de uma história precedente, desejos e objetivos – eles ainda são *sexys* e belos¹⁰⁴.

¹⁰² No original: “While the trend was ambivalent at first, because it puts the male character in the position of the spectacle, a structurally feminine position, in the course of the last two decades the audience has grown more familiar with the scopophilic gaze at the male body as 'to-be-looked-at-ness'.” (SMELIK, 2010, p. 100).

¹⁰³ Isso não significa que o corpo feminino é menos objetificado, muito pelo contrário, conforme aponta Smelik (2009, p. 182), percebe-se na atualidade um aumento do espetáculo visual do “olhar” (*to-be-looked-at-ness*), e dessa forma, a representação do corpo feminino está muito mais erotizado e exposto por meio da nudez do que nunca. A autora ainda sugere que, partindo dessa ótica, a cultura visual vive uma certa “pornificação” (*pornofication*).

¹⁰⁴ Um exemplo disso são os filmes “Magic Mike” (2012) e “Magic Mike XXL” (2015), que trazem a história de um grupo de *strippers* homens, que, entre *shows* de exibições sensuais, tentam realizar sonhos e lidar com frustrações pessoais. Todos os personagens são bem delineados, com história e objetivos bem definidos na

Retomando a análise da figura ciborgueana, Smelik (2010, p. 100) afirma que, nos anos 1990, o surgimento do ciborgue *software*, bem mais ligado à lógica e à mente que ao corpo, contribuiu com uma mudança na imagem da masculinidade. Ícones como Schwarzenegger, Van Damme e Stallone foram substituídos por atores menos “machões” como Keanu Reeves¹⁰⁵ e Jude Law¹⁰⁶.

Ouso dizer que, atualmente, nessa onda de filmes de super-heróis (alguns dos quais são ciborgues), os olhares se voltam novamente para a performance do físico masculino em filmes como “Thor” (2011, 2013 e 2017) e os recém-lançados “Aquaman” (2018) e “Vidro” (2019).

Assim, a hiper-masculinização volta a ser celebrada, não apenas nos filmes, mas em toda a cultura visual que atualmente inclui as redes sociais, na qual se pode acompanhar os treinos e a preparação dos atores para tais papéis. A busca pela condição máxima de potência física retorna à lógica do ciborgue – corpo melhorado, modificado, trabalhado – a qual Smelik (2010, p. 101) aponta ser percebida em diversas práticas cotidianas da sociedade contemporânea¹⁰⁷, sendo a fissura pelos exercícios e pelo fortalecimento do corpo, o qual chama de *fitness*, uma dessas práticas inspiradas pela figura do ciborgue.

Se, no princípio, o cinema via a ciência e tecnologia como uma ameaça em potencial, medo iconizado pelos monstros nucleares e “cientistas malucos” da ficção científica¹⁰⁸, atualmente pode-se afirmar que existe um desejo de uma aproximação e de seus possíveis desdobramentos, percebidos e configurados na própria figura pós-humana do ciborgue. Conforme conclui Smelik (2010, p. 102), “[...] o ciborgue não é mais uma figura que instiga medo ou ansiedade. Ao invés disso, a figura do ciborgue aponta para os desejos profundamente arraigados do pós-humano de se fundirem com a ciência e as tecnologias.”¹⁰⁹

narrativa, e sua sensualidade e espetáculo físico, apesar de ser a grande atração, são apenas um elemento da construção de suas subjetividades.

¹⁰⁵ “Johnny Mnemonic” (1995), “Trilogia Matriz” (1999-2003).

¹⁰⁶ “Gattaca” (1997), “Existenz” (1999) and “AI, Inteligência Artificial” (2001).

¹⁰⁷ “In my view, there are at least four, overlapping and interlocking, practices that are inspired by the cyborg figuration: the military, sports, fitness and cosmetic surgery.” (SMELIK, 2010, p. 101).

¹⁰⁸ No ensaio “A imaginação da catástrofe” (1987), Susan Sontag pontua que os filmes de ficção científica não tratam da ciência em si (caso contrário seriam extremamente intelectualizados), mas sim da catástrofe, por meio de uma “estética da destruição” que produz prazer ao oferecer ao espectador a possibilidade de experimentar a desordem metropolitana. A pensadora ainda aponta o forte moralismo dentro desses filmes, sendo que “A mensagem em geral é o uso aprovado, humano, da ciência, e não o desvario, a obsessão científica.” (SONTAG, 1987, p. 251). A figura do cientista, portanto, acaba sendo construída de modo ambivalente porque, suscetível aos excessos, às violações éticas e à tentação do poder, configura-se simultaneamente como demônio e salvador, alguém que tem nas mãos o poder da criação – (monstros nucleares, dos robôs, das hibridizações de animais com humanos) e o da destruição. No panorama argumentativo de Sontag o trauma dos ataques bélicos a Hiroshima e Nagasaki introjetou no imaginário a temática de um planeta ameaçado por monstros nucleares e cientistas extrapoladores.

¹⁰⁹ No original: “the cyborg is no longer a figure that instils fear or anxiety. Rather, the figure of the cyborg points to deep-seated desires of the post-human to fuse with science and technologies.”

Contudo, apesar da potência do corpo pós-humano em metaforizar subjetividades hibridizadas e flexíveis, é importante perceber que cada gênero (*gender*) incorpora de forma diferente o mito ciborgueano, tanto nas representações cinematográficas quanto no meio social. O ciborgue também é utilizado como tecnologia de gênero por meio de suas diversas formas de representação.

Em relação ao cinema, é possível perceber claramente que os estereótipos femininos se repetem na imagem do ciborgue. Smelik (2010, p. 98) aponta que existe uma quantidade bem maior de ciborgues masculinos que femininos no cinema, e que a figura da mulher nesse contexto é altamente sexualizada (dentro de uma ótica masculina). É ainda comum que a imagem dessas mulheres recaia no imaginário de escravas sexuais, mulheres robô projetadas para oferecerem prazer sexual¹¹⁰ ou como companheiras perfeitas¹¹¹, radicalizando a ideia de submissão feminina a partir do controle absoluto de suas existências e sexualidade.

A sexualidade feminina, tão passível de gerar medo e ansiedade quanto à própria figura do ciborgue e do androide, é constantemente representada como algo perigoso no universo pós-humano. Rachel e Pris, de “Blade Runner” (1982), Eve VIII, de “Andróide Assassina” (1991), Cash, de “Cyborg II” (1993), Cherry Darling, de “Planeta Terror” (2007) são exemplos de ciborgues que materializam esses medos. Fisicamente atraentes, algumas delas possuem dentro de sua matriz bombas nucleares ou armas letais, que representam o medo e a ansiedade do poder “explosivo” da sexualidade feminina (SMELIK, 2010, p. 98).

Levando em consideração que o ciborgue, figurado principalmente no cinema de ficção científica, celebra a superação do corpo humano, não é de se estranhar que seu alvo seja majoritariamente o corpo masculino, dentro dos moldes apontados na análise anterior, e que o feminino seja relegado a representações tão tradicionais quanto as dos outros gêneros cinematográficos (ou ainda assustadoramente mais antiquadas).

Mas novas representações surgem na atualidade, como Ava em “Ex machina” (2014), uma ciborgue que retoma o poder de sua existência e reverte a manipulação masculina sobre seu corpo. Alita, protagonista de “Alita, Anjo de Combate” (2019), adaptação hollywoodiana do mangá de Yukito Kishiro, é uma ciborgue adolescente que descobre sua força enquanto reconhece as adversidades do mundo a sua volta. E, claro, Imperatriz Furiosa, personagem que, na minha ótica, é a práxis cinematográfica da teoria ciborguiana de Haraway (“a” ciborgue).

¹¹⁰ Podem-se evocar personagens como a replicante Pris, de “Blade Runner: o caçador de andróides” (“Blade Runner”, Ridley Scott, 1982), desenhada para ser uma escrava sexual/prostituta.

¹¹¹ A exemplo do que acontece no inquietante cenário da cidade de Stepford, comunidade na qual todas as mulheres são modelos de beleza, devotadas ao trabalho doméstico e completamente submissas aos maridos. Conferir o filme “Mulheres Perfeitas” (“The Stepford Wives”, Frank Oz, 2004).

Imperatriz Furiosa é primeiramente apresentada de costas em um primeiro plano que enquadra sua nuca, pescoço e ombros. Seu cabelo raspado deixa evidente a marca cicatrizada de uma queimadura com o símbolo de caveira em sua nuca (figura 18), símbolo este já apresentado em algumas situações no prelúdio filmico e que se refere ao poder dominante e ditatorial de Immortan Joe. Furiosa caminha distanciando-se da câmera, revelando seu corpo e seu caminhar, que conforme ganha espaço na tela começa a tomar uma forma feminina (figura 19), já que o cabelo raspado e a roupa da personagem confundem seu gênero em um primeiro momento. Ela adentra um automóvel e, ainda sem revelar seu rosto, encaixa um volante com o mesmo símbolo de caveira no painel (figuras 20 e 21). Tanto o símbolo em sua nuca, que remete à marcação de gado, quanto o elemento icônico no centro do volante, que remete às marcas de automóveis, aludem à questão da propriedade capitalista.

Talvez para o espectador pouco atento um detalhe passe despercebido nesses primeiros planos de introdução da personagem: Furiosa possui um braço mecânico, uma prótese.



Figura 18 – Imagem da sequência de apresentação de Imperatriz Furiosa (1).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 19 – Imagem da sequência de apresentação de Imperatriz Furiosa (2).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 20 – Imagem da sequência de apresentação de Imperatriz Furiosa (3).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 21 – Imagem da sequência de apresentação de Imperatriz Furiosa (4).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

A prótese artificial em um corpo orgânico simboliza a junção de segmentos considerados opostos, excluindo a barra que separa os binarismos: ser humano e máquina, natural e artificial, tecnológico e orgânico, cultura e natureza. E, dessa forma, gera um ser híbrido. Tanto que seu título, no original em inglês é “*Imperator*” (Imperador, e não *Imperatrix*, como seria no feminino), é um substantivo masculino que se une ao nome próprio feminino “*Furiosa*”, uma palavra latina utilizada no português e espanhol como adjetivo feminino que denomina algo “cheio de fúria”. Uma mistura heterogênea. É assim que Furiosa nos é apresentada, como uma ciborgue, meio humana e meio máquina, um ser andrógino, um **corpo político**.

Immortan Joe é o próximo a ser apresentado. Assim como Furiosa, ele aparece de forma fragmentada. A montagem intercala planos do ritual de preparação de Immortan Joe para aparecer em público com os da preparação do grande veículo que sairá em missão para buscar gasolina na cidade vizinha (*Gas Town*) (figuras. 22, 23 e 27), demonstrando que a imagem do ditador é tão construída e montada quanto a da própria máquina. Seu corpo debilitado e cheio de feridas (figuras 22 e 23) ganha uma armadura coberta por símbolos e condecorações militares, a qual esconde suas fraquezas e lhe dá imponência (figuras 26 e 28). A caveira em

chamas, símbolo de seu domínio, é fixada na altura de seus genitais como um símbolo fálico de poder, o poder do patriarcado (figura 29). A caveira é um conhecido símbolo de forças militares e policiais, muito ligado à virilidade e força masculina. Apesar de ser um mundo destruído e destituído de civilização, essas imagens reforçam a subsistência das forças opressivas patriarcais e das formas masculinistas hegemônicas de exploração nessa nova forma de sociedade, que no decorrer da narrativa filmica serão criticadas.

Notas musicais graves se misturam às súplicas da população miserável se que posiciona aos pés de Cidadela (figura 30). A última peça da indumentária de Immortan Joe é uma máscara, feita com dentes de cavalo, a qual possui duas funções: lhe fornecer oxigênio e criar uma imagem de superioridade como um deus invencível e amedrontador.

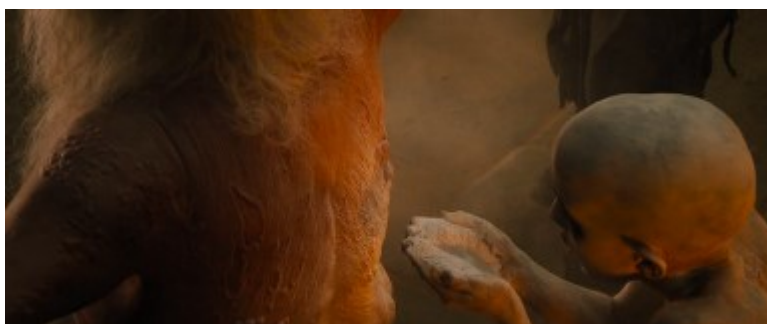


Figura 22 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (1).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 23 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (2).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 24 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (3).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 25 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (4).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 26 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (5).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 27 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (6).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 28 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (7).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 29 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (8).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

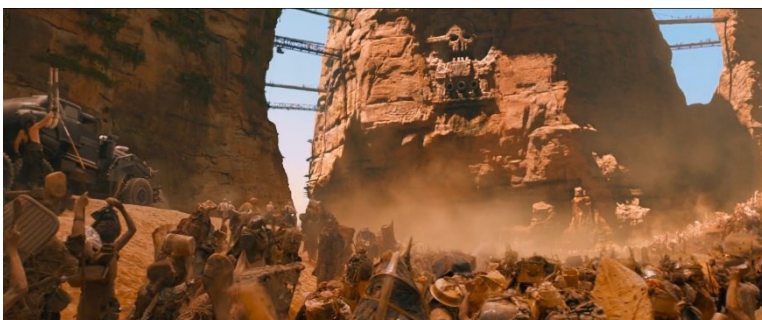


Figura 30 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (9)
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 31– Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (10)
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

Sua aparição, em um plano *contra-plongée*, denota a superioridade de sua figura (figura 32). O *contra-plano*, agora um *plongée + over-the-shoulder* (figura 33), apresenta Immortan de costas em primeiro plano, com a assustadora quantidade de humanos miseráveis nos portões suspensos de Cidadela, e ao fundo o grande caminhão que Furiosa irá pilotar.



Figura 32 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (11)
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 33 – Imagem da sequência de apresentação de Immortan Joe (12)
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

Em um *travelling in* que inicia com um plano aberto mostrando a carroceria do *War Rig* (figura 34) até um plano médio de Furiosa no banco do motorista, com suas mãos ao volante, a personagem toma forma completa pela primeira vez (figura 35). Ela observa o espetáculo proporcionado por Immortan Joe (figura 36) ao oferecer um pouco de água para a população moribunda enquanto se autoproclama como redentor, “Será pelas minhas mãos que vocês se erguerão das cinzas desse mundo”. Em um plano frontal através do vidro do automóvel, Furiosa apenas observa (figura 37). Observa o mundo que está prestes a subverter.



Figura 34 – Imperatriz Furiosa (1).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 35 – Imperatriz Furiosa (2).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 36 – Imperatriz Furiosa (3).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 37 – Imperatriz Furiosa (4).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

É interessante perceber que na cena de apresentação de Furiosa, ela é primeiramente marcada, a partir da caveira em sua nuca, como um dos produtos de Immortan Joe. Na sequência em que entra no carro, o foco é em seu volante e sua prótese, pois ainda não vemos seu rosto. Nos planos seguintes, podemos conhecer suas feições apenas através do automóvel, demarcando esse lugar como seu, tanto pela sua função de motorista quanto por ser a ferramenta que irá lhe possibilitar a fuga e libertação do domínio do tirano. O veículo, assim como sua prótese (e as armas, como veremos futuramente), são extensões do corpo da personagem, sem os quais ela não sobreviveria no mundo pós-apocalíptico.

São essas extensões, e principalmente o braço mecânico, que dão a Furiosa, em um primeiro momento, o *status* de ciborgue. De acordo com Santaella (2003, p. 201), “Uma prótese é uma parte, um suplemento do corpo humano que não é completamente integrada, nem autônoma. É uma parte artificial do corpo que suplementa o corpo, mas uma parte que executa um sistema operacional diferente dos processos orgânicos do corpo.”. A fronteira entre o orgânico e o inorgânico é quebrada pela própria existência de Furiosa como corpo híbrido. Lucia Santaella (2003, p. 201) afirma que “[...] as próteses borram as margens entre aquilo que é tido como natural e o artificial, mesmo quando refinam as capacidades do primeiro. Assim, uma prótese marca uma intersecção entre dois sistemas, duas redes subjacentes de rizomas, tecnológica e orgânica”.

Mas sabemos, levando como exemplo o histórico de personagens ciborgues do cinema, que ser um corpo híbrido não é sinônimo de subversão das normas ou de quebra de qualquer outra barreira além da orgânica/tecnológica. É por conta disso que a ciborgue de Harraway como projeto de uma política feminista se faz tão importante ao demonstrar a potência desse ser e suas infinitas possibilidades. E são essas possibilidades que vão além de sua prótese, que tornam a existência de Furiosa tão revolucionária e política.

