

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO SOCIOLOGIA

Fernanda Camila Fonseca Silva dos Santos

**MULHERES EM CENA NO CINEMA HOLLYWOODIANO MAINSTREAM:
negociando as estruturas**

Recife
2019

FERNANDA CAMILA FONSECA SILVA DOS SANTOS

**MULHERES EM CENA NO CINEMA HOLLYWOODIANO *MAINSTREAM*:
negociando as estruturas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Sociologia.

Área de concentração: Família e Gênero.

Orientador: Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes.

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

S237m Santos, Fernanda Camila Fonseca Silva dos.
Mulheres em cena no cinema hollywoodiano mainstream : negociando as estruturas / Fernanda Camila Fonseca Silva dos Santos. – 2019.
108 f. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-graduação em Sociologia, Recife, 2019.
Inclui referências.

1. Sociologia. 2. Indústria cultural. 3. Mulheres na indústria cinematográfica.
4. Mulheres no cinema. I. Moraes, Josimar Jorge Ventura de (Orientador). II. Título

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2019-091)

FERNANDA CAMILA FONSECA SILVA DOS SANTOS

**MULHERES EM CENA NO CINEMA HOLLYWOODIANO *MAINSTREAM*:
NEGOCIANDO AS ESTRUTURAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do grau de Mestra em Sociologia.

Aprovada em: 27/02/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes

Orientador - PPGS/UFPE

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

PPGS/UFPE

Prof^a. Dr^a. Rosane Maria Alencar da Silva

PPGS/UFPE

AGRADECIMENTOS

Mais uma etapa concluída. E, como em tudo nessa vida, não teria sido possível sem que forças superiores me fortificassem e iluminassem.

Além do plano espiritual, essa etapa não teria sido concluída sem que pessoas também me ajudassem e fortalecessem no plano material.

Assim, agradeço a minha mãe, que sempre me ajudou de todas as maneiras possíveis, me deu forças e me influenciou sempre das melhores formas, tornando-se, também, responsável por todos os frutos que colhi e colherei durante minha jornada de existência.

A Tânia, minha companheira que esteve presente desde a seleção do mestrado e permaneceu até a escrita das últimas linhas. Obrigada pelo suporte, em todos os sentidos, durante esses dois puxados anos. Sem você, mais uma vez, não teria conseguido.

Aos sogros e segundos pais Lucy e Lotário que desde que me conheceram me deram o máximo de suporte.

A meu orientador Jorge Ventura, um grande apoio presente desde a Graduação em Ciências Sociais, que depositou em mim confiança, que se propôs, em um momento crítico, a abraçar essa jornada, sem a qual nada disso seria possível. Muito obrigada, professor, que essa parceria seja só o começo de muitas outras!

A meus amigos-irmãos Luan, Lucas Pessanha, Maria Luiza, Milene e Rebecca, por todo apoio nesta etapa, toda força e indicação fílmica. Vocês foram essenciais para esse processo e o deixaram menos enfadonho e solitário.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo apoio financeiro na concessão da bolsa de mestrado para a realização desta pesquisa.

E aos demais, que contribuíram de maneira direta ou indireta, muito obrigada!

RESUMO

A partir da última década pode-se perceber que produções cinematográficas passam a trazer para o grande público mais mulheres em frente e por trás das câmeras. Contemporaneamente pode-se observar uma mudança nos mais diversos domínios do cinema que vai desde a criação e produção fílmica até a sua distribuição (LIPOVETSKY & SERROY, 2007). Nesse sentido, o presente trabalho propõe analisar de que forma pode-se perceber, dentro da narrativa fílmica, aspectos que apresentam um rompimento ou uma perpetuação de estruturas de poder, assim como as mulheres e certos temas que estejam presentes na narrativa são abordados, sobretudo nos filmes *O Bebê de Bridget Jones* e *Mulher-Maravilha* (2017). Para tanto, a pesquisa direciona-se a partir dos estudos fílmicos feministas e dos estudos culturais, assim como trabalha o conceito de pós-feminismo dentro de narrativas hollywoodianas. O estudo se realizou através da análise fílmica de filmes que tragam mulheres como protagonistas e a partir dessa seleção os filmes foram analisados através de uma metodologia baseada na análise interpretativa (DENZIN, 1995) de filmes, para que se possa compreender essa nova representação da mulher pela indústria cinematográfica. Os dados obtidos foram submetidos à bibliografia de perspectiva feminista e marxista, assim como norteados por ambas. Através da pesquisa, percebe-se que os dados apontam para uma série de nuances dentro destas novas narrativas fílmicas e que a própria análise não poderia ser feita de maneira maniqueísta e simplória em que se questiona apenas se determinada produção é boa ou má em termos representacionais para as mulheres.

Palavras-chave: Cinema hollywoodiano *mainstream*. Representação fílmica feminina. Pós-feminismo e indústria cultural.

ABSTRACT

From the last decade it can be seen that cinematographic productions are bringing more women in front of and behind the cameras to the public. Contemporaneously one can observe a change in the most diverse fields of the cinema that goes from the creation and filmic production until its distribution (LIPOVETSKY & SERROY, 2007). In this sense, the present work proposes to analyze how, within the film narrative, one can perceive aspects that present a rupture or perpetuation of power structures, just as women and certain themes that are present in the narrative are approached, especially in the films *Bridget Jones's Baby* and *Wonder Woman* (2017). Therefore, the research is based on feminist film studies and cultural studies, just as works the concept of post-feminism within Hollywood narratives. The study was conducted through the film analysis of films that bring women as protagonists and from that selection the films were analyzed through a methodology based on the interpretive analysis (DENZIN, 1995) of films, in order to understand this new representation of women by the film industry. The data obtained were submitted to the bibliography of feminist and Marxist perspective, as well as guided by both. Through the research, it is noticed that the data point to a series of nuances within these new film narratives and that the analysis itself could not be made in a manichean and simple-minded way in which it is only questioned whether a given production is good or bad in representational terms for women.

Keywords: Mainstream Hollywood cinema. Female film representation. Post-feminism and cultural industry.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A METODOLOGIA TRABALHADA	15
2.1	A perspectiva marxista e feminista nos estudos culturais XX	16
2.2	Análise interpretativa fílmica	20
2.3	Análise de conteúdo e tratamento dos dados	25
3	DIFERENTES FORMAS DE SE CAPTAR A VIVÊNCIA FEMININA	30
3.1	As abordagens sobre a mulher: como a experiência pode ser representada	31
3.2	A particularidade da experiência feminina em décadas distintas: O Clube das Desquitadas (1996) e Perfeita é a mãe (2016)	34
3.3	Movimentos sociais e suas reverberações dentro da grande indústria	40
4	O CAPITALISMO TARDIO E SUAS DOMINANTES CULTURAIS	44
4.1	O capitalismo tardio e a lógica pós-moderna	45
4.2	A sombra da lógica pós-moderna: o pós-feminismo	52
4.3	A lógica pós-moderna e pós-feminista em produções <i>mainstream</i> recentes: O Diário de Bridget Jones (2001) e Sex and the City – O Filme (2008)	56
5	“NOVAS” REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS DAS MULHERES: ESTRUTURAS (RE)NEGOCIADAS	60
5.1	O Bebê de Bridget Jones (2016)	60
5.2	Mulher Maravilha (2017)	68
6	É POSSÍVEL UM CINEMA FEMINISTA? NOVAS ABORDAGENS SOBRE MULHERES	78
6.1	Missão Madrinha de Casamento	78
6.2	Viagem das Garotas	83
6.3	Vizinhos 2	88
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS	98

1 INTRODUÇÃO

A partir da última década pode-se perceber que produções cinematográficas passam a trazer, para o grande público, mais mulheres em frente e por trás das câmeras. Contemporaneamente observa-se uma mudança nos mais diversos domínios do cinema, que vai desde a criação e produção fílmica até a sua distribuição (LIPOVETSKY & SERROY, 2007). Tais alterações não se resumem à parte técnica e de inovação (no que diz respeito aos efeitos visuais dos filmes, por exemplo), mas também se percebe uma possível virada ideológica: personagens pertencentes a minorias sociais aparecem mais em novas produções e temas que antes não eram debatidos vêm à tona dentro da narrativa fílmica. Percebe-se que são trazidas mais personagens mulheres, não-brancos e não heterossexuais, e trata-se, também, de temas que por muito tempo foram ignorados pelos estúdios hollywoodianos, tais como o racismo institucional, a desigualdade social, econômica, entre os sexos etc. (e.g. *Estrelas Além do Tempo*, 2016; *Jogos Vorazes*, 2012; *Mad Max: Estrada da Fúria*, 2015; etc.), assim como abordam-se estes temas a partir de uma perspectiva distinta de outrora – ou seja, a partir de um viés não sexista, classista e racista.

Estas mudanças não se dão apenas na produção fílmica (mais mulheres por trás das câmeras, por exemplo) e nas narrativas em si, mas na própria aceitação do público. Exemplo disso é o fato de que no ano de 2017 os filmes campeões de bilheteria foram protagonizados por mulheres. Foram eles, respectivamente, *Star Wars: Os Últimos Jedi*, *A Bela e a Fera* e *Mulher Maravilha* – este último dirigido por uma mulher, Patty Jenkins. Além disso, a comédia mais lucrativa do ano, *Viagem das Garotas*, conta com quatro mulheres negras no papel principal.

O que se observa, então, é uma boa recepção do público, em ver mulheres ocupando outros papéis que não são apenas o do lar e/ou da maternidade, uma vez que a maioria dos filmes citados trazem narrativas que vão além disso e, ainda que se tragam personagens mulheres que sejam mães e/ou donas de casa, as formas como estes temas são abordados dentro da narrativa fílmica já são, em si, uma ferramenta de análise. Sendo assim, tem-se, aqui, como objeto de análise, alguns filmes produzidos por uma das maiores distribuidoras de entretenimento mundial: Hollywood, uma vez que suas produções são milhares a cada ano e são também responsáveis por 85% do consumo cinematográfico mundial (LIPOVETSKY & SERROY, 2009).

Por possuir tamanha procura e distribuição, percebe-se como Hollywood é uma instituição que apresenta grande pertinência e influência a boa parte dos indivíduos. Influência esta que recai, também, sobre diversos trabalhos acadêmicos (DOANE, 1991; KAPLAN, 1995; THORNHAM, 1999) que apresentam distintas problemáticas sobre esta instituição, pois, apesar de apresentarem imensa relevância e contribuição para este tema, estudos de cunho feminista, na área, ainda remetem, majoritariamente, a uma análise crítica sobre o chamado “pós-feminismo” e sua repercussão na mídia (GILL & SCHARFF, 2011; TASKER & NEGRA, 2007), ou uma abordagem sobre o “gaze” (DENZIN, 1995; MULVEY, 1989). Aqui, o que se propõe é uma análise das matizações na representação da mulher dentro da indústria hollywoodiana *mainstream*, sob o viés teórico-metodológico da teoria crítica feminista e da teoria marxista. Levar-se-ão em conta, então, ambas abordagens, de maneira conjunta e não excludentes, juntamente ao contexto político e social no qual se encontra Hollywood, a fim de que se possa elucidar como o fenômeno aqui elencado venha a sustentar ou desafiar estruturas de poder.

A partir disso, pode-se questionar a forma como estas recentes abordagens sobre as mulheres vem aparecendo nas grandes telas, principalmente em produções massificadas, que lideram bilheterias, sobretudo ao considerar o atual contexto social e político em que o capitalismo neoliberal impera, tanto na esfera econômica quanto na ideológica. Nesse contexto político e econômico – de caráter neoliberal – no qual se encontra Hollywood e a cultura ocidental, sabemos que se valoriza o individualismo, ao invés da coletividade e se acredita em uma maior autonomia dos indivíduos frente às estruturas sociais (GILL & SCHARFF, 2011). Nesse sentido, tanto a indústria cinematográfica quanto suas produções precisam ser analisadas sob a ótica de uma produção dentro do atual contexto social, a fim de que se possa questionar a forma como certos temas são abordados a partir disso.

Uma vez que a cultura da mídia (KELLNER, 2001), conjuntamente às instituições e outras estruturas de poder, é capaz de alterar e criar gostos, tendências de consumo, de modelar práticas, ideologias e estereótipos sociais, mostra-se sua relevância para os níveis simbólico e material. Ainda que atualmente se tenha uma infinidade de produtos midiáticos a serem consumidos e as mais variadas formas de consumo, o cinema continua a ser uma instituição que possui grande peso sobre a dimensão cultural do Ocidente. Para além de ser mero entretenimento, o cinema, para o Ocidente, é também uma ferramenta de socialização dos indivíduos (LIPOVETSKY & SERROY, 2007). Por isso e outros diversos fatores, a indústria cultural, sobretudo a esfera massiva, não pode ser considerada como algo trivial, uma vez que

ela está presente na vida de inúmeras (se não todas) as pessoas e está diretamente ligada a processos de injustiças sociais – e pode até exacerbá-las (REDFERN & AUNE, 2010). E para que continue com tamanha relevância sobre os indivíduos, instituições sociais e sobre o próprio mercado econômico, a maior indústria cinematográfica – Hollywood – precisa se reinventar a fim de acompanhar mudanças culturais referentes ao contexto no qual ela está inserida.