4.4.1 Corpo Deficiente/Corpo Revolucionário

A história da perda desse membro, amputado logo abaixo da linha do cotovelo, não nos é revelada, mas compreendemos no decorrer da narrativa que essa falta, assim como a presença da prótese, não são estranhos e não desqualificam a personagem em momento algum. Furiosa é uma guerreira igualmente qualificada em ambas as situações, com ou sem a prótese, não criando uma visão capacitista¹¹² de sua condição. Farei a leitura de duas cenas do filme que comprovam meu ponto de vista.

Na primeira metade do filme, após Furiosa iniciar a fuga e ser perseguida e alcançada pelo exército de Immortan Joe, ela dirige em direção a uma grande nuvem de poeira, uma espécie de tempestade nuclear (figura 38), com o intuito de despistar seus perseguidores. Os *War Boys* Slit e Nux se adiantam do grupo e alcançam o *War Rig* que Furiosa pilota. Nux, que já está no final de sua meia-vida, tem atado a si sua “bolsa de sangue”, que é nada menos que

¹¹² De acordo com o depoimento de Sidney Andrade: “A lógica capacitista se configura como uma mentalidade que lê a pessoa com deficiência como não igual, incapaz e inapta tanto para o trabalho quanto para, até mesmo, cuidar da própria vida e tomar as próprias decisões enquanto sujeito autônomo e independente. Tudo isso porque, culturalmente, construiu-se um ideal de corpo funcional tido como normal para a raça humana, do qual, portanto, quem foge é tido, consciente ou inconscientemente, como menos humano.”. Disponível em: <https://medium.com/@sidneyandrade23/capacitismo-o-que-%C3%A9-onde-vive-como-se-reproduz-5f68c5fdf73e>.

Max, capturado e transformado em um mero objeto de utilidade, uma mercadoria, dentro da lógica econômica do império de Immortan Joe.



Figura 38 – Plano da tempestade nuclear.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

Após passarem a tempestade nuclear, que pessoalmente acredito ser uma das cenas mais belas e surpreendentes do filme (figura 38), Max acorda coberto por areia e ainda atado a Nux. Ao avistar o *War Rig*, ele se aproxima, encontra Furiosa e as cinco jovens e, imediatamente, aponta uma arma de fogo em direção a elas (figura 39). O alvo da arma logo vira Furiosa, já que Max percebe ser ela a líder do grupo. Max quer se desvencilhar da corrente e do tubo de transfusão de sangue que o une a Nux, assim como retirar a focinheira de ferro que colocaram em seu rosto. Furiosa espera o melhor momento e, mesmo sem armas e sem sua prótese (que ficou pendurada no veículo), parte para cima de Max. Uma luta corpo a corpo violenta se inicia, na qual Furiosa e Max são oponentes igualmente preparados e habilitados – a fato de Furiosa ser mulher e não ter a parte inferior do braço esquerdo não a desqualificam (figuras 40 e 41) – sendo que Max apenas vence por conta de Nux, que acorda do desmaio e ajuda na imobilização de Furiosa.



Figura 39 – Sequência do encontro e luta entre Furiosa e Max (1).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 40 – Sequência do encontro e luta entre Furiosa e Max (2).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 41 – Sequência do encontro e luta entre Furiosa e Max (3).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

A falta do membro superior, assim como o uso da prótese, nem ao menos é notada ou comentada pelos personagens no contexto narrativo do filme, não vitimizandando Furiosa assim como não utilizando o histórico da perda de seu braço como desculpa para qualquer ação que ela tome na narrativa, e, conseqüentemente, tornando essa falta um elemento natural e não uma exceção. Assim, sua função política como ciborgue não existe apenas pela utilização da prótese, mas também quando desafia os padrões hollywoodianos promovendo o empoderamento de um corpo previamente classificado como deficiente¹¹³.

Tudo que está no domínio da violência capitalista e patriarcal de Immortan Joe é classificado como mercadoria, tanto recursos materiais como água, gasolina e armas de fogo, quanto pessoas e seus corpos. Os veículos e recursos mecânicos têm o mesmo valor (ou mais) do que vidas humanas. O que mais se aproxima de um médico nesse contexto é o chamado *The Organic Machine*, uma espécie de “mecânico de corpos”¹¹⁴ que lida com os humanos da mesma

¹¹³ No *blog* “Serf’s Bazaar of Stuff”, o autor coloca sua visão de como é empoderador assistir à forma com que a falta do braço de Furiosa é retratado, sendo ele mesmo um deficiente físico. Em: <https://serfbazaar.wordpress.com/2015/05/22/furiosa-disability-representation-and-empowerment/>.

¹¹⁴ Lucia Santaella (2003, p. 182-183), via Norbert Wiener, aponta diversas analogias do biológico com o cibernético na história dos autômatos no Ocidente, tais como a era dos relógios (o corpo humano como mecanismo de precisão), a era das máquinas (o corpo humano como motor movido por combustível), a era das comunicações

forma que um mecânico lidaria com carros: como meros objetos que devem funcionar de acordo com os desejos de seu dono.

Essa problemática se comprova em diálogos e cenas ao longo do filme, a exemplo da conversa entre um *War Boy* e Nux, quando este descobre sobre a “traição” de Furiosa: “Furiosa, ela levou várias coisas de Immortan Joe.”, “Que coisas?”, pergunta Nux. “Parideiras, suas melhores parideiras. E ele as quer de volta sem nenhum arranhão.”. Na economia bélica e patriarcal de Mad Max, as mulheres são *commodities* que servem apenas para a função econômica e para os prazeres masculinos. Reflexos da heteronormatividade compulsória que dá ao masculino acesso direto às mulheres, assim como a sua força de trabalho, o controle de sua sexualidade e o domínio de suas crianças.

Immortan Joe quer um herdeiro saudável que dê a continuidade a seu legado¹¹⁵, e por isso aprisiona jovens saudáveis forçando-as a manterem relações sexuais com o intuito de engravidá-las. Com a ajuda de Furiosa, Toast, Angharad, Cheedo, Capable e The Dag fogem de seu cárcere na busca do Vale Verde de Todas as Mães (*Green Place of Many Mothers*), sociedade matriarcal da qual Furiosa foi sequestrada ainda quando criança.

Ao saber da fuga de Furiosa, Immortan Joe corre em direção ao que parece ser um cofre (figura 42), no qual descobrimos ser o lugar onde mantinha as jovens aprisionadas, demonstrando serem elas um dos seus “bens” mais valiosos. Em um plano geral (figura 43), é apresentado o interior desse cofre, uma espécie de cúpula parcialmente coberta por vidro, que permite a entrada de luz, com seu interior composto por algumas cadeiras, livros e um piano de cauda.

No plano seguinte, a partir de um *plongée* onde uma banheira redonda está centralizada, remetendo à imagem de um espermatozoide, lê-se a seguinte frase desenhada no chão: “Nossos bebês não serão senhores de guerra” (figura 44). Na sequência, lê-se em uma das paredes “Quem matou o mundo?” a partir de um *travelling* circular que percorre todo o espaço até enquadrar Miss Giddy, aia e cuidadora das jovens “esposas”, a qual aponta uma espingarda na

(o corpo como sistema eletrônico). Por conta de tal contexto, Santaella (2003, p. 183) conclui que a “lógica analógica da cibernética” contribuiu enormemente para concepção imaginária do *cyborg* e sua ubiquidade na cultura.

¹¹⁵ No HQ “Mad Max Fury Road: Furiosa” #1, lançado pelo Vertigo, nos introduz mais a fundo o drama que vivem as cinco jovens escravas sexuais e como inicia a ligação delas à Furiosa até o dia da fuga. A partir desse material, compreendemos a frustração de Immortan Joe em não ter um sucessor ao seu posto, e o sofrimento infligido as jovens ao estarem aprisionadas e forçadas a terem relações sexuais com Immortan e com seu filho, Rictus. Esse e outro HQ, lançados após a estreia do filme, nos dão mais detalhes das histórias e dramas dos personagens.

direção de Immortan Joe¹¹⁶ enquanto brada as seguintes palavras. “Elas não são sua propriedade. Você não pode ser dono de um ser humano. Cedo ou tarde alguém iria se rebelar!”.

O plano subjetivo de Immortan Joe vai de encontro a Miss Giddy, que está posicionada em frente a uma parede com os dizeres “Nós não somos coisas” (figura 45). Miss Giddy erra o tiro e Immortan a segura, tentando forçá-la a dizer para onde as jovens foram. O excesso de sombra e penumbra, e a iluminação a partir de cores quentes que ambientam toda a cena, remete à ideia de um útero, reforçando a ideia da função feminina de procriadora no contexto do filme.



Figura 42 – Imagem da sequência de Immortan Joe procurando pelas “esposas” (1).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 43 – Imagem da sequência de Immortan Joe procurando pelas “esposas” (2).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

¹¹⁶ Impossível não recordar a personagem May do primeiro filme da franquia, que, da mesma forma que Miss Giddy, impõe uma espingarda para defender Jessie dos seus perseguidores.



Figura 44 – Imagem da sequência de Immortan Joe procurando pelas “esposas” (3).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 45– Imagem da sequência de Immortan Joe procurando pelas “esposas” (4).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

Furiosa consegue reverter essa lógica patriarcal capitalista que subjuga o feminino, utilizando seu corpo – considerado mercadoria e força de trabalho na economia violenta em que está inserida – e ainda sua prótese – símbolo da quebra de fronteiras – como ferramentas de libertação e subversão.

Há dois momentos cruciais na segunda metade do filme em que seu membro protético faz-se essencial, tanto física quanto simbolicamente. Primeiramente, salvando Max ao segurá-lo de uma iminente queda e conseqüente morte (figura 46 e 47) na batalha de retorno à Cidadela. Mesmo após ser ferida com uma facada entre suas costelas, ela utiliza toda a sua força física para segurar Max enquanto pilota o *War Rig*. Em um segundo e fundamental momento, Furiosa alcança o veículo que Immortan Joe dirige, e com uma lança atada a sua prótese, arranca sua máscara (figura 48), destroçando seu rosto e levando-o a morte, e, conseqüentemente, vencendo a batalha contra ele.

De acordo com Boulware (2015), ao utilizar seu braço protético como ferramenta revolucionária, ela retorna a manipulação mecânica exercida em seu corpo pelo regime de Immortan Joe contra ele mesmo e contra tudo o que ele representa. O poder de Furiosa emerge da utilização da mecanicidade atrelada ao seu corpo como forma de transcender de uma simples mercadoria para uma ciborgue feminista, a ciborgue manifesta de Haraway.



Figura 46 – Cena em que Furiosa utiliza sua prótese para segurar Max de uma queda iminente (1).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

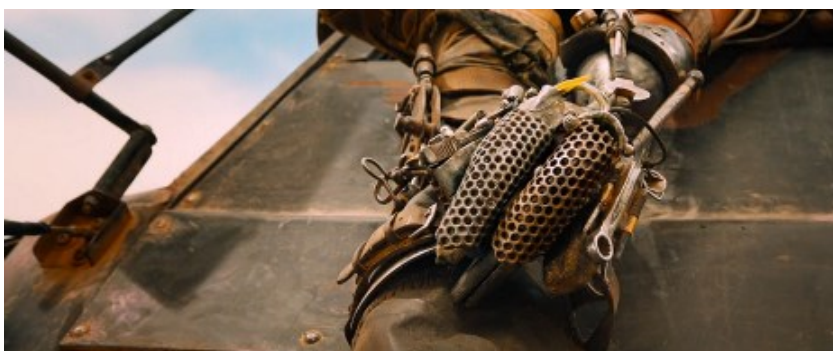


Figura 47 – Cena em que Furiosa utiliza sua prótese para segurar Max de uma queda iminente (2).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 48 – Furiosa segura uma lança com sua prótese para enfrentar Immortan Joe.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

4.4.2 Masculinidades Femininas: Borrando Fronteiras de Gênero

A simbologia da ciborgue consiste em tomar as perdas e os danos, e transformá-las em potência de re-existência. Neste sentido, um novo caminho só pode ser trilhado a partir da desestabilização/desconstrução dos conceitos estruturados sobre gênero. E essa é a maior força da heroína analisada neste capítulo, sua capacidade de desestabilizar a construção cultural do gênero feminino no cinema *mainstream*. O braço regenerado, monstruoso e potente pode ser o símbolo de uma mudança maior, pois, de acordo com Donna Haraway,

Sugiro que os ciborgues têm mais a ver com regeneração, desconfiando da matriz reprodutiva e de grande parte dos processos de nascimento. Para as salamandras, a regeneração após uma lesão, tal como a perda de um membro, envolve um crescimento renovado da estrutura e uma restauração da função, com uma constante possibilidade de produção de elementos gêmeos ou outras produções topográficas estranhas no local da lesão. O membro renovado pode ser monstruoso, duplicado, potente. Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero. (HARAWAY, 2000, p. 98).

Logo, além de transgredir os espaços predeterminados entre natureza e cultura baralhando-os, a fronteira de gênero também pode se tornar difusa no contexto ciborgue.

Furiosa, quando nos apresentada pela primeira vez, traz uma androgenia que não permite a delimitação de seu gênero de acordo com as marcas normativas. A ciborgue de Haraway possui o poder, quase heroico, de superar as ideologias de gênero hegemônicas. Nesse viés, a força ciborgueana de Furiosa vem também atrelada a sua capacidade de escapar às fronteiras de gênero, sempre tão bem tecidas no cinema dominante, negando características tradicionais relegadas ao feminino. Consequentemente, ela também rompe com a heteronormatividade compulsória, já que sua orientação sexual, que não é revelada na narrativa fílmica, não se torna fonte de uma construção identitária.

Mas Furiosa ainda é uma mulher dentro da classificação comum, não é completamente andrógina e não propõe um novo gênero ou uma identidade não binária. O que a personagem propõe é uma *performance* fora dos padrões tradicionais de gênero a partir de uma fluidez de características que nega a feminilidade rígida tradicional, borrando as fronteiras de gênero ao incorporar o conceito de masculinidade feminina.

O termo é cunhado por Judith Halberstam no livro “Female Masculinity” (1998), dentro do entendimento de que a masculinidade não se resume apenas ao corpo masculino e aos seus efeitos. A autora pontua que a chamada “masculinidade tradicional”, pertencente aos homens

heterossexuais brancos de classe média e tão reforçada e retificada pela cultura popular (e, claro, pelo cinema como tecnologia de gênero), é apenas uma das formas possíveis de masculinidade.

A masculinidade, construída tanto por homens quanto por mulheres, é, na prática, variável e múltipla. Dentro dessa compreensão, a existência de corpos que agem de forma a transgredir as normas hegemônicas de gênero e sexo, como, por exemplo, o corpo feminino dotado de características físicas e comportamentais masculinas, se configura como caminho de resistência e de novas possibilidades e arranjos que ultrapassam a concepção restritiva binária.

Tais apontamentos nos remetem a outras questões culturais, como o impulso taxonômico de identidades sexuais inteligíveis. O processo naturalizado de definição de gênero (generificação) é imediato e visual: uma das primeiras ações ao perceber o outro indivíduo é o de classificá-lo dentro da norma binária de homem ou mulher, operação baseada na interpretação de aspectos morfológicos e signos culturais (atos, vestuários, gestos, maquiagens etc.). De acordo com Butler (2017, p. 241), “Os gêneros distintos são parte do que ‘humaniza’ os indivíduos na cultura contemporânea”. Esse processo parte da definição do gênero pelo sexo biológico, que acontece desde antes do nascimento do indivíduo ao definir sua identidade ainda no período gestacionário, a partir da ideia de uma unidade natural entre sexo-gênero.

Pensando nesse sentido tão estrito da identificação do indivíduo, qualquer variação que impossibilite classificar o outro de forma simples e rápida dentro de determinado gênero, ou que provoque um estranhamento e possível reflexão, já é uma forma de resistência e desafio às normas. Butler (2017, p. 237) traz exemplos como o travestismo, que parodia e expõe (ao mesmo tempo em que subverte) os gêneros institucionalizados: “Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.”.

As identidades lésbicas *buch/femme*¹¹⁷, também apontadas por Butler em seu texto, na qual a *buch* pode ser traduzida como uma forma de masculinidade feminina (lembrando o conceito de Halberstam), assim como a *drag* e a travesti provocam a denúncia do gênero como algo construído por meio de atos performativos, passíveis de imitação, provocando a desestabilização das “três dimensões contingentes da corporeidade significativa” ao desatrelar o **sexo anatômico da identidade de gênero e da performance de gênero.**

Performatividade de gênero é um conceito proposto pela filósofa Judith Butler (2017) para defender o argumento de que o gênero é algo construído por meio de atos performativos.

¹¹⁷ *Buch/femme* é um termo utilizado para se referir ao relacionamento lésbico na qual uma das partes possui um comportamento mais masculinizado (*buch*) e a outra se identifica mais com a feminilidade tradicional (*femme*). Neste sentido, ao que aparenta uma reprodução do padrão de relacionamento heterossexual, na verdade estaria desafiando esse padrão ao denunciar a construção dos gêneros e da própria relação, que pode ser reproduzida por corpos que “naturalmente” não estariam aptos para exercer tais papéis.