Aqui então, parte-se do pressuposto de que é imprescindível à perpetuação do sistema capitalista um espírito (WEBER, 2003; BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2009) e/ou uma justificativa moral para que se tenha não apenas instituições ao seu lado, mas também que indivíduos acreditem na lógica capitalista e suas respectivas ideologias e práticas. A partir disso, percebe-se como a produção e o consumo de filmes – sobretudo de produções hollywoodianas *mainstream* – estão diretamente ligados às alterações sociais, econômicas e culturais presenciadas pelo Ocidente. Seja por meio de uma mudança cultural, como por exemplo a partir da década de 1970 e 1980, principalmente, com conquistas do movimento feminista, quando a própria sociedade se altera conjuntamente com novos direitos políticos, sociais e econômicos conquistados pelas mulheres; seja através de mudanças econômicas: a partir destas novas configurações do capitalismo, no que pode ser chamado de “modo de acumulação flexível” (HARVEY, 2006), surgem novas práticas que vão desde o âmbito trabalhista até o âmbito dos estilos de vida e da dimensão cultural. Aspectos de mudança apresentam-se enquanto substanciais para uma análise da representação da mulher a partir da absorção desse novo momento sociocultural pelo cinema hollywoodiano *mainstream* para que se entenda que a indústria cinematográfica assume um papel que vai além de uma suposta capacidade de ser um espelho da realidade e /ou das relações de produção, mas assume a característica de possível transformador social (LIPOVETSKY & SERROY, 2007).

O que se tem aqui, então, é este pano de fundo para as produções cinematográficas hollywoodianas *mainstream*: um sistema de acumulação flexível juntamente a uma lógica de capitalismo tardio (JAMESON, 2007), que tende a canibalizar certos aspectos, muitas vezes até contrários ao modo de produção capitalista, na tentativa de se renovar frente às instituições e ao público. O que se pretende não é confirmar uma relação de causa e efeito entre o desenvolvimento do capitalismo tardio e as mudanças ocorridas na representação das mulheres, mas trazer este pertinente contexto para a análise, atrelando a ele aspectos socioculturais. Certos movimentos sociais, por exemplo, surgem dentro da indústria cinematográfica *mainstream* a fim de combater representações estereotipadas. A partir dessa construção, torna-se possível perceber de que forma as transformações e lutas no campo político, cultural e econômico se

articulam à Hollywood e suas respectivas produções, especificamente no que diz respeito à forma como as mulheres vêm sendo abordadas dentro dessa indústria. Ou seja, de que forma, a partir de um certo contexto, as mulheres e certos temas vêm sendo abordados?

Além desta questão mercadológica do cinema, também devemos inseri-lo em um contexto social e ideológico que rege instituições e práticas sociais: um contexto patriarcal e capitalista que tem a subalternização feminina como base de sua perpetuação (SAFFIOTI, 2004; HIRATA, 2007). O patriarcado aqui é, assim como o capitalismo tardio, utilizado enquanto cenário das representações e suas transformações e parte-se do pressuposto de que tal conceito nos permite “descrever não atitudes individuais ou de setores precisos da vida social, mas um sistema total que impregna e comanda o conjunto das atividades humanas, coletivas e individuais” (DELPHY, 2009, p. 178). Além disso, a relevância de sua utilização também se dá porque o sistema patriarcal, ainda que atualizado constantemente, permanece concedendo direitos e poderes quase naturais aos indivíduos a partir de suas diferenças sexuais (PATEMAN, 1988) e continua enraizado em estruturas e práticas sociais nas quais os homens dominam e exploram as mulheres (WALBY, 1990).

O que se propõe aqui, então, é olhar para a esfera midiática e cultural e, mais precisamente, olhar para a indústria cinematográfica a partir de uma perspectiva feminista para que possamos compreender questões sobre representação feminina e suas possíveis matizações dentro desta instituição a partir do contexto evidenciado. Como, por exemplo, perceber quais aspectos dentro da narrativa fílmica chegam a romper com estruturas de poder e quais as perpetuam (e com qual intensidade), assim como qual o lugar ocupado pelas mulheres, frente e por trás às câmeras, nesta indústria. Tudo isso nos dá, também, a possibilidade de mensurar e perceber mudanças na representação das mulheres, dentre outras possibilidades analíticas. Em suma, o cinema será encarado enquanto um aspecto de cultura que é sintoma de certo estado das relações de poder (sobretudo relações de gênero).

Fazer esta crítica à cultura hollywoodiana *mainstream* a partir de uma perspectiva feminista mostra-se pertinente para que se possa desvendar certas construções sociais acerca das mulheres, uma vez que a indústria cinematográfica está diretamente ligada à capacidade de perpetuação (ou rompimento) de desigualdades sociais – sejam elas de sexo, raça ou classe (REDFERN & AUNE, 2010). Através desta perspectiva é possível trazer à luz mudanças ocorridas na representação da mulher em produções cinematográficas de cunho massivo. Não apenas isso, mas também é possível perceber quais configurações sociais levaram Hollywood, que em boa parte de sua história subjugou e subalternizou mulheres, a considerar tais indivíduos

não mais – ou, no mínimo, com menos frequência que antes – como meros objetos. Podemos até perceber como temas tão caros às mulheres (como a maternidade e o casamento) são abordados a partir de uma nova perspectiva, que não mais coloca a realização feminina através da maternidade e do casamento heterossexual, por exemplo.

Estas (e demais) mudanças não estão a crédito apenas do movimento feminista, mas estão relacionadas, também, a mudanças culturais mais amplas – já que a própria forma da produção do entretenimento cinematográfico/fílmico passa a adquirir novas configurações a partir da lógica do capitalismo tardio. Por ter esse caráter duplo de influência tanto de movimentos sociais quanto da lógica de mercado, pergunta-se em que medida tal absorção de certos ideais pelo cinema (de que forma, dentro da narrativa fílmica) pode vir a perpetuar ou refutar representações e estereótipos ligados às mulheres e, conseqüentemente, perpetuar ou refutar estruturas, ideologias e práticas patriarcais. Nesse sentido, o presente trabalho busca analisar de que forma pode-se perceber, dentro da narrativa fílmica, aspectos que apresentam um rompimento ou uma perpetuação de estruturas de poder, assim como as mulheres e certos temas que estejam presentes na narrativa são abordados, sobretudo nos filmes *O Bebê de Bridget Jones* e *Mulher-Maravilha*.

Para tanto, elege-se como objetivo geral desta pesquisa analisar de que forma as relações de gênero se apresentam na narrativa fílmica e em que medida estas relações seguem uma perspectiva patriarcal. Como objetivos específicos se tem: (a) observar quais aspectos da narrativa fílmica perpetuam ou vão de encontro a estruturas sociais de poder; (b) identificar quais problemáticas, dentro da narrativa fílmica, chamam à atenção para aspectos de desigualdade entre os sexos e (c) observar quais reformulações das relações de gênero aparecem dentro da narrativa fílmica e como as mulheres são representadas a partir delas.

Para se alcançar os objetivos elencados, o primeiro filme selecionado será o longa dirigido por Sharon Maguire “*O Bebê de Bridget Jones*” devido ao fato de a franquia ter arrecadado milhões de dólares mundialmente e, conseqüentemente, ter uma boa recepção do público; além disso, considera-se o fato de que há inúmeros trabalhos acadêmicos sobre outros filmes de franquia, o que possibilitará uma análise simultânea, a fim que se possa perceber possíveis mudanças. O outro filme selecionado será o supracitado, sucesso de bilheteria em 2017, “*Mulher Maravilha*” da diretora Patty Jenkins. Ou seja, ambos os filmes aqui analisados foram dirigidos por mulheres, no entanto, acredita-se que apresentem narrativas completamente

distintas. Enquanto o primeiro se encaixa no que poderia se chamar de *chick flicks*¹, o segundo é uma produção que aborda o nicho de super-heróis, o qual é comumente direcionado a espectadores do sexo masculino, dentro e fora das grandes telas, embora “ação” seja o gênero favorito de 22% das mulheres que vão ao cinema nos Estados Unidos². Ao cravarmos esta (básica) distinção, podemos perceber de que forma certos temas – como a maternidade, por exemplo – são abordados dentro da narrativa. Sendo assim, para que possamos compreender melhor como algumas narrativas tratam certos temas (o sexismo, por exemplo) de maneira distinta, além dos filmes escolhidos previamente, algumas outras produções serão trazidas à análise e servirão tanto como ilustração, quanto para se ampliar a compreensão do(a) leitor(a).

A partir dessa seleção, os filmes serão analisados através de uma metodologia baseada na análise interpretativa (DENZIN, 1995) de filmes, para que se possa compreender essa nova representação da mulher pela indústria cinematográfica. A metodologia utilizada por Denzin, (1995) aqui será utilizada para se analisar as produções fílmicas de forma interpretativa: a imagem não é tida como algo fidedigno, mas criada a partir de diversos indicadores sociais, nos quais a realidade ganha vida, significado e, conseqüentemente, pode ser interpretada partindo de significados e entendimentos culturais (DENZIN, 1995). Seleciona-se este tipo de análise por se acreditar que a partir dela pode-se perceber como mudanças culturais (de relações de gênero, sobretudo) são absorvidas pela indústria cinematográfica; como as produções esforçam-se, ou não, para incorporar novos ideais em suas narrativas (TASKER & NEGRA, 2007), dentre outras possibilidades analíticas.

Os filmes, então, serão analisados através do método interpretativo, em que se propõe a chegar ao conhecimento através da visualização – no caso de produções fílmicas –, uma vez que construções visuais são imprescindíveis para se acessar a experiência individual (DENZIN, 1995), sobretudo porque o próprio olhar é construído a partir de um viés masculinista (DENZIN, 1995; MULVEY, 1999). Através da análise interpretativa que aqui será desenvolvida, podemos examinar como a representação das mulheres, por exemplo, está ligada a estruturas de poder e criam significados específicos acerca da feminilidade. A análise será guiada pelo viés marxista e feminista que tenta mostrar como fenômenos estão associados a estruturas econômicas, sociais e políticas (HALL, 1980). Trazer, principalmente, uma perspectiva feminista para este olhar e interpretação pode nos dar outras abordagens e horizontes para uma análise fílmica, assim como

¹ Filmes que são direcionados ao público feminino e têm como enredo questões sobre amor e romance.

² Disponível em: <https://womenandhollywood.com/fandango-study-investigates-what-women-want-at-the-movies-573b7899ce1/> Acesso em: 10/07/2018

também permite “reordenar a realidade de acordo com uma lógica interpretativa particular” (DENZIN, 1995, p. 196).

A partir da metodologia selecionada, procurar-se-á observar os diálogos entre as personagens e como certos temas são abordados dentro da narrativa, se a forma como a cena foi montada vem a sexualizar o corpo feminino, ou não, (ou seja, uma análise dos dados não-verbais), dentre outros aspectos. Alguns elementos quantitativos (como por exemplo, quantas vezes a palavra “sexismo” foi citada) serão coletados e analisados através da técnica de análise de conteúdo (BARDIN, 2009). Demais dados que não se encaixarem nesse perfil serão analisados sob a luz da teoria feminista, na tentativa de se perceber como histórias e processos aparecem na narrativa e também constatar qual o contraste entre aspectos subversivos ou não.

2 A METODOLOGIA TRABALHADA

Antes de iniciar a explanação dos dados e relacioná-los à teoria sociológica, creio que seja de suma importância deixar claro quais aspectos teórico-metodológicos guiaram o presente trabalho. Primeiramente, a dissertação baseou-se na teoria marxista e na teoria feminista, na tentativa de relacionar o campo cultural – da indústria cinematográfica *mainstream* – ao contexto político, social e econômico atual. Nesse sentido, qualquer inferência de dados que se faça, passou pelas lentes da teoria marxista e feminista. No entanto, devido às inúmeras abordagens teórico-metodológicas que surgem destas vertentes, a teoria marxista e feminista aqui elencada é a que se direciona para os chamados “Estudos Culturais”.