O sujeito, ao contrário do que é culturalmente proposto, não é estável ou tem uma identidade fixa, sendo na realidade um sujeito em processo constituído no discurso pelos atos que executa.

Uma vez que o gênero é tomado como natural (ideologia de gênero), ele se cristaliza como tal e produz uma naturalidade aparente, mas, na realidade, sua constituição se dá pela repetição de atos, gestos e signos, que reforçariam a construção dos corpos masculinos e femininos tais como nós os percebemos. De acordo com a autora, o gênero instituído por meio de atos (descontínuos, repetidos e estilizados) é “[...] uma identidade construída, uma realização performativa em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença.” (BUTLER, 2017, p. 243). O gênero tratar-se-ia, então, de uma questão de performatividade, uma atuação constante por parte dos indivíduos. O conceito de performatividade torna possíveis encenações de gênero que chamam atenção para o caráter construído de todas as identidades, sobretudo aquelas mais estáveis.

Em “Mad Max: Estrada da Fúria”, a personagem Imperatriz Furiosa produz instabilidades por meio da performance de uma masculinidade feminina ciborgue (recordar o nome em inglês: *Imperator Furiosa*). Em sua primeira aparição (ver sequência figuras 18 a 21), Furiosa é apresentada de costas, com cabelos raspados, característica tipicamente associada à masculinidade. Roupas amareladas e aparentemente sujas dão um tom militar, mas que, coladas ao corpo, também confundem sua função. Mas é a forma de caminhar, mais lânguida e menos enrijecida que a de um homem, que denuncia Furiosa como uma mulher. Na sequência, ela imediatamente adentra o *War Rig*, o veículo mais potente do império de Immortan Joe, definindo o banco de motorista como o seu espaço de domínio, longe de qualquer espaço doméstico que remeta ao feminino. Se veículos são considerados objetos fálicos que representam a instância masculina (ou seus desejos), o *War Rig* reforça e maximiza isso, pois sendo um caminhão ligado a um longo e cilíndrico tanque de combustível com um motor extremamente potente, remete ao tamanho do falo e a potência sexual. No entanto, é Furiosa que detém o controle sobre a máquina, conseqüentemente possuindo uma espécie de domínio do próprio âmbito masculino.

A destreza de Furiosa com armas é apresentada logo nas primeiras cenas, e seu domínio em manejar tais instrumentos é tanto que a possibilita atirar ao mesmo tempo em que dirige o veloz veículo. Objeto fálico, seco e rígido, a arma que dispara sua “semente” na carne do indivíduo é o símbolo da violência e poder masculinos. Mas Furiosa maneja esse instrumento de forma muito ciente, nunca atirando deliberadamente – seus tiros são certos e objetivos, numa economia de violência e de recursos. Ou seja, apesar de viver e se portar dentro de um mundo violento, dominando todas as ferramentas e comportamentos necessários para

sobreviver nele, não é a violência ou vingança que definem Furiosa. Outra observação importante é que, apesar de não ter um corpo musculoso e robusto, sua força física é equiparada a de qualquer homem, comprovada na longa cena de luta corporal com Max na primeira metade do filme, conforme já mencionado.

Mesmo sendo corajosa e dominando todas as funções do universo masculino listadas anteriormente e apresentadas no filme, Furiosa demonstra medo, aflição, sensibilidade e compaixão, sentimentos não naturalizados no universo masculino. Apesar de ser forte e talentosa na arte de sobrevivência pela violência, e também por ser uma ciborgue com parte do corpo protética, Furiosa não é implacável como uma máquina. Sua humanidade é demonstrada a todo tempo por meio de sentimentos como compaixão, frustração e medo, que reforçam a empatia do público com a personagem, sem, no entanto, minimizar sua ação como uma heroína forte e astuta.

A partir dessa análise, que identifica alguns pontos de variação de performatividade entre o domínio masculino e o feminino da personagem, podemos classificar Imperatriz Furiosa como uma mulher masculina, não no sentido pejorativo e estereotipado do termo, mas como propõe Halberstam, como uma opção de quebra do paradigma binário:

É importante quando se pensa em variações de gênero, como feminilidade masculina e masculinidade feminina, não simplesmente criar outro binário no qual a masculinidade sempre significa poder; em modelos alternativos de variação de gênero, a masculinidade feminina não é simplesmente o oposto da feminilidade feminina, nem é uma versão feminina da masculinidade masculina. Pelo contrário, [...], muitas vezes a união profana de feminilidade e masculinidade pode produzir resultados imprevisíveis. (HALBERSTAM, 1998, p. 29, tradução minha.).

Afinal, a forma mais eficiente de acabar com estereótipos de representação de gênero do cinema, e, mais ainda, contestar a própria construção social destes por meio das tecnologias, é partindo não da criação de um novo gênero (*gender*) com delimitações e imposições, mas sim da mistura/confusão de suas posições tão fixadas, produzindo uma possível desconstrução, na esperança de que, talvez, algo novo surja do caos.

A escolha de Charlize Theron, premiada atriz sul-africana, loira *sex symbol* (que remonta à iconicidade sexualizante de Marilyn Monroe), também é um importante fator a ser levado em consideração. Outras atrizes, como Michele Rodriguez¹¹⁸, são conhecidas por interpretarem papéis de mulheres “duronas”¹¹⁹ no cinema, ou seja, que dialogam mais

¹¹⁸ Atriz estadunidense, conhecida principalmente pela franquia “Velozes e Furiosos”, e assumida publicamente como bissexual.

¹¹⁹ Estereótipo da “*Tough woman*”, conforme a classificação da autora Yvonne Margaret Tasker (1995).

diretamente com o universo masculino, tanto por meio de suas personagens quanto na vida pessoal.

Mas a escolha de uma *sex symbol* (muito feminina e reconhecidamente heterossexual) como Theron é algo que ao mesmo tempo delimita e extrapola a identidade da personagem e a questão de gênero. Assim como Charlize é uma mulher e performativiza como tal em sua vida real, Furiosa também o é, já que, salvo raras exceções, os atores costumam interpretar na tela o mesmo gênero com o qual se identificam em sua vida privada.

Neste sentido, o fato de Theron ser considerada mulher acaba por condicionar o gênero da personagem que interpreta. Por outro lado, como Furiosa não possui o perfil de feminilidade tradicional (ao contrário de Theron), acaba por desconstruir o mito da feminilidade intrínseca, denunciando a *performatividade* do gênero, pois sendo o gênero algo construído, tanto a identidade de Theron (na vida real) quanto Furiosa (na ficção) são resultados das performances repetidas e estilizadas a partir de um mesmo corpo.

Analisando mais a fundo o conceito de feminilidade, a provocadora escritora Virginie Despentes (2016, p. 106-107, grifo meu) aponta este a partir de um significado categórico que coloca a mulher em posição de serviente do sexo masculino:

Depois de vários anos de boa, leal e sincera investigação, deduzi que: a feminilidade é a putaria. A arte do servilismo. Pode-se chamar isso de sedução e tentar transformar isso num troço com glamour. [...] Quase sempre, trata-se de se habituar a se comportar como inferior. Entrar em um cômodo, olhar se existem homens presentes, desejar agradá-los. Não falar muito alto. Não se expressar em tom categórico. Não se sentar com as pernas abertas, com mais comodidade. Não se expressar num tom autoritário. Não falar de dinheiro. Não desejar conquistar poder. Não desejar ocupar um posto de autoridade. Não procurar prestígio. Não rir muito alto. Não ser engraçada. **Agradar os homens é uma arte complicada que exige que apaguemos tudo o que faça referência ao domínio da potência.**

Aqui posso fazer algumas ressalvas ao posicionamento de Despentes, pois feminilidade, como termo que abarca as características do feminino de um modo amplo, não necessariamente é negativo em seu todo. Mas se visto pela ótica mais tradicional e estrita, e até mesmo estereotipada – a qual Despentes faz menção – a feminilidade seria, então, o conjunto de regras impostas às mulheres ao longo de suas vidas que visam demarcar/padronizar/orientar seus comportamentos e atitudes dentro da sociedade androcêntrica, visando o bem-estar masculino e a manutenção do poder vigente. A feminilidade, então, é categorizada como uma forma de domínio a partir da diferença sexual e, conseqüentemente, uma tecnologia de gênero.

A partir dessa leitura condicionante, aceita e reforçada socialmente, a falta de feminilidade em um corpo considerado do gênero feminino é uma afronta e uma fuga grotesca aos padrões, uma monstruosidade:

O difícil projeto de construir e manter as identidades de gênero provoca uma série de respostas ansiosas por toda a cultura, dando um outro ímpeto à teratogênese. A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (“die erste Eva”, “la mère obscuré”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon. A identidade sexual “desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro. (COHEN, 2000, p. 35).

Na tela do cinema, lugar sagradamente reservado ao prazer visual, deleitamo-nos com as personagens que estão grande parte das vezes distantes da realidade das mulheres, mas muito próximas da idealização de mulher e feminilidade pela ótica masculina. A sexualização de seus corpos, a beleza e juventude quase inalcançáveis, e os padrões de comportamento demonstram que, por diversas vezes, o *male gaze* ainda é a estrutura dominante do cinema *mainstream*¹²⁰.

Mas se feminilidade é sinônimo de servidão e apagamento, seu antônimo é a virilidade, característica do âmbito masculino, muito ligada ao campo físico e à potência sexual.

Ser complexada, uma coisa tipicamente feminina. Apagada. Abrir bem os ouvidos. Não brilhar muito intelectualmente. Ser culta apenas o suficiente para entender o que o bonitão tem para contar. Falar muito é feminino. Tudo o que não deixa rastro. O que é doméstico, o que se faz todos os dias, o que não tem nome. Sem grandes discursos, sem grandes livros, sem grandes coisas. Apenas pequenas coisas. Fofinhas. Femininas. Mas beber: viril. Fazer piada: viril. Se comportar de qualquer jeito: viril. Dar risada fumando baseado: viril. Querer transar com todo mundo: viril. Responder com brutalidade a qualquer coisa que te ameace: viril. Não gastar tempo se arrumando de manhã: viril. Vestir roupas que são práticas: viril. **Tudo o que é engraçado de se fazer é viril, tudo o que nos permite sobreviver é viril, tudo o que nos faz ganhar terreno é viril.** (DESPENTES, 2016, p. 107-108, grifo meu).

E existe outra forma de adentrar o mundo das personagens ativas (aquelas que de fato agem e ao redor das quais a narrativa é construída) sem ser viril? Qualquer personagem com agência precisa ter algum tom de virilidade. A virilidade não está relacionada apenas à força física, pois tudo o que conduz a personagem na busca de seu próprio destino, modificando seu estado, desbravando novos horizontes e enfrentando as adversidades de novos territórios

¹²⁰ Todo o corpo é, de certa forma, sexualizado no cinema. Pois a espetatorialidade é essencialmente erótica. A questão que coloco aqui é de que, na maioria dos casos relativos ao cinema estudado, o erótico tende a ser primordialmente voltado ao público masculino. Ou seja, exclui outros tipos de corpos e representações que levam em consideração outras formas de desejo. Imperatriz Furiosa, por exemplo, tensiona essa questão ao não impor um padrão de feminilidade que oferece uma erotização comum aos corpos femininos a partir de uma ótica masculina, mas que não deixa de ser um corpo erótico (a ainda de certa forma “padronizado” dentro do conceito de beleza ocidental ao ser interpretada por Charlize Theron).

também é viril. Uma mulher que enfrenta um mundo dominado por homens (infelizmente, o único que temos) é certamente viril em maior ou menor grau.

E mais, existe alguma forma de representação que possa fugir das classificações datadas e estritas do masculino e feminino? Teresa de Lauretis (1987, p. 237), um tanto pragmática, esclarece que “[...] não existe nenhuma realidade social para uma dada sociedade fora do seu sistema particular de sexo-gênero (as categorias mutuamente exclusivas e exaustivas de masculino e feminino).”.

Se ainda precisamos trabalhar com essas classificações, pelo menos dentro do âmbito de análise do filme escolhido como objeto dessa dissertação (sem deixar de acreditar que outras obras trabalhem de forma efetiva com o rompimento dessas categorias), a forma mais eficaz para perturbar esses conceitos é ressignificando-os. Se o viril não pode ser desatrelado do masculino (e, para tal, precisaria, acredito eu, haver uma revolução de gênero que desintegrasse todas as barreiras de todos os conceitos, fato do qual ainda estamos muito distantes), a solução mais próxima de uma subversão é a própria mistura dos conceitos e das características que circunscrevem o feminino e o masculino.

Em resumo, a já apontada masculinidade feminina, assim como suas variantes, é uma forma eficiente de subversão dos padrões de gêneros a partir de um corpo que não se conforma apenas dentro de um gênero específico.

Dois exemplos populares e icônicos de masculinidade feminina, anteriormente analisados nessa dissertação e também apontados por Halbertam (1998), são Sarah Connor e Ellen Ripley. Connor com seu corpo musculoso e Ripley com sua inteligência e perfil de liderança, ensaiam performances fora dos padrões da feminilidade em âmbito social e cinematográfico, demonstrando ser esse o caminho possível para desafiar as representações do feminino.

Além de ambas as personagens compartilharem com Furiosa essa característica de mistura e confusão entre o masculino e o feminino, outro fator que pode associar Connor e Ripley à heroína título desse trabalho é a classificação destas também como ciborgues.

Sarah, especificamente em “O Exterminado do Futuro 2” (1991), está extremamente atrelada às extensões corporais que carrega consigo: armas de fogo, facas e acessórios que lhe oferecem um poder físico e viril, que superam a fragilidade do corpo humano e a suposta fragilidade feminina que ela apresenta no primeiro filme da franquia. Seu corpo, esguio e musculoso, é um corpo remodelado, de acordo com a classificação de Lucia Santaella (2010), construído por meio de técnicas de aprimoramento físico (ginástica, musculação, *body*

building), que se torna uma versão feminina potencializada para enfrentar o androide exterminador.

Santaella (2010, p. 200 *apud* HAYLES, 1993, p. 182) reflete, a partir de Catherine Hayles, o quando esse corpo moldado – tanto por técnicas de aprimoramento físico, quanto por cirurgias, implantes e enxertos – confronta a identidade anteriormente fixada do indivíduo:

Na medida em que o corpo é crescentemente construído como uma mercadoria para ser manipulada, desenhada e empacotada em recipientes próprios, também cresce a pressão para o deslocamento de sua identidade em entidades mais flexíveis, fáceis de ser desenhadas, menos problemáticas para se manter.

Neste sentido, Connor consegue desestabilizar a identidade feminina a partir de seu próprio corpo remodelado.

Já Ripley, oficial de voos comerciais, ou seja, especialista em pilotar naves espaciais – função constitucionalmente masculina – ao final do segundo filme da franquia, “*Aliens, o Resgate*” (1986), utiliza uma empilhadeira como armadura protética (figura 49) para enfrentar a *Alien*-mãe. Essa ferramenta protética plugada ao seu corpo atua como um escudo protetor, ao mesmo tempo que potencializa sua força, permitindo uma luta corporal equiparada entre ela e a *Alien*.



Figura 49 – Ellen Ripley.
Fonte: “*Aliens, o Resgate*” (1986).

E, novamente, assim como Furiosa, a potência maior de Connor e Ripley como ciborgues não surge apenas do melhoramento de suas capacidades físicas. A simbologia opera a partir da fusão entre orgânico e tecnológico (assim como o melhoramento do corpo orgânico, no caso do físico de Sarah), demonstrando que as identidades não são fixas e permanentes, muito menos o eu-humano, podendo este ser remodelado, reconfigurado e rearranjado.

Conseqüentemente, isso também abre preceitos para outros novos arranjos e reconfigurações, como a experiência do gênero sexual e suas representações.

Contudo, há importantes fatores que diferem Connor e Ripley de Furiosa. Ainda que as três personagens tenham suas performances inseridas na masculinidade feminina e dialoguem com o conceito de ciborgue (e da ciborgue de Haraway em diferentes níveis), as duas primeiras têm suas narrativas relacionadas em algum ponto com a maternidade – característica que muito insere a mulher dentro da feminilidade –, além de serem comprovadamente heterossexuais, fator que, de acordo com Halbertam (1998), facilita a aceitação de suas performances masculinizadas.

A questão é que a conformação com a heteronormatividade compulsória compreende as masculinidades dentro da feminilidade apenas como uma espécie de “desvio”, já que a norma, a função biológica do sexo feminino de procriar junto ao masculino, continua sendo a regra. Quando relacionadas a homossexualidades, essas identidades são menos aprovadas, pois vão bem mais a fundo na desconstrução de toda a norma de gênero.

Neste sentido, Furiosa não enverga para nenhum desses lados: a maternidade não é uma questão para ela (apesar do filme tocar nesse âmbito por meio de outras personagens) assim como o romance heterossexual é inexistente em sua trajetória. Algumas pessoas podem afirmar que sua parceria com Max oferece tons e potencialidade para um romance, mas é difícil fazer tal afirmação (assim como sua negação), pois nenhuma cena abre precedente para tal leitura¹²¹. Um relacionamento homossexual também não é incitado, nem em relação a Furiosa nem em relação às várias outras mulheres que estão no filme, perdendo, talvez, uma possível potência de subversão da norma em detrimento de um cinema que ainda carrega a heteronormatividade compulsória como bússola guia.

A recusa em inserir a protagonista em um romance heterossexual permite o rompimento com a heterossexualidade compulsória e com a idealização do amor romântico¹²², tão

¹²¹ O próprio diretor e atores confirmam, em entrevista nos “extras” do filme, que a parceria entre Max e Furiosa é criada por uma necessidade de sobrevivência, sem traços de uma amizade ou amor romântico. No mundo em que estão inseridos, não há espaço para a afetividade. Por conta disso, no final, cada um segue seu rumo.

¹²² Adrienne Rich (2010) pontua o casamento heterossexual como uma instituição que tradicionalmente controla as mulheres. Gayle Rubin afirma serem as mulheres objetos de transação/troca dentro de uma “economia do sexo” na qual os homens se tornam parceiros de troca entre si, excluindo as mulheres de qualquer benefício de sua própria circulação. De acordo com Rubin: “Sistemas de parentesco não trocam meramente mulheres. Eles trocam acesso sexual, estatutos genealógicos, ancestrais e nomes de linhagem, direitos e pessoas – homens, mulheres e crianças – em sistemas concretos de relações sociais. Estas relações sempre incluem certos direitos para os homens, outros para as mulheres. A “troca das mulheres” é uma abreviação para expressar que as relações sociais de um sistema de parentesco especificam que os homens têm certos direitos sobre suas parentes e que as mulheres não têm os mesmos direitos sobre si mesmas ou sobre seus parentes do sexo masculino. Neste sentido, a “troca das mulheres” é um apercepção profunda de um sistema no qual as mulheres não têm direitos plenos sobre si próprias.” (RUBIN, 1993, p. 10). A “troca de mulheres”, feita principalmente por meio do matrimônio (como forma de selar o contrato

glorificados e insistentemente repetidos no cinema *mainstream* e em outros segmentos. Além disso, ao não possuir um par romântico masculino, Furiosa obtém uma autonomia narcisística¹²³ que rompe com o voyeurismo característico¹²⁴ (relembrando a teoria de Laura Mulvey: ela não se torna a posse nem objeto do desejo masculino quando rompe com o olhar voyeurista) e permite que ela tenha o controle sobre o “ser olhada” (*to-be-look-at-ness*).

O que se pode concluir no percurso argumentativo deste capítulo, portanto, é que formas de masculinidades dentro do feminino oferecem performatividades de gêneros mais complexas do que aquelas previstas pelo sistema sexo-gênero. Essas formas de representação, longe das tradicionais representações do feminino no cinema, desoperacionalizam o funcionamento das tecnologias de gênero utilizadas a favor da hegemonia dominante, tornando-se importantes ferramentas para a desestabilização das normas de gênero e, conseqüentemente, para a libertação dos padrões femininos e de novas possibilidades de existência.

4.5 AS VARIAÇÕES DO FEMININO NO CINEMA DE GÊNERO

Dentro do âmbito de protagonismo feminino no cinema, é muito comum encontrarmos heroínas suplementadas pela virilidade, principalmente no que toca ao gênero de ação. Não esperar ser salva (e procurar seu próprio caminho de salvação) já é por si só um ato de virilidade. Mas neste gênero que se constitui pelos atos e feitos (e não pelo diálogo), as habilidades físicas, como a demonstração de força, se tornam elementos fundamentais, e a virilidade se torna mais visível no próprio físico, sendo comum até mesmo certa “masculinização” dos corpos femininos.

O gênero de ação privilegia o que usualmente chamamos de valores de produção, como atores famosos que arrastam um grande público ao cinema; sofisticados efeitos especiais que causam catarse; cenários exóticos e suntuosos (NOGUEIRA, 2010). As narrativas são simplificadas em detrimento das cenas de lutas e perseguição, sendo que a principal função deste gênero cinematográfico é o hedonismo, ou seja, o puro entretenimento do público. Essas

de troca), é um passo inicial que dá prerrogativa para outras construções e hierarquias de gênero, como, por exemplo, a divisão sexual do trabalho, na qual o trabalho feminino doméstico é considerado de menor valor e não remunerado.

¹²³ Remontando ao Estágio do Espelho da teoria lacaniana, que faz referência à identificação do espectador diretamente com o personagem sem intermédio de outro personagem. Por exemplo (e muito comum no cinema clássico), o espectador se identifica com o herói masculino e, a partir disso, ter o sentimento de posse da figura feminina, vista por intermédio do olhar do herói. Ao não possuir intermédio de uma figura masculina, o espectador identifica-se diretamente com a heroína, e, apesar de sua imagem oferecer um espetáculo erótico, ela não é dominada ou pertencente a ninguém.

¹²⁴ Smelik (2009) resume de forma prática ambos os termos: o voyeurismo surge do desejo de possuir alguém e o narcisismo do desejo de ser alguém.

características tendem a produzir personagens mais planos dentro de histórias de caráter maniqueísta – a luta é sempre entre o bem *versus* o mal, identificado por meio de decodificação semiótica simples: vilão tem seu físico e sua indumentária de forma a parecer amedrontador enquanto o herói, mesmo marginalizado, é simpático ao público. Assim, pouco espaço sobra para ser trabalhada a narrativa de cada personagem de forma mais aprofundada, restando sobre a imagem desta e sobre suas ações físicas um peso maior.

Muitos estereótipos femininos se apresentam no cinema de ação. A Mulher Troféu, Mulher na Geladeira, Coadjuvante Hiper Competente, entre outras, estão sempre a serviço do herói masculino. Quando protagonistas, muitas vezes as mulheres são apresentadas como a Heroína *Sexy*, que luta tão bem quanto um homem, mas que não perde sua “essência feminina”, demonstrada por roupas coladas e cabelo impecável mesmo depois da batalha. Desta forma, pode ser feito um paralelo com a linha de raciocínio que acompanha a protagonista heterossexual. Por ser agente da narrativa, ela foge de alguns padrões, mas sem desatrelar-se das normativas femininas (exercício da feminilidade e a heterossexualidade segundo o padrão sexo-gênero-sexualidade), impossibilitando uma desestabilização mais efetiva das normas tradicionais de gênero. As versões cinematográficas dos anos 2000 de Lara Croft¹²⁵, da franquia “Tomb Raider”, e a personagem Viúva Negra de “Os Vingadores” são exemplares da ambivalência da imagem feminina: erotizadas como a figura da mulher e masculinizadas como uma heroína de ação.

Estas personagens são também exemplos de masculinidades femininas, mas em um grau e efetividade muito menores que Furiosa. Lara orbita em torno de uma narrativa edipiana, na procura eterna da figura paterna, além possuir um ideal de beleza praticamente inalcançável. Viúva Negra é a típica Smurfette, única mulher em um núcleo central de heróis homens, sendo sua imagem sempre *sexy*, mesmo após longas e árduas batalhas. Kristine C. Fritschner (2015) pontua esses filmes como “pseudo-feministas”, pois, apesar de terem figuras femininas em papéis de liderança, essas mulheres são definidas mais por sua força/violência que pelos seus desejos, além de afirmarem padrões de beleza inatingível e de não desafiarem o *status quo* da desigualdade de gênero.

Diferentemente de “Estrada da Fúria”, que, de acordo com a autora (2015, p. 18), tem características que o classificam como uma obra feminista: personagens totalmente

¹²⁵ De acordo com Kristine C Fritschner (2015, p. 4, tradução minha): “Os filmes de Lara Croft: Tomb Raider são um exemplo de filmes de ação pseudo-feministas. Lara Croft (Angelina Jolie) é uma herdeira implacável, violenta e bonita com “problemas de papai”. Em Lara Croft: Tomb Raider (2001), ela é manipulada em ação pelos homens em sua vida, incluindo seu pai morto, seu colega de trabalho Alex West e até seu próprio mordomo. A Lara Croft é uma embalagem simplesmente linda para contar a história de um homem.”

desenvolvidas com características não determinadas pelo seu gênero sexual, supera as tradições do gênero de ação ao equilibrar violência com paixão, desafiar os padrões tradicionais de beleza, e faz uma crítica explícita sobre a sociedade pela ótica do gênero (*gender*). Tudo isso se faz notável a partir de Furiosa e sua potente subversão das normas de gênero, principalmente no que toca às representações tradicionais do feminino no cinema de ação.

Furiosa é forte, mas não excessivamente musculosa. Suas roupas e indumentária são perfeitamente *genderless* e constantemente cobertas por poeira e graxa de automóvel, seu rosto que possui feições delicadas contrapõe seu cabelo raspado e seu olhar firme e decidido (figura 50). Os planos próximos de seu rosto nas cenas de perseguição demonstram aflição e medo (figuras 51, 52, 53 e 54), pois, apesar de ser uma heroína-ciborgue “*badass*”, ela ainda é tão vulnerável (física e psicologicamente) quanto qualquer ser humano.

Neste sentido, a linguagem cinematográfica contribui efetivamente e positivamente para a construção de Furiosa como uma heroína acessível (e não invencível). Os planos próximos de seu rosto, que enfatizam seus olhos e suas expressões, permitem a exploração de sua subjetividade em detrimento da objetivação sexual que geralmente sofrem as personagens do cinema de ação. Por passar grande parte do tempo em fuga dentro do *War Rig*, os planos próximos se tornaram um meio de *storytelling* ao mesmo tempo em que possibilitam uma aproximação e empatia com a personagem.

Furiosa propõe uma espécie de afeto¹²⁶, um encontro com os sinais de humanidade em meio à violência do mundo árido. Dentro da ópera *rock* frenética de “Mad Max”, entre o ritmo de montagem e as coreografias das cenas de luta, existe espaço para a emoção, para a conexão entre pessoas, culturas e gêneros, e é por meio de Furiosa, como ponte que conecta todas essas diferenças, que isso se torna possível.

¹²⁶ Smelik faz uma crítica aos trabalhos de semiótica e psicanálise que circundaram os estudos de cinema, afirmando que atualmente, eles não ajudam de forma enfática no entendimento da cultura visual – muito influenciada e modificada por conta das tecnologias e cultura digitais. Ela propõe uma análise a partir do ritmo, energia e afeto (*affect*) ao invés da busca do significado (*meaning*), esta última pautada como centro dos estudos semióticos e psicanalíticos. De acordo com a autora: “Se o cinema pós-moderno pode ser caracterizado pelo pastiche sensacional e pela performance, então o filme contemporâneo (pós-pós-moderno?) Pode ser considerado como um esteticismo do afeto, com atenção abundante a pequenos sinais da humanidade em um mundo cheio de violência [...]. [...] Agora que os filmes representam o afeto em novas formas estéticas, muitas vezes em uma coreografia da violência, é necessária uma análise cuidadosa do modo como a subjetividade e a identidade são reconfiguradas e remediadas.” (SMELIK, 2009, p. 191. Tradução minha.).

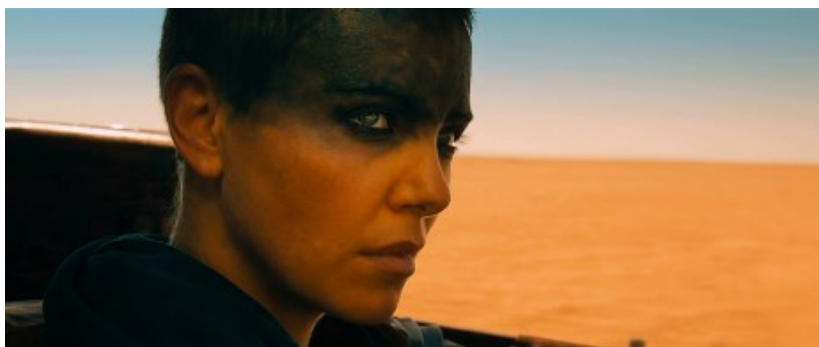


Figura 50 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (1).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

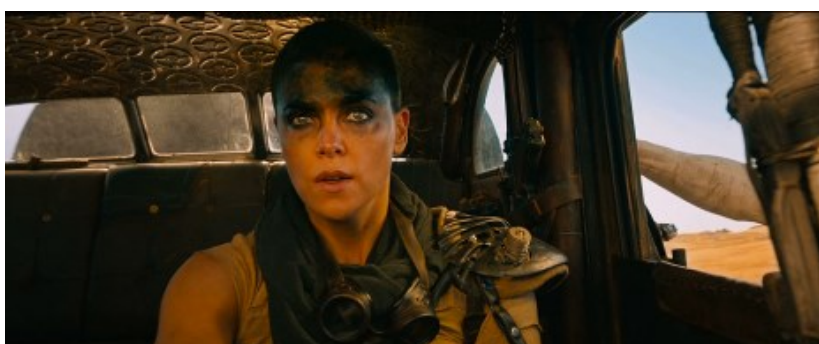


Figura 51 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (2).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 52 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (3).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

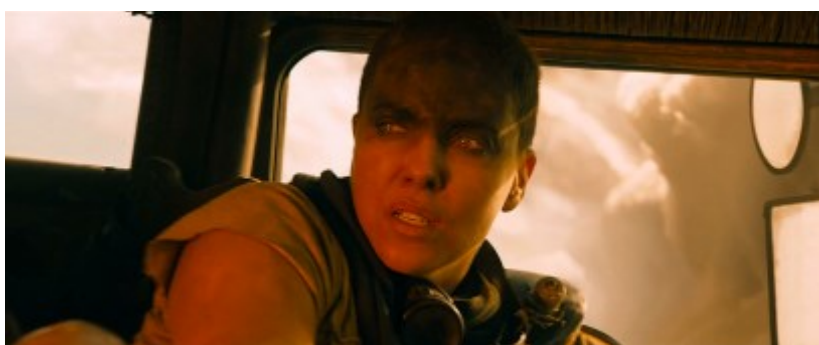


Figura 53 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (4).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 54 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (5).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 55 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (6).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

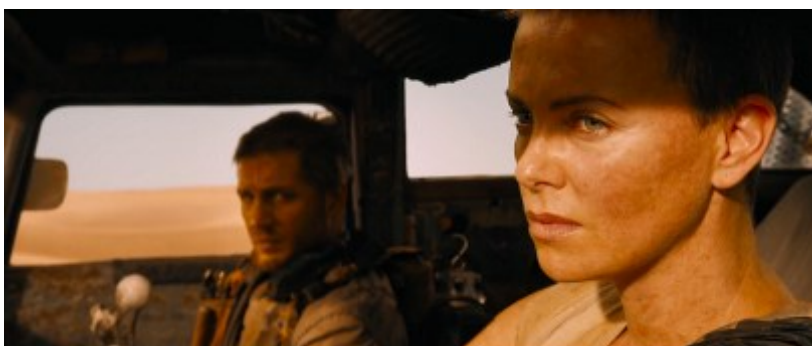


Figura 56 – Planos próximos de diferentes cenas com enfoque nas expressões de Furiosa (7).
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

O cinema de ação é por excelência o gênero dedicado ao público masculino, que é atraído pelos ideais de virilidade, como aventura, coragem, emoções impactantes e violência. E talvez por isso que “Estrada da Fúria” tenha impressionado tanto, afinal, pouco tinha-se falado sobre mulheres e suas questões em filmes de lutas e explosões até então.

Poucas eram as heroínas que protagonizavam esses filmes, número que vem crescendo exponencialmente desde que a indústria percebeu as espectadoras femininas como um importante e lucrativo nicho de mercado. E acredito que, até então, nenhuma heroína de ação desafiou as normas de gênero ao mesmo tempo que propôs a união de uma rede de mulheres na

busca de libertação e subversão do poder como fez Furiosa, ainda mais na continuação de uma franquia com um histórico atrelado ao ideal de masculinidade como em “Mad Max”.

Prova disso é a reação que o filme (e Furiosa) causou em grupos conservadores, como nos criadores do *site* estadunidense “Return of the King”, que convidou seu público a boicotar o filme, acusando-o de ser uma “peça de propaganda feminista”¹²⁷. O filme “Thelma & Louise”, conforme apontado no capítulo 2 desta dissertação, teve um impacto similar, sendo apontado como um filme feminista e desconcertante na sua época de lançamento.

Apesar de ser notável, o que o filme nos oferece ainda é pouco. Mesmo sendo um alívio para o público feminino ávido por personagens e histórias com as quais possa se identificar positivamente, “Estrada da Fúria” ainda trabalha com um feminismo muito didático, branco, eurocêntrico. Isso significa que deixa de lado temas muito importantes ou ainda aborda outros de forma superficial. É o que acontece com a questão racial, por exemplo, que é ignorada pois não sabemos o que aconteceu com os homens e mulheres negros nesse novo contexto de mundo, sendo a representatividade negra dentro do filme mínima¹²⁸.