A partir dessa seleção teórica, a “Cultura” aqui é encarada enquanto uma dimensão que não pode ser sequer pensada sem ser relacionada com transformações históricas, políticas e sociais (WILLIAMS, 1960). Acredita-se que grandes mudanças – como as conquistas sociais e políticas que vêm sendo adquiridas pelas mulheres, por exemplo – relacionam-se diretamente com o âmbito da “Cultura” (aqui, o âmbito hollywoodiano). Percebe-se como estas mudanças que foram surgindo no cenário hollywoodiano apresentam uma “articulação entre pensamento e realidade histórica” (HALL, 1980, p. 1).

Ainda que até os dias atuais não haja uma única definição para o conceito de “Cultura” – uma vez que ele permanece complexo e representa mais uma convergência de ideias do que uma ideia conceitualmente bem definida (HALL, 1980) –, este nível social (a Cultura) será considerado de maneira não usual devido aos objetivos do trabalho. Aqui ela não será considerada enquanto a forma como os indivíduos conferem sentido às suas práticas, por exemplo, já que, dessa forma, nossa visualização e percepção sobre a realidade seria a realidade nela mesma (HALL, 1980). Com isso, não poderíamos fazer reflexões e inferências acerca dos significados que são postos dentro de uma narrativa fílmica, nem tentar enxergar a indústria hollywoodiana numa perspectiva externa (“de fora”) e relacioná-la com demais acontecimentos socioculturais: “a arte está lá, como uma atividade, com a produção, a troca, as políticas, o surgimento das famílias.

O pressuposto é o de que para que se possa estudar as relações adequadamente nós devemos estudá-las ativamente. Ou seja, enxergando todas as atividades como formas particulares e contemporâneas” (HALL, 1980, p. 4). Dessa forma, a “Cultura” aqui é encarada quase numa perspectiva bourdieusiana na qual o campo cultural é considerado um campo de lutas políticas, mas que tais lutas não são pré-determinadas economicamente, porém a partir de

diversos outros fatores. A partir dessa concepção teórica na qual o trabalho se guia, já fica mais evidente que os filmes também foram analisados a partir dela.

A análise fílmica aqui proposta é a análise interpretativa, à qual se incorporam, também, as teorias feminista e marxista que guiam o olhar sobre as produções cinematográficas e qualquer dado que seja considerado relevante será interpretado a partir deste viés. Nesse sentido, para que se compreendam melhor as bases teóricas e metodológicas a partir das quais os filmes foram interpretados, as perspectivas marxista e feminista para a análise fílmica serão tratadas neste capítulo; bem como a forma como os dados pretendem ser analisados após esse levantamento, quando abordarmos a questão da “análise de conteúdo”. Tudo isso é elencado na tentativa de utilizar a abstração, a análise e a formação de conceitos que abarquem a complexidade do mundo real, para que se revelem relações e estruturas sociais que não podem nem serem vistas a olho nu e nem possuem significados que iniciam e se esgotam em si mesmas (HALL, 1980).

2.1 A perspectiva marxista e feminista nos estudos culturais

Os estudos sobre a relação entre a indústria cultural e o modo de produção capitalista surgem com o chamado marxismo ocidental, no qual a teoria crítica da Escola de Frankfurt apresentou posição de destaque. Baseada na teoria marxista, esta vertente da teoria crítica aborda como essa esfera da cultura se configura como fundamental para a perpetuação dos modos de produção capitalista:

os frankfurtianos trataram de um leque de assuntos que compreendia desde os processos civilizadores modernos e o destino do ser humano na era da técnica até a política, a arte, a música, a literatura e a vida cotidiana. Dentro desses temas e de forma original é que vieram a descobrir a crescente importância dos fenômenos de mídia e da cultura de mercado na formação do modo de vida contemporâneo (RÜDIGER, 2001, p. 132).

Com essa ênfase sobre tal âmbito, a partir do momento que a cultura passa a ser concebida como algo fundamental para a perpetuação de um sistema de dominação, “uma crítica da cultura teria necessariamente que levar em conta as transformações que ocorrem com o capitalismo avançado” (ORTIZ, 1986, p. 14). Nesse sentido, a perspectiva marxista aqui elencada não está baseada no marxismo clássico e em sua ênfase sobre a esfera econômica, mas é encarada assim como Goldmann (1971) a fez: considerando o estudo cultural como o estudo das relações. Estas relações não dizem respeito apenas à luta de classes, mas também a elementos que compõem toda uma maneira de se viver que se direcionam a trabalhos culturais.

No entanto, nem toda a teoria clássica marxista será deixada de lado, visto que os insights trazidos por Marx foram, e ainda são, de suma importância devido ao seu caráter atemporal. A consideração, por exemplo, de que “o modo de produção da vida material determina a característica geral dos processos sociais, políticos e espirituais da vida” (MARX, 1904, p. 11) ainda remanesce aqui, uma vez que o capitalismo tardio será abordado³. A análise, porém, não se debruça sobre o modo de produção atual, mas de suas reverberações no campo cultural, especificamente no que diz respeito à representação das mulheres em produções fílmicas massivas. Ou seja, ao basearmos-nos na perspectiva marxista podemos considerar o âmbito cultural enquanto um ativo campo e relacionar a indústria cinematográfica a outros tipos de práticas e instituições sociais numa relação entre processos que são específicos e indissolúveis (HALL, 1980), a fim de que a análise não fique engessada e reduzida ao âmbito cultural, econômico, ou de outra ordem.

A utilização da teoria marxista para se compreender aspectos culturais, tais como a representação da mulher em produções cinematográficas massivas, possibilita a percepção da “continuidade juntamente à mudança” (WILLIAMS, 1960, p. 287), uma vez que dá espaço para que percebamos como estruturas de poder se perpetuam ao mesmo tempo em que certos aspectos da narrativa fílmica estão mudando, por exemplo. Nesse sentido, ao passo em que a mudança é considerada de forma dialética, tal base teórico-metodológica reconhece que há espaços para a autonomia e resistência, ao mesmo tempo em que considera “a estrutura econômica e as relações sociais consequentes como os fios condutores que constroem a cultura e tornam ela compreensível, também” (WILLIAMS, 1960, p. 288).

Nesse sentido, o momento econômico é levado em consideração (porém sem demasiada ênfase e sem atribuímos uma relação de causa e efeito) juntamente ao contexto específico, uma vez que o período histórico e a organização social são responsáveis por limitar possibilidades culturais (WILLIAMS, 1960). Em produções hollywoodianas massivas, por exemplo, ao analisarmos décadas distintas podemos perceber inúmeros aspectos que diferem entre a representação da mulher nos anos 1950 e 2000 (e isso será melhor explicitado nos capítulos seguintes). O que sinaliza, mais uma vez, como o momento histórico específico recai diretamente sobre o que seria socialmente aceitável em narrativas fílmicas e seus personagens.

³ A conceituação do capitalismo tardio e suas consequências serão melhores explanadas na seção 2 da presente dissertação.

A partir dessa abordagem, a indústria cinematográfica hollywoodiana *mainstream*, suas produções e reverberações são encaradas conjuntamente a um determinado momento histórico, político e social. Quando formos tratar do “antes”, por exemplo, levar-se-á em conta tal contexto e para produções posteriores, o cenário atual. Aqui o marxismo auxiliará na construção da relação dialética entre o processo de mudança social e também evidenciará a máxima “não é a consciência dos homens (sic) que determina sua existência, mas, ao contrário, sua existência social que determina sua consciência” (MARX, 1904, p. 11). A fim de que possamos persistir na ideia de como as representações trazidas pela indústria *mainstream* são capazes de influenciar os indivíduos, suas consciências, seus respectivos grupos sociais e consequentemente suas práticas – ainda que essa influência não possa ser considerada apenas como uma via de mão única que vai da mídia para a sociedade sem encontrar resistências.

Em resumo, aqui não se considera que as produções hollywoodianas massivas são passivamente dependentes da realidade social; nem que elas determinam a consciência dos indivíduos e, portanto, a realidade social; e nem que elas estão diretamente ligadas à esfera econômica e sua estrutura, ajudando-a a se perpetuar de maneira predatória (WILLIAMS, 1960). O que nos desvia de uma abordagem culturalista ou estruturalista, já que são considerados aspectos que possam indicar resistência de grupos sociais, por exemplo. Ao mesmo tempo em que se negam estas duas vertentes, também não vamos cair em uma análise voluntarista, mas na construção analítica de que os indivíduos são capazes de perceberem sua situação e de criar meios para sair dela, sempre levando em consideração o contexto político e social em questão (HALL, 1980).

Ou seja, nos afastamos destas abordagens metodológicas pois, por um lado levamos em consideração os movimentos sociais – sejam eles de nível global (como o movimento feminista) ou endógenos à indústria hollywoodiana (como o movimento *#MeToo*) –, tendo em vista que eles repercutem não só na própria formação da indústria (qual o sexo das pessoas que a compõe?), mas também em suas produções fílmicas. E, por outro lado, como já foi dito, o atual contexto da indústria hollywoodiana no sentido econômico e social, sem considerar, no entanto, que a relação entre produções fílmicas e sociedade se desenvolva de maneira unidimensional, mas sim com suas complexidades e matizações. Em suma, deixa-se claro que “advoga-se, tanto no marxismo como no feminismo, a possibilidade de mudanças acionadas por sujeitos” (CASTRO, 2000, p. 99).

A própria colisão entre marxismo e feminismo já nos aponta um envolvimento dos indivíduos na tentativa da mudança social (CASTRO, 2000). Exemplo dessa resistência coletiva

e individual é o movimento feminista que ganha cada vez mais espaço no Ocidente e vem reverberando tanto em termos de luta social, quanto de produção acadêmica. Tal movimento social produziu, já em 1960 e 1970, “uma estrutura política para desafiar a mídia por suas humilhantes e estereotipadas imagens das mulheres” (FENTON, 2001, p. 86). Isso nos permite, dentre outras possibilidades, olhar para a cultura massiva a partir de uma perspectiva feminista para perceber como se dá a representação da mulher nessa esfera. É fundamental usar as lentes da teoria feminista para que se percebam desigualdades de gênero que possam estar presentes tanto nas representações quanto em práticas de Hollywood, para que se elucidem “as representações de mulheres e homens na mídia, como as pessoas se engajam com a cultura popular, e como trabalhos feministas estão criticando e produzindo novas formas de cultura” (REDFERN e AUNE, 2010, p. 172). Nesse sentido, a teoria feminista aqui trabalhada, sobretudo a fílmica, nos dá luz sobre como perceber tanto as representações *per se*, quanto a forma como os indivíduos reagem a estas representações.

Ambos, marxismo e feminismo, são utilizados apoiando-se nos Estudos Culturais que “privilegiam como seu objeto de análise as relações ligadas ao gênero, à sexualidade, às relações inter-étnicas, às formas de neocolonialismo, os *mass media* e a cultura popular e material” (CRESPI, 1997, p. 142) e encaram estruturas dominantes e suas respectivas relações de poder. Busca-se aqui, através deles, compreender a forma como as estruturas se reproduzem; como o sistema patriarcal mostra-se presente ou não nos filmes; como o neoliberalismo também pode estar presente na narrativa; dentre outras relações de poder (raciais, por exemplo) que apareçam. Acredita-se que os estudos culturais auxiliem para a compreensão destes e outros aspectos, porque através deles se tem o entendimento da construção social das imagens (HARPER, 2005) e centra a análise sobre como as relações de poder são construídas e mediadas pela cultura (LISTER e WELLS, 2001, p. 61).

O que se busca compreender com os Estudos Culturais é, então, como consumo e produção cultural se relacionam com processos e instituições sociais (LISTER e WELLS, 2001, p. 61). Estudos culturais feministas, por exemplo, são responsáveis por desenvolver diversas abordagens desse tipo e, dentre elas, temos o efeito dos meios de comunicação de massa na vida das mulheres, a forma como as produções influenciam a socialização dos indivíduos etc. (CARTER e STEINER, 2004; REDFERN e AUNE, 2010). Através destes estudos, aponta-se como as representações midiáticas são responsáveis por criar certas noções sobre masculinidades e feminilidades e, conseqüentemente, como os indivíduos devem se identificar a partir dessa distinção (WALBY, 1990). Tais questões estão presentes aqui, uma vez que não

se analisam apenas as imagens em si e se elas representam desigualdades de gênero ou não, mas também o contexto simbólico através do qual elas são construídas, pois, a tensão entre as imagens hollywoodianas sobre as mulheres e a cultura não pode ser compreendida fora das “relações materiais nas quais elas estão inseridas” (WALBY, 1990, p. 90).

Nesse sentido, a partir da metodologia proposta, as imagens, quando submetidas à análise, são consideradas enquanto “socialmente produzidas, distribuídas e consumidas” (LISTER e WELLS, 2001, p. 64) ao mesmo tempo que, por nos distanciarmos de análises estruturais e culturalistas, também considera-se “o papel constitutivo da cultura em sustentar e mudar relações de poder” (LISTER e WELLS, 2001, p. 62). Isto é, as produções fílmicas aqui não são analisadas separadas dos processos sociais que as envolvem: qual o ciclo de produção, distribuição e consumo desses filmes? Quais significados de relações de gênero são produzidos e também transformados por eles?