Mas como bem sabemos o gênero de ação, assim como o cinema *mainstream* de uma forma geral, não dá suporte ao desenvolvimento de discussões muito profundas por conta de sua simplificação narrativa, que prioriza o alcance das massas por meio do entretenimento. Por esse viés, “Estrada da Fúria” continua sendo uma exceção dentro desse formato, mas ainda não é o melhor exemplar.

Refletindo sobre os gêneros cinematográficos, é possível fazer uma analogia com as questões de gênero (*gender*). Mesmo que existam categorias de gêneros narrativos, com características e iconografias próprias e por vezes muito específicas, não se pode cair na crença de que os gêneros são puros.

Por mais que determinado filme traga elementos predominantes de determinado gênero, há sempre elementos emprestados de outros formatos, em maior ou em menor grau. Com os gêneros sexuais acontece algo análogo: não há gêneros puros, o masculino e o feminino são uma ficção, uma performance constante. Pode-se falar de masculinidades e feminilidades, pois a exploração do plural é bem mais realista que o purismo (e o singular imperativo) da fantasia compulsória da heteronormatividade.

¹²⁷ O artigo foi escrito por Aaron Clarey com o título “Why you should not go see “Mad Max: Feminist Road”. Ele diz que o boicote foi um chamado dos “ativistas pelos direitos dos homens”. Obviamente sua campanha não funcionou, tendo inclusive o efeito contrário, levando mais mulheres para as salas de cinema conferir o conteúdo progressista do filme. O artigo pode ser encontrado neste *link*: <http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road>.

¹²⁸ Zoe Kravitz, que interpreta Toast, uma das cinco esposas do tirano Immortan Joe, é a única personagem negra com falas em todo filme.

O gênero de ação é um que se adapta facilmente com a conjugação de outros estilos, já que sua narrativa simplificada exige outros elementos narrativos que complementem seu caráter maniqueísta e iconicidade visual. “Estrada da Fúria” é um exemplo de hibridização de gênero, pois mistura as características de um *blockbuster* de ação/aventura em uma atmosfera de ficção científica. A ficção científica é uma narrativa de prospecto, que surge da necessidade que o ser humano tem de prever o que acontecerá em seu futuro.

Em nosso mundo atual, no qual a ciência afeta todos os aspectos de nossas vidas e a tecnologia nos torna cada vez mais dependentes, ambas em constante confronto com as questões éticas e morais, a ficção científica surge como um gênero (inicialmente literário e depois cinematográfico) que tem como pauta central as consequências desse impacto científico-tecnológico sobre a vida das pessoas.

O cinema de ficção científica com suas alegorias: invenções tecnológicas, mundos possíveis ou inimagináveis, distopias, extraterrestres, ciborgues, monstros, entre outros, projeta os anseios e medos contemporâneos de forma a criar ficcionalmente um futuro possível, mas não (im)provável.

Ellen Ripley e Sarah Connor, já mencionadas anteriormente, são filhas deste gênero de cinema, e seus nascimentos se deram por conta da capacidade da ficção científica em trabalhar com as mudanças e questões sociais vigentes, sendo o gênero cinematográfico que mais propõe rupturas e causa inovações.

Não é à toa que Furiosa também nasce dessa fonte, e, assim como suas predecessoras, também se torna icônica por personificar questões referentes às mulheres no contexto social em que foi criada. Imperatriz Furiosa invade as telas no momento de retomada de uma nova onda do feminismo, possível apenas pelas novas conexões em redes nas quais as mulheres podem, finalmente, expor suas frustrações frente a um mundo (ainda) extremamente androcêntrico.

As redes sociais e o acesso facilitado (mas ainda não democratizado) à internet permitiram uma nova configuração a nível mundial do movimento feminista, no qual mulheres passaram a compartilhar suas histórias, difundir conteúdos e organizar-se politicamente de forma conjunta à nível mundial.

A quebra dos cintos de castidade das “esposas”, seus gritos de “Não somos coisas!”, a criação de uma rede de conexão e saberes liderada por Furiosa (que une as “esposas”, as *Vulvalinis*, Max e o *War Boy* Nux) para a tomada de Cidadela, são elementos do filme que figuram discussões muito atuais da pauta feminista, como a liberdade sobre os corpos (sexual e reprodutiva), a crítica à objetificação da mulher no cinema e na mídia, e a necessidade de uma

organização política que una não apenas mulheres, mas também outros gêneros e identidades com o foco no fortalecimento das pautas das minorias.

Contudo, para que a existência de Furiosa seja possível, com sua masculinidade feminina e de seu corpo híbrido e considerado deficiente, dentro de um cinema ainda muito androcentrista, ela surge acompanhada de cinco belas mulheres, muito femininas, que marcam presença ao seu lado por quase toda a narrativa. A figura das jovens “esposas” de Immortan Joe, às quais Furiosa possibilita a fuga e libertação, aliviam a tensão provocada pela “monstruosidade” da protagonista vanguardista inserida em um cinema voltado ao tradicional como o *mainstream*.

Por trabalhar com gêneros de longa data (ação/aventura/ficção científica), assim como por ser um *blockbuster* e assim destinado a um público amplo à nível mundial que espera por elementos familiares e por um entretenimento padrão, “Estrada da Fúria” não exclui a reprodução de comportamentos estereotipados e de códigos e convenções comuns para a representação do feminino. E essas jovens mulheres, em um primeiro momento, seguem por esse caminho. Todas aparentam o ideal de feminilidade, e, na primeira parte do filme, se mostram frágeis e amedrontadas, estereótipo da “mocinha em perigo”, da princesa que precisa ser salva¹²⁹.

Elas são primeiramente apresentadas pelo olhar de Max, que, logo após sobreviver à tempestade nuclear, e ainda atado à Nux, encontra Furiosa e as jovens no deserto (figura 57). Ele fica desconcertado com a imagem à sua frente, quase como uma miragem, as cinco belas jovens aparecem seminuas após a cena tão violenta de perseguição. Mas logo seu foco de Max logo muda para a necessidade mais urgente: a fonte de água no qual as jovens estão se banhando. Max pouco se importa com os atrativos físicos das moças, sua preocupação é em sair da posição desfavorável na qual se encontra. É inegável a força atrativa que elas exercem no espectador, elas possuem tipos diferentes de beleza (figura 58), contudo, todas estão inseridas no padrão ocidental de magreza e feições características¹³⁰.

Entretanto, engana-se quem pensa que elas existem apenas para o deleite do olhar masculino. Suas funções ultrapassam a de meros objetos de desejo ou de apenas desculpa para

¹²⁹ Furiosa deixa claro que ela poderia ter colocado seu plano em prática escapando sozinha. Sua decisão de ajudar as esposas é revelada nos quadrinhos de acompanhamento “Mad Max, Fury Road: Furiosa”. Immortan Joe deixou “as esposas” sob a vigia de Furiosa (sendo uma mulher, Immortan pode confiar que elas não seriam tocadas) que testemunha seus estupros, tentativas de rebelião e desejos de se libertarem do cárcer. Ela então percebe que se salvar significa também salvar essas mulheres.

¹³⁰ Contentar-nos-íamos se elas fossem apenas saudáveis e com todos os membros (se considerarmos o contexto distópico do filme), mas algumas delas são modelos da *Victoria Secrets*, marca conhecida por escalar as mulheres mais belas do mundo, as famosas *Angels*, para seus desfiles e peças publicitárias.

a perseguição e desencadeamento das ações do filme. Elas também passam por uma transformação: de jovens assustadas no início do filme, passam ao longo da narrativa ganhando espaço para demonstrarem seus talentos e personalidades distintas.



Figura 57 – As jovens “esposas” quebram os cintos de castidade.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 58 – Imperatriz Furiosa e as cinco “esposas”.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

Angharad (Rosie Huntington-Whiteley), também conhecida como “A Explêndida Angharad”, é a favorita de Immortan Joe, e está em estágio avançado de gravidez. Ela se mostra valente e líder entre “as esposas”, sendo talvez a mais velha das jovens. Sua coragem é demonstrada principalmente ao se colocar, com sua barriga saliente, em frente de Furiosa, impedindo que Immortan Joe atire nela em um momento crucial do filme. Mas ao cair do *War Rig* em movimento, ela é atropelada pelo carro que o tirano dirige, perdendo sua vida e o bebê que gerava, potencializando a fúria de Immortan.

The Dag (Abbey Lee) mostra-se a mais mística entre todas, e é a primeira a gerar uma conexão mais profunda com as *Vulvalinis*, tribo de mulheres originárias do Vale Verde. Essa conexão torna The Dag a responsável pela continuação da linhagem matriarcal, levando consigo as sementes que a anciã do clã das *Vulvalinis* guardava. Toast a sábia (Zoe Kravitz) é a que mais se aproxima de Furiosa em personalidade, estando sempre fisicamente próxima desta, carregando armas e manuseando-as quando necessário – ela é a única das cinco jovens que lida com armas.

Na batalha final, é ela que impede Immortan Joe de atirar em Furiosa ao segurar seu braço e desviar o tiro, permitindo que a protagonista se aproximasse para dar fim a vida do tirano. É importante pontuar que Toast é a única pessoa negra do filme. Cheedo, a frágil (Courtney Eaton), assim como seu nome, demonstra o filme todo ser a mais frágil e amedrontada entre as jovens. Mas durante a batalha final ela tem um papel importante ajudando Furiosa, que está ferida, a subir no carro de Immortan Joe. Capable (Riley Keough) é quem cumpre a “cota” romanesca, sendo a que mais se aproxima de um romance heterossexual ao ter uma afetividade e proximidade com o *War Boy* Nux.

Ou seja, “Estrada da Fúria” não se desliga dos padrões do cinema *mainstream*, mas distribui-os entre os outros personagens de forma a libertar Furiosa dessa responsabilidade – de ser bela, feminina e ter um par romântico heterossexual – possibilitando uma performance menos normativa do que o esperado de uma heroína de um *blockbuster*.

Deste modo, e a partir desta análise mais aprofundada, compreendemos que o filme ainda carrega uma herança muito marcada do cinema no qual está inserido. No entanto, as fissuras no modelo típico é que tornam o filme um exemplo poderoso de subversões que podem começar a explorar implosões por dentro do próprio gênero narrativo e da representação.

“Estrada da Fúria” inova em diversos pontos, como ao colocar várias mulheres na tela e dar a elas histórias próprias, personalidade e agência, além de assuntos concernentes às mulheres por meio de uma simbologia que critica o domínio capitalista-patriarcal, além de dar o protagonismo a uma heroína ciborgue fora dos padrões de representação do feminino no cinema.

Só que ao mesmo tempo, ele também se rende a fórmulas padrões do cinema *mainstream* e de gênero (*genre*). É inegável que as marcas de gênero narrativo no cinema mantenham certa estabilidade por meio da reprodução de padrões, mantendo-se fiel a grande parte das expectativas do público e reproduzindo conceitos que muitas vezes aparentam certa inocência, mas que acabam por promover a manutenção das normas sociais hegemônicas. Entretanto, os gêneros (*genre*) se modificam historicamente por meio do jogo entre tradição e

novidade. Desta maneira, as pautas feministas já citadas injetaram novidade à estrutura típica, possibilitando uma ruptura dentro do modelo.

E é por meio dessa ruptura (relembrando Teresa de Lauretis) que uma revisão crítica pode acontecer. Então, a questão que se coloca é: como aproveitar essa brecha? Em minha visão, alguns caminhos possíveis seriam: a análise crítica sobre a obra, a que se propõe este trabalho e tantos outros desenvolvidos dentro do mesmo tema; do próprio retorno do público, tão importante para mensurar o sucesso do filme neste segmento de cinema – que no caso de “Estrada da Fúria” foi positivo) –, fator que possibilita a perpetuação das inovações iniciadas por ele, gerando, conseqüentemente, uma herança para outros filmes do mesmo segmento.

Desta forma, aos poucos, as estruturas desse cinema se modificam e novos parâmetros são estabelecidos, alguns dos quais passam a assimilar questões até então ignoradas, possibilitando mudanças positivas, inclusive no quesito de igualdade de representação de gênero (*gender*). Um exemplo é o início recente de uma tradição de filmes de ação/ficção científica em trazerem protagonistas mulheres, que, além de “Estrada da Fúria” são percebidos na franquia “Jogos Vorazes” (2012, 2013, 2014, 2015), em “Mulher Maravilha” (2017), “Capitã Marvel” (2019), “X-Men: Fênix Negra” (2019) e a nova sequência de “O Exterminador do Futuro” (com lançamento previsto para outubro de 2019)¹³¹.

4.6 DESCONSTRUINDO A MASCULINIDADE (TÓXICA)

Não é apenas Furiosa que desafia a masculinidade e a feminilidade convencionais no filme. Max e Nux têm papéis essenciais na desconstrução da masculinidade tóxica da cultura heteropatriarcal apresentada no filme. Se “Estrada da Fúria” é um filme que fundamentalmente trabalha com a destruição do patriarcado capitalista em benefício do empoderamento e das epistemologias femininas, ele também toca na violência sofrida pelos homens dentro daquele sistema – que é uma alegoria do nosso próprio sistema.

O termo “masculinidade tóxica” surge na atualidade como forma de se referir às características mais tradicionais e estereotipadas da masculinidade e da cultura heterossexual, como a ideia de força e violência naturalizadas, a necessidade de suprimir sentimentos, o papel de protetor e dominante, a hipersexualização etc. A masculinidade tóxica ainda é muito presente culturalmente, reforçada pela própria ideologia de gênero, e é responsável por encerrar os

¹³¹ O novo filme da franquia promete trazer Sarah Connor novamente às telas, ainda interpretada por Linda Hamilton, além de outras protagonistas – uma delas ciborgue.

homens em comportamentos restritivos e nocivos a partir da naturalização da posição de poder masculina.

Nux, o *War Boy* regenerado, marcado por uma vida de doutrinação pela ideologia masculinista e violenta de Immortan Joe, aguarda uma morte gloriosa para adentrar nos portões de *Valhala*¹³², lugar reservado para o descanso dos grandes guerreiros. Ao falhar em todas as tentativas em matar Furiosa e retornar as “esposas” para Immortan, fica completamente desolado.

Sua visão começa a mudar quando tem contato com Capable, uma das “esposas”, que mostra compaixão por sua dor e doçura, possibilitando a ele um primeiro contato afetivo em uma vida até então dedicada apenas a guerra. Essa conexão emocional/afetiva, como já pontuada, é o indício de um romance heterossexual, e, para além disso, possibilita a Nux uma nova percepção do mundo fora da ideologia que estava inserido, deixando de ser uma mera mercadoria na economia violenta de Cidadela.

Ele então se junta como aliado do grupo, passando a auxiliar na fuga com suas habilidades de mecânico e motorista. Então, ele passa de um “soldado de guerra”, inserido em uma masculinidade muito rígida, para uma masculinidade mais flexível, que inclui o sacrifício próprio para salvar o grupo de mulheres pelo qual lutava.

Boulware (2016, p. 7, tradução minha) faz um apontamento interessante sobre a mudança no arco dramático do personagem:

Nux, o *War Boy* que inicia seu arco como o mais justo dos crentes em Immortan Joe e que acaba se sacrificando por Furiosa e pelas Esposas, é um personagem essencial pelo qual o filme articula sua crítica do capitalismo patriarcal para uma aceitação das estruturas sociais matriarcais e uma rejeição da masculinidade tóxica. Nux representa a possibilidade e a necessidade de mudanças ideológicas que os homens devem sofrer para se libertar da violência opressiva do patriarcado e encontrar um lugar no mundo pós-patriarcal.

Seu objetivo inicial é concluído, mas suas motivações se tornaram outras. Ao final de sua jornada, Nux sacrifica sua vida por algo realmente grandioso, a destruição de patriarcado e a restauração de um novo poder baseado em uma epistemologia de base matriarcal.

Max é o outro homem que acompanha o grupo de mulheres que lidera a narrativa, o herói que carrega o nome da franquia fílmica. Se nos primeiro e segundo filmes ele foi um herói justiceiro, enlouquecido pela perda de sua família e consumido pela violência da estrada, no

¹³² Immortan Joe se apropriou da mitologia nórdica para criar sua própria mitologia e narrativa como deus redentor. Essa construção é melhor explicada nos quadrinhos “Mad Max: Fury Road: Nux & Immortan Joe”.

terceiro filme, deixa de ser o vingador “*mad*”¹³³ para se tornar uma versão messiânica e paternalista de um futuro possível.

Em “Além da Cúpula do Trovão” (1985), o terceiro filme da franquia, seu paternalismo e messianismo são comprovados pelo grupo de crianças e adolescentes que lidera, os quais procuram a terra prometida (*Tomorrow-Morrow Land*), tomando Max pelo salvador que lhes entregará o que tanto procuram. No final, Max é quem os lidera e possibilita o reencontro com a cidade perdida (Sidney em ruínas) e o recomeço da nova civilização.

Na análise de Boulware (2016, p. 9) sobre a performance de Max em “Estrada da Fúria”, enquanto Nux representa a masculinidade mais tóxica forjada pela violência do capitalismo, Max representa outro tipo de masculinidade menos tóxica, mas não menos antiquada, que remete ao papel de pai/protetor da família.

Em “Além da Cúpula do Trovão”, apesar de terminar vagando sozinho pela Terra desértica, Max salvou e deu esperanças para a reconstrução de uma civilização a partir de um grupo de crianças e jovens, finalizando a trilogia com um sentimento de final feliz – o pai/protetor/patriarca que cumpriu seu dever. Já em sua apresentação em “Estrada da Fúria”, Max carrega o fardo e a culpa de não ter conseguido proteger pessoas inocentes que pediram sua ajuda¹³⁴, personificados pelos fantasmas que visualiza durante o filme.

Apesar de ter o peso de provedor do mundo, a vida de Max mais parece a de um eremita. Não há interesses amorosos, não há uma nova linhagem. Ele não produz nem reproduz nada. Guiado pelo pessimismo de histórias pós-apocalípticas, o personagem apenas pode garantir a sobrevivência dos que já existem, não querendo trazer nenhuma outra pessoa ao mundo. O que o mobiliza é uma vontade “psicanalítica” de proteger: ao falhar com sua própria família, só lhe resta proteger outras células familiares para abrandar seu sentimento de culpa. Ao contrário da aparente missão nobre, a masculinidade de Max que o coloca na posição de salvador e protetor é o resultado de um efeito negativo do patriarcado, que coloca na figura masculina como a base sustentadora da civilização.

No entanto, o personagem sofre certas mudanças em seu *status*, construído historicamente na franquia, ao longo da narrativa de “Estrada da Fúria”. No filme, seu comportamento é animalesco: ele mais grunhe do que fala, e sua resposta é sempre por meio da violência. É o herói eremita consumido pela aridez do seu entorno. Ele se humaniza a partir do

¹³³ Tradução do inglês: *louco*.

¹³⁴ O HQ “Mad Max”, Partes 1 e 2, lançado pela Vertigo em 2015, traz a narrativa de Max entre os eventos de “Mad Max: Além da Cúpula do Trovão” e “Mad Max: Estrada da Fúria”. Max falha ao tentar ajudar uma mãe a resgatar sua filha, acarretando na morte das duas, pela qual ele se sente culpado. Essa menina é a visão mais persistente de Max durante o filme, como um fantasma que vem lhe assombrar.

contato com Furiosa, pois percebe que é apenas por meio dessa parceria que alguma chance de sobrevivência se torna possível. E isso inclui abrir mão da masculinidade mais rígida do personagem e sua simbologia, construída ao longo de décadas.

Essa leitura é possível a partir de algumas cenas, como a de tomada de posse do *War Rig* por Max após a luta corporal com Furiosa, na qual fiscaliza todas as armas de fogo, de modo que apenas ele mantenha o controle sobre a situação. Furiosa, por outro lado, maneja a conjuntura de forma a transformar o então inimigo, Max, em aliado. Ao descer do automóvel para negociar a passagem com uma tribo de motoqueiros do deserto, Furiosa confia a ele a sequência de partida do veículo. O plano de Furiosa falha e o grupo consegue fugir por conta do auxílio de Max, que dá partida enquanto Furiosa corre para o veículo. Logo ao entrar, Max imediatamente entrega a ela uma arma, devolvendo a confiança depositada nele. Eles passam a entender que a sobrevivência de ambos depende dessa parceria. A arma, neste sentido, objeto fálico e viril de domínio masculino, representa o poder simbólico de reconhecimento de igualdade entre eles.

Em outra cena, ocorre uma reversão na norma de gênero (*genre*) de filmes de ação, quando Max reconhece a habilidade superior de Furiosa ao manejar armas de fogo. O *War Rig* está atolado em um pântano, e um veículo inimigo se aproxima disparando com uma metralhadora. Max, segurando o rifle de maior alcance que possuem, o qual tem apenas três balas, erra duas tentativas. Com apenas uma bala restante, Furiosa se aproxima de Max, silenciosamente pedindo pela confiança do último tiro que irá salvar o grupo. Ele então desiste (não sem expressar um certo descontentamento) do último tiro e entrega o rifle a Furiosa, que, apoiando-o no ombro de Max (figura 59), dá o tiro certo nos inimigos.



Figura 59 – Imagem de Furiosa e Max.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

Boulware (2016, p. 9) conclui que o reconhecimento por parte de Max da habilidade superior de Furiosa de lidar com armas resulta no entendimento de que ela tem a capacidade de

exercer um domínio do poder masculino tradicional tão bem quanto ou ainda melhor do que ele. Algo que apenas sua masculinidade desconstruída torna possível. Não cabe mais a Max ser inteiramente o salvador de nada nem de ninguém, pois as formas tradicionalmente masculinas de poder se tornam inúteis quando as normas de gênero são desafiadas.

É isso que ocorre no encontro e parceria entre Max e Furiosa, no qual ele faz uma revisão de sua masculinidade como forma de se adaptar a uma nova configuração epistemológica, e reconhece as novas configurações de gênero, para além do padrão binário estrito, como forma de revolução.

Seus dias de heroísmo paternalista, de vingador justiceiro viril, já não se sustentam no novo mundo que precisa ser construído para além do doentio patriarcado capitalista proposto por Immortan Joe.

O salvacionismo masculinista que o personagem propunha até então – nos três filmes anteriores e no início deste – não serve para nada além de reforçar as divisões que causaram a assolação do planeta. Por isso, ao invés de continuar sua errância solitária ou de propor a tentativa de qualquer ato heroico, ele oferece a Furiosa e seu grupo um plano, e junto com este, a sua ajuda.

Ele propõe retornar pelo caminho de onde vieram, enfrentando todo o exército pelo qual foram perseguidos no dia anterior, de forma a derrotá-los e tomar Cidadela, único lugar a possuir recursos naturais que tornam a sobrevivência possível. Max ainda faz uma confissão a Furiosa: “Ao menos naquela direção sabemos que talvez... juntos... podemos achar algum tipo de redenção.”, fazendo referência à conversa intimista que tiveram anteriormente, na qual ela afirma estar dentro dessa jornada à procura de redenção.

Isso pode ser lido como a busca de redenção de Max sobre a própria masculinidade por ele exercida como forma de dominação indireta no passado. O grupo aprova a ideia, restando a Furiosa, como líder, tomar a decisão final (figura 60). Ela aceita a proposta, selando o pacto com Max (figura 61), por meio de uma parceria que busca conciliar uma nova forma de masculinidade, menos estrita, que contribui e complementa a rebelião contra as normas de gênero que o filme propõe.



Figura 60 – Furiosa e Max selando a parceria.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).



Figura 61 – Furiosa e Max selando a parceria.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

4.7 A MORTE DA DEUSA E A REVOLUÇÃO FEMINISTA

Na segunda metade do filme, uma nova leva de mulheres se une à equipe de Furiosa, são as *Vulvalinis*, as sobreviventes do “Vale Verde de Todas as Mães” (“Green Place of Many Mothers”), e as últimas representantes de uma sociedade de cunho matriarcal.

Guerreiras natas, elas são, na sua maioria, idosas de cabelos brancos e grisalhos que lutam bravamente montadas em suas motocicletas¹³⁵. Seu lema “Um homem, uma bala!” comprova a coragem e destreza para sobreviver em um mundo violento, toxicamente masculino e de recursos escassos.

¹³⁵ Se o espaço para a mulher já é escasso no cinema dominante com poucas personagens femininas de peso, para mulheres idosas ele é quase nulo. A maior façanha é a união dessas três gerações lutando lado a lado: as *Vulvalinis* representando o passado, Furiosa como o presente e as “esposas” como o futuro.

Vale ressaltar que no primeiro filme da franquia uma gangue de motoqueiros era o centro vilão da trama. A substituição dessa vilania por uma nova gangue de “heroínas despedaçadas do antropoceno” simboliza as pautas contemporâneas ligadas ao campo da ecologia e do gênero.

Após escaparem da longa perseguição do exército de Immortan Joe e seus aliados, Furiosa, as jovens “esposas”, Max e Nux encontram em meio ao deserto esse grupo de mulheres maduras, que reconhecem Furiosa como membro do clã, raptada junto com sua mãe ainda quando criança.

O retorno para o Vale Verde é a esperança de um novo recomeço para Furiosa e seu grupo, longe da violência econômica e sexual exercida em Cidadela, e da loucura das gangues que habitam os territórios que a circundam. Mas o oásis verde não mais existe, há muito abandonado pelas *Vulvalinis* por ter se tornado inabitável, elas agora resistem dentro de um pequeno grupo de sobreviventes errantes.

Esse grupo de matriarcas (figura. 62), que mistura uma estética e indumentárias de motoqueiras com elementos indígenas, ao propor essa ligação com a natureza a partir de seu lugar original – o Vale Verde – em que a natureza e o feminino se encontravam em harmonia por meio de uma sociedade matriarcal, sugere uma epistemologia voltada ao Sagrado Feminino.

Essa linha de pensamento, que retoma a ligação da mulher e de seus ciclos (menstruação, fertilidade, gravidez) aos ciclos e movimentos da natureza, dá um gênero a esta, percebendo-a como uma grande mãe ou a mãe-natureza. O resgate do feminino se dá através do arquétipo da Deusa como simbologia do feminino e de suas características, partindo de diferentes culturas (deusas egípcias, deusas gregas, orixás mulheres etc.) e seus significados.

Essa valorização da figura da Deusa propicia certa idealização do feminino e da feminilidade, reforçando a ideia de que existem características exclusivamente femininas que precisam ser resgatadas e praticadas pelas mulheres¹³⁶, que vão desde a busca de sua guerreira interior até o cuidado do ambiente doméstico, a maternidade e o desenvolvimento da sensibilidade e intuição¹³⁷ etc.

¹³⁶ Para Haraway (2000, p. 15), “a “mulher” é constituída apenas pela construção social, e não por uma suposta origem “natural”: “Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente uma às mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis.”

¹³⁷ De acordo com Haraway (2000, p. 97) “Até agora (“era uma vez”), a corporificação feminina parecia ser dada, orgânica, necessária; a corporificação feminina parecia significar habilidades relacionadas à maternidade e às suas extensões metafóricas. Podíamos extrair intenso prazer das máquinas apenas ao custo de estarmos fora de lugar e mesmo assim com a desculpa de que se tratava, afinal, de uma atividade orgânica, apropriada às mulheres. Ciborgues podem expressar de forma mais séria o aspecto – algumas vezes, parcial, fluido – do sexo e da corporificação sexual. O gênero pode não ser, afinal de contas, a identidade global, embora tenha uma intensa profundidade e amplitude históricas.”



Figura 62 – Furiosa e as Vulvalinis.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

Se por um lado esse movimento auxilia na valorização do “ser mulher” em alguma instância, por outro ele reforça exatamente o que deve ser desconstruído: as divisões consideradas naturais entre os sexos, essenciais à lógica e prática de dominação histórica sobre as mulheres.

Essa visão reforça um sistema de separação entre o que é cultura – criado pelo homem – e o que é a natureza – ligado ao feminino. Prevendo que a salvação não é unicamente pela natureza e pelo desejo de retorno ao *lócus* e inocência originais¹³⁸, mas sim pelo fim da fronteira entre natureza e cultura, sendo uma impreterivelmente pertencente à outra, que Haraway (2000, p. 99) afirma: “Embora estejam envolvidas, ambas, numa dança em espiral, prefiro ser uma ciborgue a uma deusa.”.

Para sobreviver e re-existir no mundo, é necessário uma nova configuração, possibilitada através da figura do ciborgue (mas não única e exclusivamente), que nega todas as divisões e binarismos, aliando-se à tecnologia e suas criações, propondo rearranjos sociais que substituam os modelos já tão desgastados de ser o humano, e, ainda, as velhas formas de ser homem e mulher.

¹³⁸ O paraíso original não mais existe. No filme, as *Vulvalinis* afirmam que deixaram suas terras pois a água já estava contaminada/envenenada. Consequências do antropoceno, que é um aviso final da necessidade de desconstrução das normas vigentes, mesmo aquelas que aparentemente não mostravam ser tão nocivas, como a divisão sexual dos gêneros.



Figura 63 – Furiosa, as Vulvalinis e as “esposas”.
 Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

As mulheres do filme então criam a sua rede de conexão e de saberes e juntas, munidas de armas, do potente *War Rig*, de motocicletas e da parceria com Max e Nux, decidem tomar Cidadela retornando pelo mesmo caminho do qual partiram, ao invés de permanecerem em fuga.

A tomada de Cidadela, lugar dominado pela colonialidade, onde as mulheres sempre foram marcadas como “outras”, como meras mercadorias a serviço da economia capitalista-patriarcal que exercia domínio sobre seus corpos, representa a verdadeira libertação e subversão. Esses mesmos corpos agora pertencem somente a elas mesmas, são seus instrumentos, suas armas de luta e de resistência:

Nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade. Os ciborgues não constituem exceção a isso. O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim). Ele assume a ironia como natural. (HARAWAY, 2000, p. 96).

A nova ordem é rebelar-se e desestabilizar os poderes vigentes para a criação de um novo sistema que negue as divisões e separações originárias. E isso acontece a partir de Furiosa, a figura híbrida que inicia a revolução e incorpora o discurso político do ser ciborgue, que, de acordo com Haraway (2000, p. 86), “[...] tem a ver com o poder de sobreviver, não com base em uma inocência original, mas com base na tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo que as marcou como outras”.

Por isso a decisão de retornar a Cidadela é tão importante, ela configura o enfrentamento ao invés da fuga, a revolução das tecnologias de poder (ou sua própria destruição) ao invés da utopia de retorno ao sagrado.

Ao chegarem a Cidadela, apresentam o corpo inerte de Immortan Joe, símbolo do fim de sua ditadura. São as próprias crianças (futuros *War Boys*) que liberam a plataforma de acesso para Furiosa e seu grupo adentrarem a cidade suspensa. Ao subirem, auxiliam os miseráveis que suplicam por ajuda a subirem também, como prova de que este será, talvez pela primeira vez, um governo justo. As mulheres leiteiras, por iniciativa própria, abrem os compartimentos de água que irá acabar com a sede do povo aos pés de Cidadela.

No entanto, Max não sobe a plataforma. De longe, em meio à população que cerca a cidade, ele faz um pequeno gesto de cabeça à Furiosa, que retribui. Sua parceria chega ao fim. Ainda mantendo seu *status* de herói errante¹³⁹, sua parte foi feita contribuindo para o sucesso do retorno, mas não cabe a ele ajudar a reestruturar esse novo capítulo, que tem o protagonismo feminino. Em *Estrada da Fúria*, o feminismo se torna ferramenta de combate para as injustiças sociais, econômicas, políticas, para a violência sexual e escravidão e também para a questão ambiental.

Talvez essa possa se tornar uma metáfora para a própria condição da mulher dentro do cinema comercial, demonstrando a importância de nos apoderarmos desse espaço que nos subjuga constantemente. A revolução pode ser iniciada de dentro do sistema, neste caso, de dentro do próprio cinema *mainstream* ao subverter seus códigos – não desconstruindo sua linguagem, como propunha Laura Mulvey, mas incorporando novas formas de ser/representar.

Como personagem, Furiosa é exemplo de rompimento dos padrões e estereótipos, que mais do que refletir a condição feminina de seu período, demonstra uma solução, um “final feliz” possível e necessário, que ecoa os dizeres proféticos das bocas militantes de que “A revolução será feminista!”.

Se a Ciborgue de Haraway é a desconstrução, é contar a história por outro ponto de vista, é mudar o lado do jogo, é recusar-se ser vítima, então podemos considerar Furiosa, com sua força, destreza, subversão das normas – de suas características físicas até suas ações dentro da narrativa – é um exemplar dessa ciborgue.

Mais do que ser uma protagonista de filme de ação, Furiosa nos ensina a quebrar todos os padrões, e mais, ensina que podemos fazer isso carregando umas às outras, numa rede de mulheres que está aberta a quem quiser contribuir para a construção de um novo mundo, um

¹³⁹ Aqui pode ser feito um comparativo de Max ao caubói do *western*, sujeito que compreende o mundo dos “selvagens” e o mundo dos homens, habitando nesse limiar dos dois mundos sem de fato pertencer inteiramente a nenhum deles. Sua missão é vagar pelo mundo e integrar-se (e, posteriormente, separar-se) de bolsões de civilização. A justiça não o interessa imediatamente, apenas quando é convocado a agir pela justiça é que se mobiliza. É o herói que não pode ter amor, sempre partindo sozinho em seu cavalo ao final da trama.

mundo maravilhosamente monstruoso e subversivo: “As histórias feministas sobre ciborgues têm a tarefa de recodificar a comunicação e a inteligência a fim de subverter o comando e o controle.” (HARAWAY, 2000, p. 55).