Ambas as vertentes teórico-metodológicas elencadas aqui foram selecionadas não só para desenvolver o pano de fundo sociocultural no qual as produções fílmicas estão inseridas, mas também para guiar o olhar na análise das produções fílmicas, na tentativa de articular métodos analíticos a fim de abordar questões como recepção, produção e significado ao mesmo tempo que se contemplam questões políticas, tornando-as compreensíveis e significantes. Sobretudo a vertente dos Estudos Culturais marxistas e feministas, uma vez que ambas teorias enfatizam a necessidade de se elucidar contextos históricos e “o foco de análise de tais estudos [culturais] é normalmente sobre práticas emergentes e contemporâneas, estudadas juntamente a seus contextos históricos formativos” (LISTER e WELLS, 2001, p. 61). Nesse sentido, toda a vertente teórico-metodológica aqui elencada se complementa e se alinha à forma proposta para se analisar os filmes: a análise interpretativa fílmica.

2.2 Análise interpretativa fílmica

Por se perceber a forma como os meios de comunicação de massa possuem influência sobre as pessoas e que construções e metáforas visuais são igualmente relevantes para a pesquisa qualitativa (DENZIN, 1995), a partir dos estudos culturais e estudos de mulheres, diversas autoras se preocuparam com a imagem da mulher passada em produções cinematográficas, sobretudo hollywoodianas. Autoras como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Sue Thornham etc. se propõem a analisar a problemática da representação das mulheres no cinema e seus respectivos papéis na indústria cinematográfica (THORNHAM, 2001). A partir disso surge a teoria fílmica

feminista, que se desenvolve na década de 1970 e segue, desde o seu início, a perspectiva dos estudos de mulheres por perceber que a teoria feminista se caracteriza enquanto um elemento pertinente nos estudos fílmicos, tendo em vista a vasta produção acerca de temas como classe, gênero e etnicidade (SMELIK, 2009).

Com o desenvolvimento da produção acadêmica nessa área, começa-se a perceber como as mulheres são oprimidas pela indústria cinematográfica de três formas: nas respectivas profissões que exercem dentro dela; pela forma como são retratadas; e, também, pela própria teoria fílmica (THORNHAM, 2001)⁴. O pressuposto do presente trabalho é, desde o seu início, o de que a indústria cultural (especificamente a indústria cinematográfica hollywoodiana) e a sociedade civil se retroalimentam, o que nos aponta para a necessidade de se “fazer a ligação do poder das representações cinematográficas com o contexto social que as produzem e as receber e insistir no poder coletivo das mulheres para instigar a mudança” (THORNHAM, 2001, p. 76). Isto é, ao perceber essa relação entre indústria cultural, suas conseqüentes representações e sociedade civil, pode-se firmar o argumento de que a mudança é algo indissociável nestes âmbitos.

De toda forma, as instituições, as produções midiáticas (em termos gerais) e o próprio público mudou, e isso ocorreu, em parte, devido à insistência feminista nesses aspectos – que vão desde produções acadêmicas a práticas ativistas (CARTER e STEINER, 2009). Então, para que se compreenda a “sociedade cinematográfica” (DENZIN, 1995) e suas produções é preciso, ao mesmo tempo, compreender a vida cotidiana a fim de que se perceba que ambas são indubitavelmente inseparáveis (ainda que a narrativa de uma produção específica se passe em um *continuum* de tempo-espço totalmente distinto da sociedade atual). Além dessa relação com o ambiente sociocultural, já tão enfatizada, a dialética também se dá no entendimento de que os filmes são responsáveis por refletirem e instigarem mudanças sociais, ao mesmo tempo que moldam atitudes culturais (THORNHAM, 2001).

O que se argumenta aqui é que filmes não refletem a realidade, mas sim constroem concepções que passam a ser aceitas como realidade. Nesse sentido, quais são as construções acerca das relações de gênero que produções cinematográficas massivas vêm construindo? E, a partir dessa relação mútua entre a indústria cultural e a sociedade civil, como as desigualdades

⁴ Estas formas de dominação-opressão das mulheres serão trabalhadas nos capítulos posteriores, juntamente à teoria e os dados.

de gênero são “duplamente, reproduzidas estruturalmente, assim como são negociadas e contestadas pelo público” (CARTER e STEINER, 2009, p. 6)?

Devido à complexidade do objeto (produções Hollywoodianas *mainstream*) e objetivos propostos (cf. Introdução), estas questões de teoria e método se apresentam relevantes, pois, sem elementos e ferramentas analíticas não se poderiam transformar mitos e práticas sociais, porque “é através desses mitos – encontrados nas religiões, tradições, linguagem, contos, músicas, filmes – (...) que nós não apenas interpretamos, mas também experienciamos nossa existência material como homens ou mulheres” (THORNHAM, 2001, p. 75). Aqui, então, as produções fílmicas se configuraram como uma ferramenta de análise para mostrar como representações cinematográficas são capazes de estruturar significados que ajudam a construir nossas identidades (THORNHAM, 2001), assim como podem reforçar, por um fim ou negociar estereótipos de gênero através de suas produções.

Nesse sentido, analisar a construção da narrativa fílmica se mostra necessário para que se possa perceber reprodução e ruptura de estruturas e desigualdades sociais presentes na obra. Para tais fins, a análise fílmica baseada na teoria marxista e feminista se apresenta como uma ferramenta imprescindível, principalmente quando não se busca verificar quão acurado é o retrato da realidade trazido pela produção, mas quais estruturas e organização de significados estão presentes em determinada obra (como, por exemplo, se dá a construção do que é ser mulher, dentro de determinado filme). Demonstra-se assim, mais uma vez, a necessidade desse olhar não só feminino, mas também feminista, para que se percebam as possíveis negociações entre Hollywood e seu público (e a sociedade, em geral). Com o auxílio da análise fílmica feminista pode-se fazer a relação entre o patriarcado, o sistema capitalista e as imagens (CARTER e STEINER, 2009). Isso realiza-se como uma tentativa de perceber possíveis resistências que podem contar, por um lado, com sistemas de opressão que se perpetuam, e, por outro, com representações que vão de encontro e tentam minar estes mesmos sistemas.

É através de seus estudos que podemos perceber que fatores como a própria “fascinação” de determinadas audiências (masculina, feminina, infantil etc.) por certos filmes baseia-se em formações sociais que modularam este fascínio (MULVEY, 1999). O processo de socialização, por exemplo, é uma destas formações sociais que direciona meninos e meninas a certas práticas de consumo midiático. Desde a infância lhes é propagado, através da mídia, que meninos precisam se encaixar em certos padrões de masculinidade, tais como virilidade, agressividade, e poder físico; e às meninas se direciona uma oferta de consumo que é baseada em uma feminilidade que representa passividade, emotividade, “beleza”, dentre outros aspectos

(CARTER e STEINER, 2009). Por isso, os dois principais filmes analisados aqui são de gêneros totalmente diferentes: um do gênero de super-herói e outro do gênero *chick flick* (cf. Introdução). Tal distinção mostra-se relevante, tendo em vista que através dela podemos perceber aspectos de desigualdade de gênero e aspectos de resistência de distintas formas, uma vez que ambos filmes se direcionam a públicos distintos. Se a “mágica” de Hollywood advém de sua manipulação do prazer visual (de quem observa e quem é observado) e de sua linguagem predominantemente patriarcal (MULVEY, 1999), analisar filmes de gêneros opostos nos informa como se dão estas construções.

A teoria fílmica feminista nos possibilita um grande rol de análises sobre temas similares e distintos (cf. DOANE, 1991; MODLESKI, 1998; MULVEY, 1999) e é através dela que os estudos fílmicos ultrapassam formulações simplistas. Por isso, nos inúmeros trabalhos produzidos por autoras e autores que se preocupam tanto com a forma como as mulheres aparecem em cena, quanto como elas consomem certas produções, elucida-se que nem o gênero nem a indústria cultural podem ser encarados de maneira isolada (CARTER e STEINER, 2009). Tem-se o pressuposto de que a linguagem cinematográfica se adapta ao contexto (sociocultural e econômico) vigente, visto que os filmes carregam aspectos ideológicos de determinado período – seja acerca de sexo, raça, classe, ou demais desigualdades sociais – (DENZIN, 1995). Nesse sentido, as produções fílmicas são encaradas a partir de um contexto sociocultural específico que dialoga e negocia com indivíduos e grupos sociais e seria errôneo considerar que filmes refletem a realidade das mulheres, quando as representações cinematográficas são tão mais complexas que isso (THORNHAM, 2001), isto é, estão inseridas em um campo de interação de estruturas e instituições.

Por isso, a análise fílmica aqui não será elaborada através de uma via, apenas: a das produções cinematográficas massivas para a recepção da audiência, mas numa relação dialética entre ambos. Por um lado, temos o entendimento de que as mensagens presentes nos filmes são absorvidas subjetivamente e incorporadas nas práticas dos indivíduos e em suas relações interpessoais (DENZIN, 1995), no sentido de que o que é visto, ainda que não seja a realidade nela mesma, passa a construí-la a partir do momento em que se internaliza nos indivíduos – o que nos instiga a analisar o sexismo e a desigualdade de gênero em produções massivas. Por outro lado, este tipo de consideração não pode ser levado a sério se não elencarmos, também, o aspecto da resistência do público em relação ao que está sendo transmitido.

Se a narrativa fílmica se estrutura de uma forma que transforma as mulheres em objetos sexuais que estão ali para serem apreciados (MULVEY, 1999), também deve-se levar em

consideração o espaço (por menor que ele seja) para que ocorra uma negociação, ruptura e/ou resistência por parte da audiência que não acha essa representação satisfatória. Dessa forma, a análise não pode se limitar a apontar aspectos positivos ou negativos da representação feminina, mas indicar como esta desafia ou contribui para desigualdades de gênero.

Para que possamos elaborar uma boa análise fílmica e compreender nuances trazidas pelos filmes é preciso entender que os filmes têm responsabilidade sobre a criação de representações de sexualidade, de desejo, assim como representam as próprias estruturas sociais; e seus conteúdos também foram responsáveis por moldar experiências e formas de se pensar (DENZIN, 1995). Porém, como se dá toda esta construção de significados dentro de uma obra fílmica? Acredita-se que para analisá-la de forma elaborada, a obra precisa ser encarada – como muitas autoras e autores já o fizeram – enquanto um texto que deve ser analisado em todos os seus pontos constitutivos, inclusive levando em consideração elementos “não-textuais”. Aqui os “filmes são um texto – complexas estruturas de códigos visuais e linguísticos organizados para produzir significados específicos. Eles não são meras coleções de imagens e estereótipos” (THORNHAM, 2001, p. 77). Não se pode analisar a imagem pela imagem e, por isso, elementos como vestimentas das personagens, comportamentos, hábitos etc. também foram considerados, a fim de se construir uma descrição mais elaborada acerca das produções, visto estas se estruturam através de significados verbais e não-verbais (THORNHAM, 2001). O conteúdo do filme aqui é analisado minuciosamente para que se percebam quais constelações de sentidos estão presentes ali e quais seus possíveis impactos sobre o público.

Acredita-se que estes elementos não podem ser deixados de lado pela análise, visto que eles estão presentes por algum motivo, nitidamente exposto, ou não, para que nos perguntemos como as relações entre os sexos se desenvolvem dentro da narrativa; se há aspectos do neoliberalismo presentes na narrativa fílmica; o que pode ser considerado como ruptura com estruturas de poder ou não, tendo em vista o cenário social atual; se estas mudanças surgem a partir de um viés mercadológico apenas etc., tais constitutivos não-textuais associam-se à análise para completá-la. Nesse sentido, o que se pretende aqui não é reafirmar o que inúmeras autoras (e alguns autores) feministas e antirracistas já o fizeram: apontar como e de que forma produções fílmicas replicam estruturas de poder. O que se tentará, com o desenvolver do trabalho, é apontar como estas obras podem apresentar uma ruptura e/ou uma negociação com estas estruturas; e até que ponto as produções reiteram estruturas de poder ou não – considerando que isso também se configura enquanto um dado a ser analisado.