Figura 64 – Plano final, no qual Furiosa e as mulheres sobreviventes tomam Cidadela.
Fonte: “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015).

4.8 POR UM MUNDO SEM GÊNERO

Donna Haraway questiona o que é o “nós” referente às mulheres. Ela contesta as fragmentações e dominações que um grupo feminino exerce sobre outro, afirmando que isso torna o conceito de “mulher” escorregadio. Em “Manifesto Ciborgue” (2000), sua crítica é direcionada aos feminismos que reforçam uma visão única do que é “ser mulher”: “As feministas-ciborgue têm que argumentar que ‘nós’ não queremos mais nenhuma matriz identitária natural e que nenhuma construção é uma totalidade.” (HARAWAY, 2000, p. 20).

Haraway faz parte de um movimento crítico surgido nos anos de 1990 dentro do movimento feminista¹⁴⁰ que denunciou a essencialização da mulher e da feminilidade e criticou a imposição sujeito unitário do feminismo – colonial, branco, classe média e dessexualizado –, que não previa a pluralidade dos indivíduos, de suas sexualidades e de todas suas possíveis intersecções. Essa crítica demonstra a grande falha do feminismo clássico, que, ao ter por objetivo a liberação das mulheres da dominação masculina, calcava-se na diferença sexual, reforçando-a.

¹⁴⁰ De acordo com Paul B. Preciado (2011, p. 17): “Nos anos 90 uma nova geração surgida dos próprios movimentos identitários começou a redefinir a luta e os limites do sujeito político “feminista” e “homossexual”. No plano teórico, esta ruptura tomou inicialmente a forma de um retorno crítico acerca do feminismo, realizado pelas lésbicas e pós-feministas americanas, apoiando-se em Foucault, Derrida e Deleuze. Reivindicando um movimento pós-feminista ou queer, Teresa de Laurentis, Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam, nos EUA, Marie-Hélène Bourcier na França, e lésbicas chicanas como Gloria Anzaldúa ou feministas negras como Barbara Smith e Audre Lorde criticarão a naturalização da noção de feminilidade que inicialmente havia sido a fonte de coesão do sujeito do feminismo.”

A compreensão de que o discurso não pode ser calcado nas diferenças sexuais ainda é muito presente na crítica feminista e nos estudos de gênero. Apesar da discussão dentro dos movimentos ainda permanecer nas diferenças que constituem a figura da mulher e do homem – tanto “naturais” quanto socialmente construídas – já existe um entendimento em algumas vertentes de que a persistência da divisão binarista impede qualquer igualdade de gênero. Assim, o foco passa a ser a subversão das normas, ou seja, as outras formas de ser/estar no mundo, que vão além dos padrões comportamentais relegados ao que se conhece como feminino e masculino.

A mudança que precisamos não pode ser baseada na variação de *status* da diferença de gênero, a necessidade está em uma mudança mais estrutural (que vai além da análise das relações heterossexuais e da ideia de igualdade), que deve resultar na modificação estrutural das relações sociais de gênero. De acordo com Biroli (2018, l. 1505), as vertentes mais avançadas dos estudos feministas apostam na desestabilização das relações fixas entre o sexo biológico e os comportamentos, preferências e papéis sociais. Nesse sentido, desatrelar o gênero do sexo e do desejo sexual, seria o movimento desestabilizador. Gayle Rubin, importante nome dos estudos de gênero, propõe o rompimento dessas ligações forjadas:

Pessoalmente, penso que o movimento feminista deve sonhar com algo mais do que a eliminação da opressão das mulheres. Ele deve sonhar com a eliminação das sexualidades obrigatórias e dos papéis sexuais obrigatórios. O sonho que eu acho mais fascinante é de uma sociedade andrógina e sem gênero (mas não sem sexo), em que a anatomia de cada um é irrelevante para o que cada um é, faz ou com quem cada um faz amor. (RUBIN, 1993, p. 22)

Esse também é o desejo e a solução proposta pela ciborgue de Haraway, que ameaça as construções sociais de todas as espécies, que escancara que nenhuma identidade é fixa ou sequer natural, criatura do “pós-gênero”, não tem compromisso com o feminismo divisionista (ou de base). Seu único compromisso é com a deslegitimação de qualquer totalidade. Retomando a citação de Haraway (2000, p. 98) do início deste capítulo, que bem ilustra essa discussão: “Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero.”

O sonho, mais monstruoso e ciborgueano possível, é que um dia – e esperamos que esse dia chegue em breve – não precisaremos mais explicar conceitos que já deveriam ser de compreensão geral e nos desgastar em discussões que já deveriam ser óbvias. Que masculino e feminino não sejam mais relegados a gêneros específicos, e que até as denominações sejam outras, ou melhor, que não haja mais denominações.

Essa, possivelmente, é a saída *queer*. O termo *queer* se refere a algo que não é definido ou moldado, é a subversão da própria norma ao assimilar toda e qualquer forma de existência. O *queer*, portanto, recusa a definição e a estabilidade, é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação. Defende a instabilidade e indeterminação ao desconstruir o sujeito como pressuposto e todas as suas identidades sexuadas e generificadas.

Neste trabalho foi defendida a ideia de uma representação igualitária e não estereotipada do feminino, muito importante no contexto social ainda vivenciado atualmente, que tem como premissa a heterossexualidade e a diferença sexual. Mas é conclusiva a compreensão de que, por mais que sejam feitos esforços nesse sentido, nunca haverá uma real igualdade de representação enquanto houver a divisão sexual binária.

O *queer* é, em minha opinião, o caminho que mais possibilita uma representação igualitária no cinema, pois, negando o binarismo sexual, trabalha com a pluralidade de existências, sendo uma proposta bem mais abrangente, múltipla e subversiva do que qualquer representação feminina que ultrapassa as normas ou que desafie os estereótipos.

De qualquer maneira, é importante pontuar que esse é um caminho em evolução, pois, assim como Ripley e Connor abriram espaço para o surgimento de Furiosa e suas quebras de paradigmas, acredito que Furiosa, apesar de ainda estar inserida no campo feminino, pode ser um incentivo para a criação de novas personagens que ultrapassem ainda mais as barreiras de gênero, propondo novos arranjos reais dentro de uma utopia sem gênero, ou de gêneros múltiplos, ou de multidões *queer*¹⁴¹.

E, finalmente, a esperança reside em um cinema – também dentro de sua pluralidade: o independente, o de arte, o mainstream, o latino-americano, o brasileiro etc. – que abarque essas mudanças estruturais, e mais, que contribua com a desestabilização dos conceitos normativos e subverta a lógica pela qual trabalha atualmente, tornando-se, para além de uma tecnologia de gênero, uma tecnologia de gêneros múltiplos ou uma tecnologia desgenerificadora.

¹⁴¹ O termo “multidões *queer*” é proposto por Paul B. Preciado (2011, p. 18) dentro da lógica de que “Não há diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade das relações de poder, uma diversidade das potências de vida. Estas diferenças não são “representáveis”, uma vez que são “monstruosas” e põem em questão, por isso mesmo, não apenas os regimes de representação política mas também os sistemas de produção de saber científico dos “normais”.”. E ainda explica sobre a política desse conceito: “Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes-ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas.” (PRECIADO, 2011, p. 16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eram meados de 2015 e já fazia um ano que eu havia finalizado minha graduação em Cinema e dirigido meu primeiro curta-metragem. Foi nessa época que decidi que escrever e dirigir para cinema e audiovisual seriam meus focos de trabalho. Nesse mesmo ano foi lançado “Mad Max: Estrada da Fúria”, filme que eu não faria questão de ver – já que o gênero de ação pouco me interessava – não fosse o grande furor que o filme causava, principalmente em meu círculo de amigas cineastas e feministas, eu não teria ido até o cinema assisti-lo. Quando li a notícia que um grupo de homens estadunidenses tentava um boicote ao filme por acreditar em suas tendências feministas, percebi que não podia deixar de acompanhar as discussões geradas, afinal, os filmes mais interessantes são os que mobilizam as pessoas, e a melhor publicidade é a feita pelo boca a boca. Fui então ao cinema conferi-lo. E não bastasse uma, fui duas vezes ao cinema assistir ao mesmo filme. “Estrada da Fúria”, e, principalmente, Imperatriz Furiosa, tiveram um efeito catártico sobre mim. Como a heroína de um *blockbuster* de ação conseguiu tal efeito e fez surgir tantas questões na cabeça dessa jovem cineasta? O impacto foi tanto que, dois anos após essa experiência, retornei à academia em busca de respostas para minhas inquietações que já se acumulavam, a maioria delas relacionadas à representação da mulher no cinema.

Passei a questionar como esse sistema de representação funcionava e porque era tão sexista e injusto com as mulheres. Por que não havia mais personagens como Furiosa? Por que esses questionamentos não se fizeram presentes durante minha graduação? Por que só agora começava-se a falar sobre mulher e cinema? E, para além de todas essas indagações, passei a questionar como eu, uma cineasta que tanto gosta de escrever roteiros, poderia contar histórias sobre mulheres de forma mais crítica e menos influenciada pela construção de um olhar de fora ou mesmo de uma ótica de dominação masculina.

Ao mesmo tempo, e também por consequência disso, a nova fertilidade do feminismo possibilitada pelas redes sociais, presente nas manifestações, nos livros, e, claro, nos filmes, me fizeram perceber o quanto eu precisava me aprofundar nessas questões. Voltar a estudar o cinema e sua teoria, e adentrar os estudos feministas e de gênero foi a forma que encontrei de lidar com essas ansiedades e encontrar algumas respostas. Eu queria ter consciência do que iria produzir e domínio sobre o assunto para nunca mais reproduzir e compactuar, consciente ou inconscientemente, com valores patriarcais ou preconceituosos contra qualquer forma de ser. E posso dizer que encontrei, ao longo desse processo, bem mais que isso.

Defrontei-me, ao longo dessas páginas, com o apagamento da contribuição feminina na construção e consolidação do cinema, a exclusão histórica das mulheres nos espaços de poder e decisão dentro do cinema dominante, e a representação estereotipada e unilateral do feminino, construída a partir de um ponto de vista masculino (*male gaze*). Claro, com as devidas exceções – assim como todo e qualquer sistema – que fogem a esses padrões, esse formato se repete desde a constituição do cinema como arte, e não apenas no espaço que concerne ao *mainstream*, pois outros cinemas, como o cinema de arte europeu, o cinema latino-americano e o cinema independente, também reproduzem uma imagem do feminino dentro desse mesmo padrão. E exatamente pelo cinema mais popular produzir uma imagem da mulher por um viés androcêntrico, que contribui para a manutenção das normas hegemônicas, que o consideramos como uma poderosa tecnologia de gênero, que influencia os comportamentos e as subjetividades na construção de identidades específicas.

As discussões sobre gênero poderiam estar muito além se ainda não estivéssemos lutando pela igualdade de espaço entre mulheres e homens, dentro e fora das telas. O cinema poderia estar calcando uma mudança mais estrutural a partir da desconstrução do gênero, trazendo mais personagens *queer*, mais pluralidades de raças e epistemologias caso ainda não estivesse preso a um modelo tão ultrapassado de representação que apenas reforça as diferenças sexuais dentro de um modelo binário. Neste sentido, não é apenas o cinema *mainstream* que se posiciona de forma retardatária às discussões de gênero, ele reflete e reforça a própria sociedade global que ainda tem sua base em um poder hegemônico de cunho hetero-patriarcal.

Imperatriz Furiosa foi essencial como objeto motivador desta pesquisa oferecendo um terreno fértil para uma gama variada de leituras. Agora refletindo, penso que a utilização do termo “ruptura”, referente à ideia de rompimento causado por Furiosa na representação do feminino no cinema, termo que tanto pontuei ao longo do texto, não seria o correto. A partir de um olhar mais distanciado, “tensionamentos” parece-me um melhor termo, já que o próprio cinema *mainstream* não possibilita rupturas em si (devido às forças do próprio modelo), mas sim tensionamentos e espaços de coexistência de linhas de fugas, que apontam para novas formas de existência, as quais podem ou não se atualizar e perpetuar.

Minha pretensão nunca foi trazer uma visão totalizadora do filme analisado, “Mad Max: Estrada da Fúria”, nem do cinema em questão. Esta dissertação foi, acima de tudo, o resultado da impressão catártica que esse filme causou em mim, desencadeando questionamentos, frustrações e desejos que se acumulavam ao longo da minha vida acadêmica, artística e pessoal. A explosão de ansiedades dionísicas possibilitadas por este filme pode, com este trabalho dissertativo, ganhar peso, passo, argumentos, todos organizados em uma linha apolínea: agora

eu compreendo com mais profundidade o sistema ideológico em produção/reprodução no cinema. Este percurso foi muito importante para meu trabalho como cineasta (tanto no viés crítico como de criação), me desafiando a repensar o modo como a representação e representatividade se dão no cinema, o que só foi possível por meio de um adensamento de leituras críticas sobre gênero e feminismo. Apoderei-me de novas ferramentas para refletir acerca do meu fazer cinematográfico, principalmente no que concerne à representação feminina. Alguns caminhos que encontrei para vencer os padrões e fugir dos estereótipos, tão fielmente solidificados ao longo da história da mulher no cinema, são iniciativas como a pluralidade nas representações (diferentes raça, epistemologias, identidades), da presença de mulheres que performativizam em diferentes graus o feminino e o masculino (negando a imposição da feminilidade tradicional); que são agentes de suas próprias narrativas; que encontram soluções a partir do contato e apoio entre mulheres (*continuum* lésbico) e nas diferentes formas de afetividade e sexualidade, ultrapassando, assim, a heteronormatividade e desafiando a heterossexualidade compulsória que tanto encarceram as mulheres.

A conclusão principal tirada após este período de estudos que culminou nesta dissertação é que uma representação paritária no cinema não é uma solução para os problemas enfrentados pelas mulheres. A verdadeira solução seria, de fato, as mudanças na estrutura do conceito binário de gênero, permitindo a desconstrução dos moldes identitários e a emergência de uma pluralidade de existência, onde não haveria um modelo hegemônico de ser humano a se seguir. Se esse cinema (dominante/comercial/*mainstream*) será algum dia lugar primordial dessas formas de existir, é pouco provável. Mas o indício de que ele representa, mesmo que raramente, esses corpos e essas subjetividades, já é um indicativo da mudança a nível social, que parte tanto da realidade social para o cinema quanto dele para essa realidade. Desta maneira, o cinema popular pode, por vezes, ser um caminho de desconstrução de gênero, influenciando a realidade social.

Dizer que este foi apenas um período de estudos em busca de um resultado específico seria um grande erro, pois, na verdade, foi uma jornada de autoconhecimento, de aceitação e de encontro com uma nova visão de mundo. Não se passa por toda essa revisão teórica sobre um movimento que revela tanto a sua situação no mundo, no caso o feminismo e os estudos de gênero, e sobre algo pelo qual você é apaixonada, como o cinema, de forma ílesa. É um processo um tanto doloroso, que rompeu com as estruturas fundadas durante grande parte da minha existência, mas também muito prazeroso e emocionante ao permitir a reflexão pessoal dentro do meu estudo. Não foram poucas as vezes que me emocionei lendo os textos teóricos, assim como não foram poucas as vezes que escrevi de forma apaixonada sobre todas as novas

perspectivas que se mostravam a minha frente. Sou grata por essa escolha e pela oportunidade de passar por esse intenso período.

Escrever, para mim, não é um processo tão fácil quanto eu gostaria que fosse. Escrever histórias e criar personagens por meio de imagens – essas, sim, brotam de meus dedos. Talvez até por esconderem meu próprio eu dentro de si, são mais seguras e prazerosas de serem trabalhadas. Então, dizer que esse foi um processo difícil é um tanto eufemístico. Foi desolador. E ao mesmo tempo, fascinantemente incrível. E o foi porque cada dia algum muro de concreto vinha abaixo, e meus olhos, cegados pela claridade e crueza das revelações que se apresentavam diante de mim, se acostumavam com a luz e passaram a enxergar de outra forma.

E entendi porque as pessoas, mesmo tendo tido experiências difíceis e maçantes em suas pesquisas, continuavam dando andamento aos seus estudos. Porque o conhecimento vicia. E porque, ao mesmo tempo em que é penoso, é apaixonante observar as mudanças em nós mesmos.