Até porque, o que se pretende é também uma análise do próprio contexto no qual Hollywood se encontra agora: um contexto que de um lado necessita de mais e mais produções fílmicas para que se obtenha mais lucro de bilheteria e, por outro, conta com alguns movimentos sociais que trazem reivindicações (seja a nível representativo ou trabalhista). A importância e insistência de se trazer tal contexto para a análise da própria produção cinematográfica não se dá apenas para refinamento metodológico, mas porque, por basearmos-nos em uma perspectiva marxista, as relações sociais só fazem sentido dentro de um rol de outras relações, ou seja, “se as relações sociais são várias e se autocondicionam, então, tanto classe como gênero, de per si, seriam referências insuficientes para darem conta do real” (CASTRO, 2000, p. 100). Dessa forma, Hollywood e suas produções não podem ser entendidas de maneira isolada, assim como a questão de gênero dentro de filmes massivos também não.

Em referência a este pressuposto, temos uma questão que não pode ser deixada de fora quando utilizamos a análise fílmica: o que está além do que as câmeras mostram em cena. Ora, ao nos utilizar de tal metodologia, não podemos deixar de levar em consideração tanto o contexto macro, quanto o da própria produção (em seu sentido literal) do filme. A construção do longa-metragem, desde a sua escrita até a sua distribuição, é realizada, também, por indivíduos que, como foi supracitado, estão em uma cadeia de relações sociais. E, assim como o conhecimento não se constrói a partir de um ponto de vista “neutro”, com os filmes também não ocorre essa construção. É preciso entender quem está por trás da criação de determinada produção, considerando que “a pessoa que manipula as imagens e sons da vida cotidiana, controla a forma como a vida cotidiana é percebida e entendida” (DENZIN, 1995, p. 199).

Nesse sentido, o contexto sociocultural aqui é de suma importância, sim, mas igualmente é quem está responsável pela produção dos longas a serem abordados, principalmente quando se leva em consideração o argumento feminista de que a representação do mundo é feita por homens e descrita a partir de seus próprios pontos de vista (BEAUVOIR, 2016a). Ao elencarmos tantos aspectos que estão sujeitos à análise, achou-se mais adequado, devido ao objeto, problema de pesquisa e objetivos do trabalho, compilar e investigar os dados através da técnica da análise de conteúdo.

2.3 Análise de conteúdo e tratamento dos dados

Em pesquisas que se propõem a ser de ordem qualitativa, sabemos que a entrevista se caracteriza por ser o modo mais frequente de coleta de dados (BAUER, 2002). Aqui, devido ao objeto e objetivos do trabalho, o uso de tal metodologia não seria coerente. Por isso, ao

considerarmos a igual relevância tanto para as palavras ditas pelos indivíduos, como para o que eles produzem – e aqui tratamos de produções hollywoodianas –, elencamos, também, a técnica da análise de conteúdo na metodologia proposta. Apesar do nascimento da técnica de análise de conteúdo ser direcionado às análises quantitativas, essa metodologia vem se desenvolvendo, também, em meio a pesquisas qualitativas.

Através dela se dá atenção aos “tipos”, “distinções” e “qualidades” do texto a ser lido e interpretado, mais que uma restrição a descrições numéricas (BAUER, 2002): “deste modo, a análise de texto faz uma ponte entre o formalismo estatístico e a análise qualitativa dos materiais” (BAUER, 2002, p. 190). Em suma, a técnica da análise de conteúdo se caracteriza como uma metodologia híbrida que, despretensiosamente, pode ultrapassar a famigerada discussão sobre métodos e suas respectivas virtudes (BAUER, 2002).

Como conceito, esta técnica de análise de dados consiste em um:

conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 2009, p.44).

Tais inferências, através da análise de conteúdo, por exemplo, são feitas a partir de um contexto específico e tenta-se perceber o apelo de certas mensagens em relação a estes contextos, ou seja, tal metodologia nos permite encarar a obra fílmica aqui enquanto “a representação e a expressão de uma comunidade que escreve” (BAUER, 2002, p. 192).

Com o auxílio de tal técnica, é possível reduzir a complexidade de vários textos através da sistematização e contagem de unidades do texto:

Ela é uma técnica para produzir inferências de um texto focal para seu contexto social de maneira objetivada. Este contexto pode ser temporariamente, ou em princípio, inacessível ao pesquisador (...) é, em última análise, uma categoria de procedimentos explícitos de análise textual para fins de pesquisa social (BAUER, 2002, p.191).

Este tipo de análise estrutura-se em três fases: pré-análise; exploração do material; tratamento dos resultados, inferência e interpretação (BARDIN, 2009). Como pré-análise, se tem a:

fase de organização propriamente dita. Corresponde a um período de intuições, mas tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise (BARDIN, 2009, p. 95).

A pré-análise seria o contato inicial da pesquisadora com os dados. Esta etapa serve para, principalmente, realizar a leitura acerca do referencial teórico e do objeto proposto,

sistematizar as informações coletadas e estabelecer indicadores para auxiliar nas próximas etapas da análise dos dados. Dado o objeto e objetivos propostos, os indicadores aqui foram elencados a partir das produções fílmicas selecionadas e relacionam-se com o sistema patriarcal, as relações de gênero e as produções *mainstream* de Hollywood, assim como os filmes serão selecionados para serem submetidos à análise.

A exploração do material corresponde à fase das operações, de codificação ou enumeração, em função de regras formuladas. A codificação, por sua vez, permite que os dados brutos sejam transformados e agregados em unidades, para se obter uma descrição das características do conteúdo (BARDIN, 2009). Nessa fase da análise, se observam os filmes e são feitas inferências relacionadas à trama em tela. Depois da pré-análise e da exploração do material, a análise segue com o tratamento dos dados, no qual os elementos são classificados em categorias temáticas de acordo com critérios estabelecidos anteriormente (desigualdades de gênero, por exemplo); o que permite a classificação dos elementos de significação constitutivos da mensagem (BARDIN, 2009). Na análise de conteúdo, o texto é visto como um instrumento de pesquisa e, ao considerá-lo como reprodutor de quem o escreve, os resultados das análises configuram o que deve ser explicado em uma pesquisa (BAUER, 2002).

Ainda que as produções aqui elencadas para a análise possam ser interpretadas de infinitas maneiras, “a AC interpreta o texto apenas à luz do referencial de codificação, que constitui uma seleção teórica que incorpora o objetivo da pesquisa” (BAUER, 2002, p. 199). Além disso, as produções aqui abordadas também fizeram uso da chamada análise de conteúdo temático (BARDIN, 2009), ou seja, foram analisadas a partir da seleção de determinados temas (desigualdades entre os sexos dentro de Hollywood e em meio a suas produções massivas, por exemplo). Isso porque se considera que a frequência de certos “núcleos de sentido” acerca dos temas pode significar algo ao se relacionarem com os objetivos elencados (BARDIN, 2009). Dito isto, faz-se necessário retomar a relação entre os aspectos metodológicos e os objetivos almejados no presente trabalho.

Em relação ao objetivo geral, que é o de analisar de que forma as relações de gênero se apresentam na narrativa fílmica e em que medida estas relações seguem uma perspectiva patriarcal, pretendeu-se utilizar a metodologia proposta para que se pudesse criar, com o auxílio do referencial teórico utilizado, indicadores sobre relações de gênero e suas respectivas desigualdades, tais como relações domésticas e familiares, sexuais, trabalhistas, dentre outros aspectos que foram surgindo ao longo da construção do trabalho.

Ao se tratar do primeiro objetivo específico, que é observar quais aspectos da narrativa fílmica perpetuam ou vão de encontro a estruturas sociais de poder, assim como no tratamento do objetivo geral, aqui foram elencados, baseando-nos sempre no referencial teórico abordado, indicadores sobre estruturas sociais de poder (o sistema patriarcal como um todo, o racismo, a desigualdade de classe etc.) e como estas aparecem (ou não) dentro das obras analisadas. Para o segundo objetivo específico, que é identificar quais problemáticas, dentro da narrativa fílmica, chamam à atenção para aspectos de desigualdade entre os sexos, pretendeu-se articular o objetivo específico anterior, que trata de estruturas de poder mais gerais (o patriarcado incluso) e este, que trata especificamente da desigualdade entre os sexos, utilizando a mesma metodologia do objetivo anterior. A respeito do terceiro objetivo específico, que é observar quais reformulações das relações de gênero aparecem dentro da narrativa fílmica e como as mulheres são representadas a partir delas, a metodologia proposta analisou, a partir dos indicadores já criados, aspectos das relações de gênero que possam ter permanecido ou deixaram de existir dentro das narrativas fílmicas. Nos casos em que deixaram de existir, os que substituíram também foram contabilizados e analisados, já que a técnica de análise de conteúdo também pode ser utilizada para que possamos perceber como fenômenos específicos estão relacionados a outros (BAUER, 2002).

Para que tudo isto se efetivasse, o presente trabalho utilizou também a metodologia para se elencarem categorias e indicadores. Ambos aparecem para auxiliar a análise do filme em si, assim como o perfil dos profissionais por trás das câmeras nas produções selecionada. Em primeiro lugar, a partir de uma visualização prévia das produções fílmicas, foram criadas categorias, pois, através desta técnica é possível compreender o que certos temas têm em comum com outros e representam, de maneira simplista, os dados brutos (BARDIN, 2009). As categorias, então, abrangem os temas: mulheres em cena; contato entre as mulheres; misoginia; ocupação dos personagens principais; âmbitos privado e público; como a personagem é vista.

Os indicadores, então, foram elencados a partir destas categorias e tiveram um caráter homogêneo em relação a elas. Eles trouxeram, em seu bojo, a teoria feminista e apontam se, e de que forma, as produções tendem a perpetuar relações desiguais entre homens e mulheres. Foi considerado: 1. Há mais de uma personagem feminina em cena? As personagens femininas contam com um arco próprio dentro da narrativa? Sua relação é de rivalidade, amizade...? 2. Termos misóginos são proferidos por homens, mulheres ou ambos? Foram proferidos ao se direcionar a uma mulher? 3. As profissões reproduzem a divisão sexual do trabalho (HIRATA, 2010; KERGOAT, 2009)? Há uma maior carga de trabalho doméstico para as mulheres em

cena? 4. Com quem os personagens se relacionam amorosa e sexualmente? 5. Como o corpo da mulher é filmado? Que tipo de roupas ela usa? Ela é reificada enquanto coisa/objeto (SAFFIOTI, 2001)? 6. As mulheres aparecem mais no âmbito privado ou público? Os diálogos demonstram uma maior preocupação com que âmbito (privado ou público)? 7. Como a mulher é vista dentro da trama por demais personagens?

Em suma, a análise de conteúdo mostrou-se a melhor alternativa para a realização dos objetivos, visto que aqui se buscou demonstrar como as relações de gênero aparecem em produções hollywoodianas *mainstream*, para que se pudesse compreender a relação entre estas produções e certo contexto específico. E tal ferramenta analítica possibilita a organização dos dados e facilita a compreensão e interpretação de seus resultados, ao dar sentido e espaço para a interpretação destes de uma forma qualitativa, uma vez que permite “verificar tendências e padrões de mudança” (BAUER, 2002, p. 193). A técnica aqui abordada nos direciona a interpretar os dados de forma dupla: como um “receptor normal” ao mesmo tempo em que desviamos o olhar para as inúmeras interpretações que possam surgir a partir de uma produção (BARDIN, 2009) para que se possa realizar inferências (históricas, sociais, culturais, etc.).

Ao sopesar a metodologia e os objetivos propostos, avalia-se que sua técnica se configurou como a melhor forma de análise para realização da pesquisa e obtenção dos resultados. Todos os instrumentos utilizados na coleta de dados foram essenciais para a obtenção dos objetivos – geral e específicos. Entretanto, de nada adiantariam o levantamento bibliográfico acerca dos temas tratados e o auxílio da metodologia da análise fílmica, se a análise dos dados obtidos não fosse eficaz e os confirmassem, o que mais uma vez nos remete à importância da utilização de tal forma de análise no presente trabalho. A técnica de análise de conteúdo pode ser de suma relevância analítica se pararmos – como o presente trabalho aqui se propõe – de subestimar materiais textuais enquanto dados de pesquisa (BAUER, 2002).

Por seu empirismo estar diretamente ligado ao tipo de interpretação que se pretende a partir dos objetivos elencados (BARDIN, 2009), é importante frisar que os dados foram analisados com o auxílio da metodologia trabalhada neste tópico, unindo-a ao viés marxista e feminista dos Estudos Culturais, a fim de se abordarem e alcançarem os objetivos propostos. A análise de conteúdo não limita a leitura e interpretação dos dados ao conteúdo *per se*, mas ao contexto (BARDIN, 2009), assim como o faz a teoria marxista e feminista, sobretudo a vertente dos Estudos Culturais, que está sempre na tentativa de abordar a relação entre contextos históricos e sociais a produções culturais.

3 DIFERENTES FORMAS DE SE CAPTAR A VIVÊNCIA FEMININA

No presente capítulo será abordada a forma como a vivência e a experiência das mulheres pode ser retratada nas grandes telas, tendo em vista o argumento do senso comum – e a própria percepção da autora enquanto estudiosa da sociologia fílmica – de que atualmente as mulheres não mais se limitam a certos espaços e tramas dentro da construção narrativa fílmica, como por exemplo a restrição ao âmbito privado. Anteriormente, de forma pioneira, os estudos de Tuchman (1978) sobre a representação/marginalização das mulheres apontavam que a mídia não abordava de maneira acurada as mudanças sociais e econômicas pelas quais as mulheres estavam passando. No entanto, agora podemos perceber que esse tipo de argumento não poderia se sustentar, uma vez que ultimamente – principalmente na última década – podemos contar com uma infinidade de produções que abarcam mudanças socioculturais vividas pelas mulheres e também as encaixam em papéis não tradicionais.

Porém, ainda que estas mudanças nas narrativas fílmicas sejam um dado importantíssimo – visto que elas ocorreram por uma série de fatores: recepção do público, mudanças socioculturais na forma como as mulheres vivem e se relacionam, dentre outros aspectos que também serão pautados posteriormente –, ainda acredito ser de maior importância a forma como processos tão exclusivos e majoritários às mulheres, tais como a maternidade, fenômeno exclusivamente processado pelas mulheres ou o trabalho doméstico, fenômeno mundialmente feminilizado, podem vir a ser retratados. Essa questão, de como processos e experiências socialmente femininas são dramatizadas, vem a ser relevante para o presente trabalho, e sobretudo, para o capítulo, quando assumimos que “o ‘feminino’ significa uma posição relacional em uma dicotomia, masculino/feminino, em que o primeiro possui mais valor que o segundo, e em que o segundo é definido como uma falta do primeiro” (YOUNG, 2005, p. 5).

Dito de outra forma, aqui se analisará como as questões da maternidade e do trabalho doméstico, por exemplo, são retratadas de maneiras distintas dentro de diversas produções, uma vez que a famigerada dicotomia entre masculino e feminino possui efeitos diversos sobre campos sociais, sendo um deles as representações midiáticas (YOUNG, 2005). O que se abordará aqui não será a mudança ou a transição de uma temática para a outra, a partir de um contexto histórico ou de mudanças socioculturais, mas a forma como as temáticas citadas podem vir a ser trabalhadas e como essa abordagem pode apresentar, ou não, certas rupturas com estruturas de poder. Como o retrato do trabalho doméstico pode ir além de uma

representação sexista e apontar certa emancipação feminina? Ou apenas como tal fenômeno pode ser problematizado e não romantizado frente às câmeras?

Longe de querer tratar de uma “essência feminina”, procura-se, aqui, abordar como a “base comum” (BEAUVOIR, 2016a; SAFFIOTI, 2004) da vida das mulheres aparece nestas obras, partindo do pressuposto de que há uma unidade na situação das mulheres, independentemente de variações individuais, que se alteram de acordo com certas circunstâncias socioculturais (YOUNG, 2005). Como se pode construir um retrato da vida, literalmente medíocre, de uma dona de casa, sem essencializar certa natureza feminina naquele fenômeno? Para tanto, serão analisados, simultaneamente, filmes que abordem estas temáticas, na tentativa de comparar como certas construções narrativas podem vir, ou não, a reiterar ou minar estruturas de poder e estereótipos sociais. Como partimos de uma perspectiva marxista e feminista crítica, que considera o fator da resistência, também se apreciarão certos processos e movimentos sociais que ocorreram dentro da indústria hollywoodiana *mainstream*, para que as mudanças que aqui estão sendo analisadas pudessem vir a acontecer, trazendo a todo tempo dados que abarquem questões de gênero dentro dessa esfera.

3.1 As abordagens sobre a mulher: como a experiência pode ser representada

A dicotomia entre masculino e feminino por muito foi, e ainda é, objeto de estudos e território para críticas sociais. Feministas de segunda onda, já na década de 1960, abordavam a questão da distinção entre o privado e o público, sendo o primeiro pertencente ao âmbito feminino e o segundo ao masculino. O famoso slogan fruto desse período do movimento: “o privado é político” ressalta essa questão de que o âmbito socialmente tido como feminino é, também, uma questão política. Com isso, se alarga a concepção do que pode ser considerado enquanto político. Ou seja, questões consideradas políticas não seriam apenas as pertencentes à vida pública e/ou exclusivas ao âmbito institucionalizado. Dessa forma tenta-se, como sugeriu Smith (1987), transformar a vida cotidiana em algo passível de ser questionado e investigado politicamente.

Em suma, trazer o âmbito privado, espaço socialmente destinado às mulheres, se faz necessário porque tal conceito sempre está em uma posição relacional e hierárquica na dicotomia masculino/feminino, na qual o primeiro é mais valorizado que o segundo (YOUNG, 2005). Abordar e investigar a forma como tal esfera é representada cinematograficamente mostra-se relevante para que se perceba como representações fílmicas são, também, construções socioculturais que não podem se eximir de possuir um lado político. Ainda que se limitem a retratar a vida privada de determinada personagem.

Aqui, esta dicotomia entre âmbito privado e público, apesar de ser considerada como essencial para a compreensão da situação de desigualdade entre as mulheres, não será o foco da análise. Ao lembrarmos que partimos de uma perspectiva marxista, não podemos considerar estas esferas enquanto distintas e separadas uma da outra, mas enquanto consubstanciais (KERGOAT, 2009), isto é, elas formam um nó indissociável. Nesse sentido, o âmbito privado relaciona-se de forma mútua com o público e vice-versa. Nem a sexualidade e nem o gênero se resumem à esfera privada (MACKINNON, 1987), assim como demais questões como o trabalho doméstico, por exemplo, não estão restritas a este âmbito, também. Acredita-se, portanto, que o que acontece nessa esfera tem de ser relacionado com sistemas estruturais – como o patriarcado e o capitalismo – que elencamos aqui. As relações e papéis de gênero não serão encaradas enquanto pertencentes à esfera da sexualidade, da família e das relações interpessoais apenas, mas sim como algo definido por instituições (SMITH, 1987), ou seja, que não podem ser desvinculados de estruturas de poder.

A distinção entre privado e político é na análise feita aqui de um caráter histórico e ilustrativo. No primeiro aspecto, creio que seja importante compreender que a distinção se deu, a partir do desenvolvimento do sistema capitalista que criou novas formas de relações sociais que beneficiaram o público masculino com seus novos arranjos de mercado e com universalidade da impessoalidade – traços entendidos enquanto masculinos –, enquanto às mulheres se confinou a esfera local baseada em relações particularistas. Em suma, a partir dessa distinção, às mulheres se resumem as relações domésticas e familiares, enquanto aos homens se dispõe todo o aparato público (SMITH, 1987). O caráter histórico surge, portanto, para que possamos relaciona-lo às demais configurações sociais.

De forma ilustrativa, o discernimento entre âmbito privado e público serve para que percebamos quais espaços estão sendo ocupados pelas mulheres nas narrativas que serão trazidas, e de que forma questões que são tidas como “privadas”, estão relacionadas a elementos que perpassam esta esfera. Assim como as feministas de segunda onda o fizeram, aqui também procura-se ampliar o campo da concepção da desigualdade para além do âmbito privado e considera aspectos tais como a sexualidade, o trabalho doméstico, a reprodução e violência contra as mulheres, para afastar tais questões da esfera privada, apenas (FRASER, 2013). Ao elencarmos essa distinção, podemos guiar nosso olhar para perceber que nas últimas décadas os papéis que as mulheres vêm ocupando na indústria cinematográfica estão se alterando.

Não só nas representações e nos postos por elas ocupados dentro desse espaço, mas também em diversos e distintos espaços da vida social, possibilitando que os espaços de

mulheres e homens se tornassem menos separados, e as mulheres ocupassem papéis e aparecessem em lugares antes não vistos (YOUNG, 2005). Ao nos debruçarmos sobre dados já produzidos, percebemos que nos últimos anos há, sim, um aumento no número de personagens femininas em filmes populares. Um estudo realizado pela Universidade do Sul da Califórnia (USC) analisou 1,100 filmes populares dos Estados Unidos e revelou que se em 2007 havia uma média de apenas 29,9% de personagens mulheres – com fala – em filmes populares, uma década depois contamos com uma média de 31,8%. Tal dado mostra-se bastante sintomático e não pode ser analisado apenas por um viés unilateral – assim como nenhum outro dado que será abordado aqui. Não podemos observar este dado pelo aspecto meramente quantitativo, mas tentar perceber que a situação da representação feminina está inegavelmente melhor, embora ainda existam inúmeras problemáticas e contradições dentro da indústria. Por exemplo, apenas 15% destes pouco mais de 30% são personagens femininas no papel principal da trama.

Este estudo que traz tal dado nos apresenta, também, que, quando partimos para a análise dos gêneros cinematográficos percebemos que a média de personagens femininos com fala em filmes de ação é de apenas 24,5%, enquanto que em filmes de comédia o número subiu de 36%, em 2007, para 42,9%, no ano de 2017. O que estes dados mostram, a partir de uma interpretação feminista, é a dicotomia entre masculino e feminino, que vai além do público-privado, mas se insere em todos os níveis e campos sociais. Nesse sentido, os filmes de ação contam com personagens masculinos em sua maioria, ao mesmo tempo em que ou marginalizam ou invisibilizam mulheres, enquanto que filmes de comédia, por estarem mais próximos, socialmente, do “universo feminino” contam com um grande número – e um grande aumento – de personagens femininas com fala. Esse processo de distinção entre filmes masculinos e femininos nada mais é que uma continuação do processo de socialização – realizado por instituições como a família e a própria mídia – em que se diferencia social e psicologicamente o que é consumido por homens e mulheres, através do discurso patriarcal (WALBY, 1990).

Ao considerar que esta distinção se dá através da construção de um discurso que segue um viés patriarcal, argumenta-se que, a partir desta dicotomia entre feminino e masculino, culturalmente, se tem uma supervalorização da masculinidade sobre a feminilidade (WALBY, 1990). Por isso, filmes direcionados ao público masculino (filmes do gênero ação) geralmente possuem os maiores orçamentos e bilheterias, enquanto filmes direcionados para as mulheres (os chamados *chick flicks*) são subestimados. Exemplo disso é que, das 5 produções mais caras até hoje, 3 são de super-heróis (Vingadores: A Era de Ultron; Vingadores: Guerra Infinita e Liga da Justiça); enquanto que, dentre os 40 filmes mais caros, não há sequer um *chick flick*.

Estes filmes, que são direcionados às mulheres, apesar de seu sucesso de bilheteria, chamam atenção para a realidade de que audiências femininas são menos significativas que audiências masculinas (RADNER, 2011). Nesse sentido, acredito que seja fundamental estudar estes filmes que, embora subjugados pela própria indústria cinematográfica, ainda mostram que são rentáveis – talvez porque as mulheres representem 52% do público que foi ao cinema no ano de 2016⁵. Com isso, os filmes foram selecionados a partir dos assuntos feminilidade, maternidade e casamento. Todos processos considerados exclusivamente femininos, porém, demais aspectos como trabalho doméstico, por exemplo, também farão parte da análise, caso estejam presentes na narrativa. Sendo assim, as produções selecionadas foram: *Perfeita é a Mãe* (2016), responsável por arrecadar mundialmente mais de \$183 milhões e *O Clube das Desquitadas* (1996), que arrecadou \$181 milhões no mundo todo.

3.2 A particularidade da experiência feminina em décadas distintas: *O Clube das Desquitadas* (1996) e *Perfeita é a mãe* (2016)

A produção de 22 anos atrás, *O Clube das Desquitadas* (1996) foi escrita e dirigida por dois homens (Robert Harling e Hugh Wilson, respectivamente). O filme conta a história de três amigas – Annie (Diane Keaton), Brenda (Bette Midler) e Elise (Goldie Hawn) – que se reencontram, 30 anos após a faculdade, para o velório de uma amiga (Cynthia, interpretada por Stockard Channing), que cometeu suicídio. O motivo: seu marido a havia trocado por uma mulher mais nova – a notícia estampa capa de jornais e o filme foca em manchetes que anunciam “O rei das ações adquire uma princesa” e “Magnata compra esposa”, a fim de se elucidar a objetificação da mulher e a questão do interesse econômico que está por trás dessa relação. Coincidentemente, isso estava acontecendo com suas três outras amigas que estão se divorciando, também. Por isso, as três decidem formar um clube para obter “justiça” sobre seus maridos. A instituição do casamento – heterossexual – é, portanto, o enfoque principal da narrativa.