Ademais, acho importante pontuar o momento político turbulento vivido durante o período que me dediquei ao projeto, pesquisa e escrita dessa dissertação. A tomada de poder por um governo golpista e a ascensão da extrema direita, culminando numa desastrosa eleição que colocou a todos nós, defensores dos direitos humanos, artistas, militantes e pesquisadores – principalmente de estudos de gênero – em uma grande desesperança, foram o pano de fundo do meu mestrado. Turbulências e incertezas pairam no ar, mas a luta e a esperança, que se transforma em resistência através dos movimentos militantes (feministas, LGBTI+, *queer*, direitos humanos etc.), se manifestam e são sentidas ao nosso redor, nos fortalecendo enquanto um coletivo. Se por alguns momentos esses acontecimentos me tiraram do foco de estudo, por outros eles me alimentaram com a ideia de resistência e reforçaram a importância do meu trabalho.

Esta dissertação surgiu a partir de inquietações pessoais de uma jovem cineasta. Se essa jovem ainda tem inquietação? Sim, com certeza muitas, mais ainda do que quando iniciou a pesquisa. Mas, assim como Imperatriz Furiosa, parti da obscuridade de um sistema opressor com um objetivo: a liberdade. E a conquistei por meio da maior subversão de todas: o conhecimento.

Se a identidade que dizemos ser não nos captura e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias da identidade, qualquer esforço de 'fazer um relato de si mesmo' terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade. Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar

nunca uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos fazer.

Judith Butler.

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, Mirian; LOPES, Sabrina Bandeira (Org.). Representações de Gênero no Cinema. **Caderno de pesquisa e debate do núcleo de estudos de gênero**, n. 2. UFPR – Dezembro, 2003.
- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BAHRI, Deepika. Feminismos e/no pós-colonialismo. Tradução de Andréia Guerini e Juliana Steil. **Revista de Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, p. 659-682, maio-agosto/2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000200018>. Acesso em: 19 maio 2017.
- BADIE, Marilyn Cebolla, VELDEN, Felipe Vander. **A relação entre natureza e cultura em sua diversidade**: percepções, classificações e práticas. *Avá, Misiones*, n. 19, p. 15-47, 2011. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169029211002>. Acesso em: 19 maio 2017.
- BAMPATZIMOPOULOS, Sotirios. **Female Action Hero Vs Male Dominance**: the female representation in *mad max: fury road*. *Ankara Üniversitesi Dilve Tarih*, v. 55, 2. p. 205-218, 2015. Disponível em: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/2047/21250.pdf>. Acesso em: 12 out. 2016.
- BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BEIGHLY, Chloé; SMITH, Jeff. **Normalizing male dominance**: a study in gender representation in 2015 films. Disponível em: <https://griid.files.wordpress.com/2009/04/gender-representation-in-2015-films.pdf>. Acesso em: 22 de set. 2018.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- _____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BOULWARE, Taylor. **“Who Killed the World?”**: Building a Feminist Utopia from the Ashes of Toxic Masculinity in *Mad Max: Fury Road*. *Mise-en-scène*. University of Washington. v. 1, n. 1 | Winter 2016.

BOU, Núria. Lois Weber: the female thinking in movement. In: **Cinema Comparative Cinema**, n. 8, 2016, p. 29-35.

BRATTI, Sheila Coelho. **Sejamos todas protagonistas, ou carta às espectadoras e criadoras de personagens femininas**. Curitiba: CRV, 2018.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. **Cadernos Pagu**, n. 11, 1998, p.11-42.

CANDIDO, Antonio et all. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva S. A., 2000.

CENTER FOR THE STUDY OF WOMEN IN TELEVISION AND FILM. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu>. Acesso em: 12 out. 2016.

CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. Tradução coordenada por Idelber Avelar. **Sopro**, n. 91. 2013. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n91.html>. Acesso em: 15 out. 2016.

CLAREY, Aaron. **Why you should not go see “Mad Max: feminist road”**. Disponível em: <http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road>. Acesso em: 3 ago. 2018.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **A psicanálise na Terra do Nunca**. Porto Alegre: Penso, 2011.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

_____. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

CREED, Barbara. **The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. New York: Routledge. 2007 (versão digital). Disponível em: <http://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2018/02/Barbara-Creed-The-Monstrous-Feminine-2007.pdf>. Acesso em: 29 maio 2017.

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. **O antropoceno**. Piseagrama, Belo Horizonte, 6 nov. 2015. Disponível em: <http://piseagrama.org/o-antropoceno>. Acesso em: 12 abr. 2017.

DAY, Danya. **From woman to chick: the rhetorical evolution of women in american film.** Texas A&M University, 2008. Disponível em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2833/DAY-THESIS.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 out. 2016.

DAYAN, Daniel. O código tutor do cinema clássico. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema.** v. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema: variações do feminino.** Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong.** São Paulo: n-1edições, 2016.

DOANE, Mary Ann. **Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator,** (1982), reprinted in *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis.* New York and London: Routledge, 1991.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural.** Rio de Janeiro: FGV, 2010.

DUFOUR, Éric. **O cinema de ficção científica.** Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

DUTT, Reema. **Behind the curtain: women's representations in contemporary Hollywood.** London: Media@LSE, 2014. Disponível em: <http://www.lse.ac.uk/media@lse/research/mediaWorkingPapers/MScDissertationSeries/2013/msc/112-Dutt.pdf>. Acesso em: 20 out. 2016.

FIELD, Syd. **Quatro roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos.** Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

FRAMKE, Caroline. Queer women have been killed on television for decades. Now The 100's fans are fighting back. **Vox,** 2016. Disponível em: <https://www.vox.com/2016/3/25/11302564/lesbian-deaths-television-trope>. Acesso em: 11 set. 2018.

FRITSCHNER, Kristine C. **Shiny and Chrome: Radical Feminism on the Fury Road.** New York University, 2015.

GILPATRIC, Katy. Violent Female Action Characteres in Contemporary American Cinema. **Revista Sex Roles,** v. 62, Issue 11, p. 734-746, 2010. Disponível em: <http://link.springer.com/article/10.1007/s11199-010-9757-7>. Acesso em: 25 out. 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem cinematográfica.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método em el análisis filmico. Significações. **Revista de Cultura Audiovisual.** [s.l.], v. 31, n. 21, p. 85-105, dez. 2004.

GRADY, Constance, ZARRACINA, Javier. Every semi-competent male hero has a more talented female sidekick. Why isn't she the hero instead? **Vox,** 2017. Disponível em: <https://www.vox.com/2016/4/18/11433378/heroes-female-sidekicks>. Acesso em: 11 set. 2018.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016. Disponível em: <http://www.editorapontocom.com.br/a/47/Giselle-Gubernikoff>. Acesso em: 20 set. 2016.

HANSEN, Mirian Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism. In: CAUGHIE, Pamela. (ed.) **Disciplining modernism**. London: Palgrave: 2009.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 33-118.

HALBERSTAM, Judith. **Female Masculinity**. Duke University Press, 1998.

HASKELL, Molly. **From Reverence to Rape**. The Treatment of Women in the Movies. Chicago; London: The University for Chicago Press, 1987.

HAYLES, Katherine. **How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999.

IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 3 ago. 2018.

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema (1973). In: _____ (ed.), Notes on Women's Cinema, London: Society for Education in Film and Television, reprinted in: Sue Thornham (ed.), **Feminist Film Theory. A Reader**. Edinburgh University Press 1999. p. 31-40.

JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senas São Paulo, 2009.

KAMITA, Rosana. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, 25(3), p. 1391-1404, setembro-dezembro/2017.

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

KNIGHT, Arthur. **Uma história panorâmica do cinema – a mais viva das artes**. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

KOCH, Gertrud. **Why women go to the movies**. Jumpcut, n. 27, s/d.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 17-32.

- LATOURE, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. **Revista de Antropologia**, USP, São Paulo, v. 57, n. 1, janeiro 2014. p.11-31. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87702>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. Tradução de Vera Pereira. **Revista de Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1. 1993, p. 96-122.
- _____. Oedipus Interruptus. In: THORNHAM, Sue (Org.). **Feminist Film Theory: a reader**. New York: New York University Press, 2009.
- _____. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema Author(s). **New German Critique**, n. 34 (Winter, 1985), p. 154-175.
- _____. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo descolonial**. *Hypatia*, 25(4), p. 742-759, 2010.
- MARKENDORF, Marcio. Road movie: a narrativa de viagem contemporânea. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 10 A, p. 221-236, dezembro de 2012.
- MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- MARZAL-FELICI, Javier; SOLER-CAMPILLO, María. El espectáculo del exceso: Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el cine mainstream norteamericano. **Revista Latina de Comunicación Social**, n. 73, p. 89-114, 2018. Disponível em: <http://www.revistalatinacs.org/073paper/1247/06es.html>. Acesso em: 28 abr. 2018.
- MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. **Film Noir**. MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**, Campinas: Papirus, 2006. p. 177-188.
- MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. 2. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

MILLER, George. **Nux & Immortan Joe**. v. 1. Vertigo, 2015. Disponível em: <http://www.hqbr.com.br/hq/Mad%20Max:%20Estrada%20da%20F%C3%A7a%20o%20C3%A7o%20de%20Aria>. Acesso em: 20 set. 2018.

_____. **Furiosa**. v. 1. Vertigo, 2015. Disponível em: <http://www.hqbr.com.br/hq/Mad%20Max:%20Estrada%20da%20F%C3%A7a%20o%20C3%A7o%20de%20Aria>. Acesso em: 23 set. 2018.

MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA. **Relatório 2017**. Disponível em: https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2018/04/MPAA-THEME-Report-2017_Final.pdf. Acesso em: 16 set. 2018.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Cultura de massas no século XX: necrose**. Tradução de Agenor Soares Santos. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema”**, inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*’ (1981), *Visual And Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989.

_____. **Fetishism and curiosity**. Londres: British Film Institute, 1996.

_____. **Cinema e Sexualidade**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

MURDOCK, Maureen. **The Heroine’s Journey: Woman’s quest for wholeness**. Boston: Shambhala Pub, 1990. Edição Kindle.

MURPHY, Jocelyn N. **The role of women in film: supporting the men - an analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in film**. Journalism Undergraduate Honors Theses. 2015. Disponível em: <http://scholarworks.uark.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=jouruht>. Acesso em: 20 out. 2016.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Labcom, 2010.

PAGLIA, Camille. **Vampes e Vadias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

PANOSKY, Rebecca. **International Female Film Directors: Their Contributions to the Film Industry and Women's Roles in Society**. Honors Scholar Theses. University of Connecticut: Uconn Library, 2005.

PEREIRA, Ana Catarina. **A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. Corvilhã, Labcom, 2016.

- POLLITT, Katha. The Smurfette Principle. **The New York Times Magazine**, 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>. Acesso em: 11 set. 2018.
- PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Revista de Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 11-20, janeiro-abril/2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>. Acesso em: 5 jun. 2019.
- RABIN, Nathan. **The Bataan Death March of Whimsy Case File #1**: Elizabethtown. AV Film. Disponível em: <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>. Acesso em: 11 set. 2018.
- RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970 – 1980. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- RESTREPO, Eduardo. ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán, Colombia, Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Universidad Javeriana, 201., 234 p.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RICH, Ruby. **Women and Film**: A Discussion of Feminist Aesthetics. New German Critique, 13 (Winter 1978), p. 87.
- _____. New Queer Cinema. In: AARON, Michele. **New queer cinema**: a critical reader. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas**. Alagoas, n. 5, 2010, p. 17-44. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 23 set. 2018.
- RODRIGUES, Elsa Margarida da Silva. **Alteridade, tecnologia e utopia no cinema de ficção científica norte-americano**: a Tetralogia Alien. Tese de Doutorado. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010.
- RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a “economia política” do sexo. Recife: SOS Corpo, 1993.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e outro. **Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**, realizado em Coimbra, de 16 a 18 de setembro de 2004.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.
- SEGER, Linda. **Como criar personagens inesquecíveis**. São Paulo: Bossa Nova, 2006.
- SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

SMELIK, Annek. Feminist Film Theory. In: COOK, P. (ed.) **The Cinema Book**. London: British Film Institute, 2007, 3rd rev. edition, p. 491-504.

_____. Gaze. In: NAPLES, Nancy. **Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies**, Hoboken N. J.: John Wiley & Sons, 2016.

_____. Lara Croft, Kill Bill, and the Battle for Theory in Feminist Film Studies. In: BUIKEMA, R.; TUIN, I. van der (eds.). **Doing Gender in Media, Art and Culture**. London: Routledge, 2009, p. 178-192.

_____. What Meets the Eye: Feminist Film Studies. In: BUIKEMA R.; SMELIK, A. **Women's Studies and Culture: a feminist introduction to the humanities**. London: ZED Books, 1995, p. 66-81.

_____. Cinematic Fantasies of Becoming-Cyborg. In: SMELIK, A. (ed). **The Scientific Imaginary in Visual Culture**. Göttingen: V&R Unipress, 2010, p. 89-104.

_____. Teoria Feminista do Cinema. Parte I. Tradução de Thomas Ilg. **Revista USINA**. Março, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em: 20 out. 2017.

_____. Teoria Feminista do Cinema. Parte II. Tradução de Thomas Ilg. **Revista USINA**. Abril, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/04/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-ii/>. Acesso em: 20 out. 2017.

_____. Teoria Feminista do Cinema. Parte III. Tradução de Thomas Ilg. **Revista USINA**. Maio, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/05/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-iii/>. Acesso em: 20 out. 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, São Paulo; Editora Papirus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humano – por quê? **Revista USP**, São Paulo, n. 74, junho-agosto 2007. p. 126-137.

_____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2010.

SMITH, Sharon. The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research.” In: Thornham, Sue. **Feminist Film Theory: A Reader**. New York: New York UP, 1999.

TASKER, Yvonne Margaret. **Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema**. Tese (PhD in Film Studies) – University of Warwick. Coventry, 1995.

THORNHAM, Sue. **Feminist Film Theory**. New York: New York University Press, 2009.

TYSON, Lois. **Critical theory today: a user-friendly guide**. 2nd ed. New York: Routledge, 2006.

VALENTIM, Marco Antonio. **A Sobrenatureza da Catástrofe**. Landa, Florianópolis, v.3, n. 1, 2014. p. 3-25. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/Edicoes/v3ed1-2014.html>. Acesso em: 26 jun. 2017.

VANOYE, Jean; GOLIOT-LÉTÉ, Francis. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas – SP: Papirus, 1994.

VENAYRE, Sylvain. Os valores viris da viagem. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Ed.) **História da Virilidade** – Volume 2: o triunfo da virilidade. O século XIX. Petrópolis: Vozes, 2013a, p. 385-413.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**. 1998. Disponível em: <http://lelivros.me/book/baixar-livro-a-jornada-do-escritor-christopher-vogler-em-pdf-epub-e-mobi/>. Acesso em: 18 out. 2016.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed, São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

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

FILMOGRAFIA

A FOOL AND HIS MONEY. Direção e Roteiro: Alice Guy-Blaché. Estados Unidos, 10min, 1912.

ALIEN: o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Dan O'Bannon e Ronald Shusett. Inglaterra e Estados Unidos, 117min, 1979.

ALIENS, o resgate. Direção: James Cameron. Roteiro: James Cameron e David Giler. Inglaterra e Estados Unidos, 137min, 1986.

ALIEN 3. Direção: David Finscher. Roteiro: Vincent Ward, David Giler, Walter Hill, Larry Ferguson. Estados Unidos, 115min, 1992.

ALIEN, a ressurreição. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Roteiro: Joss Whedon. Estados Unidos, 109 min, 1997.

E A MULHER CRIOU HOLLYWOOD. Direção e Roteiro: Clara Kuperberg, Júlia Kuperberg. Estados Unidos e França, 53min, 2016.

LA FÉE AUX CHOUX (A Fada do Repolho). Direção e Roteiro: Alice Guy-Blaché). França, 1min, 1896.

LES RÉSULTATS DU FÉMINISME. Direção e Roteiro: Alice Guy-Blaché. França, 7 min, 1906.

MAD MAX. Direção: George Miller. Roteiro: James McCausland e George Miller. Austrália, 88min, 1979.

MAD MAX 2: A Caçada Continua. Direção: George Miller. Roteiro: Terry Hayes e George Miller. Austrália, 95min, 1981.

MAD MAX: Além da Cúpula do Trovão. Direção: George Miller. Roteiro: Terry Hayes e George Miller. Austrália, 107min, 1985.

MAD MAX: Estrada da Fúria. Direção: George Miller. Roteiro: Brendan McCarthy e George Miller. Austrália e Estados Unidos, 120min, 2015.

O ENIGMA DA ESFINGE. Direção e Roteiro: Laura Mulvey, Peter Wollen. Reino Unido, 92min, 1977.

O EXTERMINADOR DO FUTURO. Direção: James Cameron. Roteiro: James Cameron, Gale Anne Hurd. Estados Unidos. 107min, 1984.

O EXTERMINADOR DO FUTURO 2: O Julgamento Final. Direção: James Cameron. Roteiro: James Cameron, William Wisher. Estados Unidos. 137min, 1991.

THELMA & LOUISE. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Callie Khouri. Estados Unidos, 129min, 2011.