As três personagens principais estão na casa dos quarenta anos e duas delas (Annie e Brenda) são mães. O fator “idade” é uma das problemáticas do filme. Para estas mulheres suas vidas não serão mais as mesmas, uma vez que elas são consideradas velhas para a sociedade. Aqui, então, sob o contexto da produção, a assertiva de Ann Kaplan nunca se mostrou tão real:

⁵ Disponível em: https://www.mpaa.org/wp-content/uploads/2017/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2016_Final.pdf. Acesso em: 05/11/2018.

“é do interesse da cultura patriarcal manter vivo o mito de que, após a menopausa, as mulheres não têm função e, assim sendo, podem ser trocadas por mulheres mais novas que ainda dependem de homens” (KAPLAN, 1999, p. 190). A problemática geracional se materializa na personagem estrela de cinema Elise. A então atriz se queixa para seu cirurgião plástico que não consegue trabalho há dezoito meses e vai se encontrar com um diretor, por isso precisa implantar [mais] colágeno nos lábios porque “tem que estar sexy”. Ela até afirma, com a maior naturalidade, que faz isso “para agradar todo mundo. Homens, mulheres, produtores executivos. Juventude e beleza... Essa é a chave”. A personagem se nega a interpretar papéis que representem sua própria idade (45 anos), porque, em primeiro lugar “Existem apenas três idades para as mulheres em Hollywood: ‘Babe’, ‘District Attorney’ e ‘Conduzindo Miss Daisy’”⁶ e, em segundo, se tem por trás disso a ideia de que idade só é reconhecida na medida em que seus efeitos podem ser apagados por cirurgia estética (TASKER e NEGRA, 2009).

O filme tenta, portanto, mostrar de forma cômica a dificuldade de ser uma mulher que passou dos quarenta anos em uma sociedade patriarcal. Ainda que não o faça com essa intenção diretamente, acaba por chamar atenção para esta temática. Em certo momento Brenda se lamenta de que “quando as mulheres chegam a certa idade... Adeus amor, olá doces”. Para as personagens, elas estão solitárias porque não têm mais um marido a seu lado. Porém, essa solidão não é só compartilhada por mulheres heterossexuais no filme, pois, em uma determinada cena, a personagem Brenda troca algumas palavras com uma mulher lésbica (cuja idade gira em torno dos quarenta anos) que também estava passando por um divórcio porque sua companheira a havia trocado por uma mulher mais nova. Esse fenômeno, então, é uma experiência compartilhada por mulheres distintas.

No longa, ao mesmo tempo em que o primeiro contato que temos com a psiquiatra de Annie e seu marido ocorra a partir da filmagem de suas pernas, cruzadas, vestindo uma minissaia e a apresentação da nova namorada do marido de Brenda se dê através de sua atuação, fazendo compras, retratando-a, assim, como uma jovem fútil; também temos uma crítica à manipulação masculina, quando o marido de Elise culpa os “hormônios” da esposa pelo seu comportamento, por estar buscando justiça, nos é mostrada, também, a construção negativa do marido de Annie, que a chama de manipuladora no mesmo dia em que a convida para jantar e, após dormir com ela, pede o divórcio. A produção também mostra sensibilidade quando

⁶ A fala faz referência às personagens femininas dos respectivos filmes.

demonstra o constrangimento de Brenda em jantar sozinha em um restaurante, com todos ao redor lhe dirigindo olhares de repressão.

O que se tenta, então, é mostrar como as mulheres não precisam de um suporte masculino para serem independentes financeira e emocionalmente. Ainda que a busca pela juventude seja uma obrigação social para as mulheres (WHELEHAN, 2013), o longa tenta empoderar estas mulheres mais velhas. Até porque, o filme mostra o drama de todas terem se dedicado infinitamente a seus maridos e depois estarem onde estão: Brenda trabalhou de operadora de caixa em todas as lojas do seu marido e agora ele a nega qualquer suporte financeiro; Elise não pode contar com o marido para impulsionar sua carreira no cinema, quando foi ela que lançou a carreira dele e o estabilizou nesse sentido; Annie foi uma impecável administradora de casa (supervisionava o trabalho de uma empregada de lavar e passar perfeitamente as roupas do marido) e ele a trocou pela terapeuta. Todas elas falam que sacrificaram sua juventude e seu orgulho em função das ambições de seus maridos, além de terem sempre os apoiado. O filme tenta impulsionar a ideia de que as mulheres podem se livrar de relacionamentos abusivos, inclusive porque as três personagens, ao fim da trama, fundam um centro de apoio para “mulheres em crise” a fim de oferecer intervenção e suporte a todas as mulheres que sofrem algum tipo de abuso em seus relacionamentos.

O longa, após essa dispendiosa construção da experiência feminina de mulheres mais velhas, ao mesmo tempo que ainda realiza certas práticas sexistas – como filmar as pernas de uma mulher para apresentá-la –, finaliza com as três personagens principais cantando a música *You Don't Own Me* de Lesley Gore, que traz versos como “Não sou sua, eu não sou um dos seus brinquedos / Não sou sua, não diga que eu não posso sair com outros / E não me diga o que fazer / E não me diga o que dizer”. Portanto, ainda que social e culturalmente não haja nenhum significado positivo que concilie uma mulher com seu corpo pós-menopausa e que ele não deva ser visto (WHELEHAN, 2013), a produção citada tenta mostrar que estas mulheres ainda podem realizar grandes coisas. Como disse Elise: “se todas as mulheres desquitadas se unissem, do que mais precisaríamos?”, o que demonstra a tentativa inspiradora do longa.

Quando partimos para a análise de *Perfeita é a Mãe* (2016), 20 anos depois, ainda presenciamos essa abordagem motivacional para mulheres. No entanto, esta produção mostra-se um pouco mais problemática e direi por quê. O longa foi escrito e dirigido por Jon Lucas e Scott Moore e conta a história de Amy (Mila Kunis), uma mulher de 31 anos que acaba se cansando das obrigações pelo estresse do dia a dia devido à carreira e ao cuidado com os filhos.

Ela junta-se a mais duas mães – Carla (Kathryn Hahn) e Kiki (Kristen Bell) – para tentar melhorar sua qualidade de vida e a das outras mães também.

A primeira cena do longa nos apresenta a Amy e sua exaustiva rotina de mãe e mulher que trabalha fora de casa: “Eu tive meu primeiro filho aos 20 anos e eu estou atrasada desde então [...] Eu levo meus filhos para as aulas de piano, futebol, dança e consultas médicas. Todo dia, antes de ir ao supermercado”. Amy vai a todas as peças, leituras, apresentações de seus filhos, assim como também comparece às reuniões de pais e mestres. As outras mães falam para ela: “Eu não sei como você consegue! Deixar seus filhos todos os dias e ir trabalhar! Você é muito forte!” e a questionam “Você sente falta deles?”, ao que ela responde “Eu sinto, mas eu também preciso de dinheiro”. Tal passagem não deixa passar de forma inocente o modo de produção capitalista, que exige que todos tenham uma renda, independentemente de suas particularidades individuais.

O local de trabalho de Amy, inclusive, é um retrato do modo de acumulação flexível. Ela trabalha em uma empresa de café, na qual é a mais velha do escritório. Seu ambiente de trabalho é “descontraído”, com os funcionários jogando, divertindo-se e fazendo várias coisas, menos trabalhar realmente. Totalmente diferente de um ambiente de trabalho característico dos modos do período do capitalismo que víamos em filmes de décadas anteriores – como o citado acima, por exemplo – com escritórios mais estritos. As relações entre os funcionários são menos hierárquicas e rigorosas. Amy, em inúmeros momentos, tem que ficar relembrando aos colegas de trabalho que aquilo é um “ambiente profissional”, como se fosse a personificação de um período anterior. Seu chefe, claramente mais jovem, dispara contra ela “sua geração é um lixo”, porque ela mostra-se mais austera em relação ao resto dos membros do escritório.

Percebemos, então, como a rotina de Amy é sufocante e, na primeira cena em que chega em casa do trabalho, ela fala ao telespectador que às vezes seu marido parece [se comporta como] seu filho. Durante o jantar, por exemplo, a personagem de Mila Kunis preocupa-se em perguntar como foi o dia de todos (de seu marido, seu filho e sua filha). Seu filho fala que tirou nota 7 em seu projeto de ciência, Amy acha que não foi suficiente e pede ajuda ao seu marido para mostrar isso ao seu filho. Ele, que nem tinha ouvido toda a conversa, o congratula pela nota. Aqui já percebemos como a questão do trabalho doméstico recai apenas sobre a personagem. Quando ela se encontra com as outras mães – Carla e Kiki –, percebe-se que essa é uma realidade comum às demais.

Kiki, na primeira cena em que aparece e é convidada para sair com Amy e Carla, dispara “eu não tenho amigas. Eu tenho 4 filhos, não venho tendo tempo”, “eu adoraria ficar, mas eu preciso ir ao supermercado e limpar a gaiola do hamster”. Em outra cena posterior Amy a chama para ir ao cinema durante um dia de semana e após perguntar se isso é permitido Kiki se recusa alegando que não pode porque “precisa passar a cueca de Kent [seu marido]”. Carla, no entanto, parece ser a mais livre e despreocupada de todas e o motivo apresentado pelo filme é que ela é mãe solteira. Em uma conversa entre as três personagens Amy e Kiki questionam Carla: “É bom ser mãe solteira?” “Sim! Vou para o cassino. Comecei a fazer aulas de karatê. Posso me esfregar nos caras. Posso fazer tudo! E posso comprar as coisas que eu quero”. O filme, aqui, quase faz referência ao estudo feito pela Universidade de Michigan o qual informa que ter um marido adiciona sete horas de trabalho doméstico para uma mulher⁷; ou ao estudo da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, que aponta um adicional de dez horas de trabalho doméstico às mulheres após o casamento⁸. Até que, quase como uma tentativa de acabar com estas obrigações, as três destroem, em um supermercado, uma placa publicitária de papelão do retrato da “mulher perfeita” – de comercial de margarina e produtos de limpeza – que, para elas, “parece que tem tudo sob controle”.

O filme, a partir desta cena que coloca mulheres mães e donas de casa destruindo placas de papelão em locais públicos, tenta quebrar padrões de recato e fragilidade feminina. Vemos as três – agora amigas – no supermercado, comendo cereais direto das caixas, tomando achocolatado direto dos galões, e vodka direto das garrafas. Também aparecem em um bar, reclamando de que “hoje existem regras demais”: “Não bata nos seus filhos; Não diga ‘não’ ao seu filho; Diga aos seus filhos que você os ama; Seja presente na escola”... desabafam. Para Amy, devido à rotina cansativa, sua maior fantasia é poder “conseguir tomar café da manhã em paz”.

Quando as três começam a tentar aproveitar mais seus respectivos dias sem as obrigações da maternidade e vão para um restaurante, o marido de Kiki a encontra com as amigas e pergunta: “o que ela está fazendo ali” e “quem está com as crianças”. Após ela informar que elas estão com outra mulher, por enquanto, ele diz que este é o trabalho dela. Percebe-se como a produção tenta fazer essa crítica às exigências que são feitas às mulheres. E não apenas isso, a produção também vai de encontro a estereótipos de gênero quando o único

⁷ Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/estudo-revela-que-ter-um-marido-cria-sete-horas-adicionais-de-trabalho-domestico-para-uma-mulher/>. Acesso em: 20/11/18.

⁸ Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/pesquisa-e-inovacao/noticia/2017-08/desigualdade-de-genero-no-trabalho-domestico-aumenta-com-o>. Acesso em: 20/11/18.

“pai” presente na escola em que se passa a trama é um viúvo e ele, somente ele, é sexualizado e objetificado por todas as outras mães da história. Além disso, a personagem de Carla tem uma vida sexual ativa e não restrita ao espectro heterossexual, o que se interpreta como mais uma tentativa de minar estruturas sexistas.

Posteriormente vemos como a personagem de Kiki ganha força a partir do momento que se junta a outras mulheres porque quando seu marido liga, mandando-a ir para casa cuidar das crianças ela se recusa e manda ele fazer isso. Outro embate à estrutura patriarcal e capitalista que aprisiona as mulheres ao trabalho doméstico e familiar, visto que as feministas materialistas se propõem a “localizar a opressão das mulheres no coração da dinâmica capitalista, ao apontar a relação entre o trabalho doméstico e a reprodução da força de trabalho” (RUBIN, 1993, p.3), percebe-se como “o capitalismo apenas se apropriou e reciclou as noções de masculino e feminino que o antecedem por séculos” (RUBIN, 1993, p. 4).

Isso nos chama atenção para a maior problemática deste filme. A forma como a narrativa é construída nos leva a pensar que as mulheres estão muito sobrecarregadas porque são mães e, conjuntamente a isso, trabalham fora de casa, porém, o maior causador dos problemas é o fato de que os maridos não estão ali presentes. E quando estão, não têm utilidade alguma. O filme ainda tenta ironizar com as falas de Carla e Kiki: “Mães não desistem!” “Não! Desistir é para os pais”, porém, ainda continuam por colocar a culpa e a responsabilidade sobre nas mães. A produção contém inúmeros realces no que diz respeito à tentativa de minar e de perpetuar certas estruturas. Ao mesmo tempo em que temos uma essencialização de certa natureza maternal feminina, temos a insistência sobre a amizade entre mulheres. A personagem de Kiki, inclusive, agradece à amizade que as outras duas lhe trouxeram, porque antes, segundo ela, sua única amiga era a voz do GPS.

Ou seja, o que se tentou aqui foi mostrar como as produções hollywoodianas massificadas não podem ser interpretadas por um viés unicamente positivo ou negativo, visto que elas possuem diversas nuances que podem ser tanto aproveitadas quanto criticadas. Perceber as problemáticas presentes nas narrativas e não as descartar por possuírem estas mesmas problemáticas nos dá o espaço para a construção e o questionamento do que está sendo mostrado. O que se buscou, portanto, foi apontar a seriedade de certos estereótipos de gênero, ao mesmo tempo em que se tentou perceber como as produções tentam ir contra o fluxo de uma sociedade sexista e criticá-la através da narrativa fílmica. Tais críticas, no entanto, de nada valeriam se, endogenamente, a própria Hollywood não se alterasse também. E isso será o assunto do próximo tópico.

3.3 Movimentos sociais e suas reverberações dentro da grande indústria

A crítica fílmica feminista foi responsável não apenas por elucidar as desigualdades nos papéis que as mulheres desempenhavam dentro das narrativas fílmicas e por nos fornecer ferramentas para a análise fílmica, mas também para dar espaço às críticas sobre a própria indústria cinematográfica enquanto indústria. Com o desenvolvimento dessas discussões, já na década de 1970 percebe-se que as mulheres são oprimidas por esse âmbito de uma maneira tripla: em primeiro lugar pelos empregos ocupados por elas, que são majoritariamente de recepcionistas, secretárias etc. e não cargos reconhecidos como de roteiristas e/ou diretoras cinematográficos, por exemplo; em segundo lugar pelas representações, claro, que as colocam em papéis de vítimas e objetos sexuais e em terceiro lugar, pela crítica fílmica que celebra apenas o trabalho feito por homens (Editorial *Women and Film*, 1972).

A partir disso percebemos, mais uma vez, como há uma supervalorização do masculino em detrimento do feminino que se mantém até hoje. Não tardou para que movimentos de mulheres surgissem em Hollywood. Desde 2017 as mulheres da indústria cinematográfica hollywoodiana organizam-se a fim de tentar minar desigualdades entre os gêneros na questão do salário, do assédio e dos cargos ocupados. Um dos movimentos mais famosos foi o chamado *#MeToo*, que surgiu a partir de denúncias feitas por mulheres da indústria acerca dos assédios verbais, morais e sexuais sofridos por um dos produtores mais famosos de Hollywood, Harvey Weinstein. Este caso mostra-se de grande relevância tanto para o objeto aqui em questão, quanto para uma análise sociológica com outros fins, tendo em vista todos os seus desdobramentos. Em primeiro lugar, o produtor em questão fundou uma das maiores produtoras de Hollywood (Miramax) e esteve por trás de grandes títulos, que, inclusive, contam com personagens femininas que vão além dos padrões patriarcais e são reconhecidos por isso, tais como *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (1994), *As Horas* (2002) e *Chicago* (2003) dentre outros sucessos. Ao todo, mais de 20 mulheres, de atrizes a trabalhadoras técnicas, denunciaram abusos sofridos nos sets. Não só isso, se já era afirmado aqui o caráter patriarcal da indústria cinematográfica, após os relatos, outros profissionais também foram sendo alvo de denúncias.

Estes casos não só trouxeram, finalmente, justiça para as vítimas – Weinstein foi demitido e expulso da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, responsável pela entrega do Oscar – dentre outras retaliações institucionais, como também atraíram para o debate a questão do assédio silenciado sofrido por mulheres dentro de Hollywood. Inúmeras outras vítimas denunciaram diversos homens responsáveis por tais atos e não somente isso, o *#MeToo* atraiu, também, o debate sobre a necessidade de se efetivar a igualdade entre homens e mulheres

dentro da indústria. Após o caso Weinstein, protestos de mulheres tomaram conta de eventos da indústria: no Oscar; no Globo de Ouro e no Festival de Cannes, na França. Todos eles buscando mais igualdade e transparência nas questões de gênero, assim como elucidando a dificuldade das mulheres para progredirem em uma carreira cinematográfica.

Tudo aponta para uma possível mudança em todos os níveis na indústria do entretenimento e, de acordo com atrizes, “há um histórico de abuso contra as mulheres neste âmbito” por isso, “espera-se que esta indústria não mais seja como antes”⁹. Quando olhamos para dados quantitativos, percebemos que as mulheres não são apenas assediadas nessa indústria, mas marginalizadas. Um estudo feito por Martha Lauzen aponta que, dos 500 filmes de maior bilheteria do ano de 2015, apenas 12% foram dirigidos por uma mulher e apenas 15% contou com pelo menos uma mulher na escrita da história. Esse mesmo estudo também nos aponta que produções com pelo menos uma mulher na direção, têm mais chances de possuírem mulheres em outras posições. Em filmes com pelo menos uma mulher na direção, por exemplo, 53% dos cargos de escritor(a) foram compostos por mulheres; o que já é diferente quando não temos nenhuma mulher na função de direção, quando o quantitativo cai para 10%. Ainda que não signifique, necessariamente, uma mudança efetiva na representação feminina, a questão da igualdade de empregos dentro dessa indústria também é relevante, tendo em vista essa marginalização das mulheres em postos mais altos.

Dessa forma, a “agência” destas mulheres e tais movimentos não podem deixar de ser citados, uma vez que as modificações socioculturais e econômicas não se dão de maneira à parte dos indivíduos, visto que estes estão sempre produzindo história, ou seja, estão sempre agindo mesmo que não possuam certa consciência reflexiva acerca disso. Nesse sentido, os feitos dos movimentos sociais – seja o movimento feminista “clássico”, sejam essas organizações de mulheres de Hollywood – devem ser levados em consideração, ao encararmos que agentes de diferentes formas e dimensões estão sempre agindo e relacionando-se com a cultura de acordo com sua “posição de sujeito” (JAMESON, 1998). Quando se parte de tal pressuposto, compreende-se que, em primeiro lugar, os indivíduos captam a cultura a partir de seu contexto, de sua experiência, ou seja, as mulheres agem de acordo com os mesmos – e, por isso, algumas até podem se colocar contrárias ao próprio movimento *#MeToo*; e, em segundo lugar, a ação

⁹ Fala realizada por Jessica Chastain em entrevista ao The Hollywood Reporter. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/video/watch-thrs-full-actress-roundtable-saoirse-ronan-mary-j-blige-allison-janney-jennifer-lawrence-emma-1081442>. Acesso em: 7/11/2018

nunca está dada de antemão, então, ainda que o assédio e a desigualdade de gênero sejam algo presente e recorrente, a ação só pode se efetivar através dessa tomada de consciência.

Estas questões não fogem nem se distanciam de sistemas estruturantes como o capitalismo e o patriarcado. Ambos estão presentes nestes fenômenos. O patriarcado se apresenta através destas práticas masculinas dentro da indústria cinematográfica, pois, uma das estruturas de tal sistema é através da violência masculina que homens, simultaneamente, sexualizam e dominam as mulheres, forçando sua sexualidade sobre elas (WALBY, 1990). Já o sistema capitalista aparece aqui como algo mais plástico, no sentido de que, a partir de tais acontecimentos e suas respectivas reverberações, produções cinematográficas alteram suas narrativas e trazem estas questões para as grandes telas. Para o capitalismo, então, tal momento é, também, um período para que se enalteça e se alcance o lucro através destas mesmas violências. Tal momento é tão oportuno que, na história desse sistema, não é possível perceber outra época que gozasse de um campo tão grande para se manobrar, ao ponto de que, as forças ameaçadoras chegam a ser neutralizadas por ele mesmo (JAMESON, 1998). Isso não retira a relevância de tais movimentos para a incitação de mudança da indústria hollywoodiana, mas aponta sua outra face frente às estruturas de poder. Nancy Fraser (2003) já apontou que

É dito frequentemente que o sucesso relativo do movimento [feminista] em transformar cultura permanece em nítido contraste com seu relativo fracasso para transformar instituições. Esta avaliação tem duplo sentido: por um lado, os ideais feministas de igualdade de gênero, tão controversos nas décadas anteriores, agora se acomodam diretamente no *mainstream* social; por outro lado, eles ainda têm que ser compreendidos na prática. Assim, as críticas feministas de, por exemplo, assédio sexual, tráfico sexual e desigualdade salarial, que pareciam revolucionárias não faz muito tempo, são princípios amplamente apoiados hoje; contudo esta mudança drástica de comportamento no nível das atitudes não tem de forma alguma eliminado essas práticas. E, assim, frequentemente se argumenta: a segunda onda do feminismo tem provocado uma notável revolução cultural, mas a vasta mudança nas mentalités (contudo) não tem se transformado em mudança estrutural, institucional (FRASER, 2009, p. 13).

Por isso, aqui se considera, em primeiro lugar, a “significação histórica” (FRASER, 2009, p. 13) do movimento feminista, ao mesmo tempo em que se considera, também, o caráter dual destes movimentos – feminista, em termos gerais e o *#MeToo*. Ao encararmos que a mudança não pode vir apenas por uma via, mas deve estar baseada em uma mudança estrutural da cultura na tentativa de se minar não só algumas práticas, mas se elucidar alguns discursos que acabam sendo apropriados por certos sistemas enquanto fantasias de emancipação. A mudança não pode ser apenas cultural, mas institucional conjuntamente. O argumento é o de que estas mudanças socioculturais, impulsionadas por ideais feministas, foram responsáveis por causar uma mudança no próprio sistema capitalista (FRASER, 2009).

E não apenas no sistema capitalista em si, mas nas próprias produções massivas de Hollywood. Estas mudanças socioculturais trouxeram novas abordagens sobre as mulheres em narrativas cinematográficas não apenas devido à agência e histórico de luta do movimento feminista, mas também porque Hollywood almeja alcançar um espaço de destaque no mercado (SMELIK, 2009), isto é, tal campo institucional visa atingir o sucesso econômico através de suas produções e conquistar o maior público e lucro possível. Por isso, talvez, nas últimas décadas,

papeis mais ativos para atrizes estão mais frequentemente disponíveis, e mulheres estão mais qualificadas para interpretar papeis principais, mesmo os ativos e violentos, em muitos gêneros diferentes de filmes de ação, tais como horror (...), ficção científica (...), filmes de aventura (...), os filmes de vingança (...), e como soldados em filmes de ação (SMELIK, 2009, p. 181-182).

A partir desse contexto de mudança representacional, que surge tanto a partir de mudanças socioculturais quanto por questões econômicas, o próximo capítulo abordará a forma como a atual fase do sistema capitalista pode vir a se apropriar de certos ideais, discursos e ideologias a fim de manter o giro do lucro e como, tal questão não é um mais mero assunto econômico, mas também sociocultural.

4 O CAPITALISMO TARDIO E SUAS DOMINANTES CULTURAIS

Como já foi explanado, o presente trabalho parte de uma perspectiva crítica marxista e feminista, tanto teórica quanto metodológica e, para ambas teorias, o capitalismo é um dos aspectos analíticos centrais. Aqui também não é diferente. Contudo, a ênfase sobre o sistema capitalista em si e seu modo de produção não se mostra de muita utilidade, visto que não seria possível eleger uma relação (de causalidade, por exemplo) entre tal sistema e Hollywood (e suas respectivas produções). Ou seja, não se busca compreender o capitalismo em seus termos monetários e trabalhistas na atualidade, tendo em vista que isso pouco diria sobre o objeto pretendido. Porém, ainda assim, certos aspectos deste sistema terão de ser inscritos na análise, por sabermos que ele não se resume ao âmbito econômico, apenas, mas perpassa diversos âmbitos sociais, sendo um deles o cultural. O que se percebe é que há uma relação entre as produções de Hollywood, a mudança na representação feminina e o capitalismo, por exemplo, e que o nível econômico se mostra necessário para a análise.

O ponto do qual partimos é de que a realidade se mostra cada vez mais complexa e, conjuntamente a isso, as forças econômicas se revelam como elementos organizadores que ajustam a forma como organismos sociais se influenciam mutuamente (WILLIAMS, 1960). Nesse sentido, tal esfera não pode passar despercebida na medida que percebemos o fato de atualmente ela estar imbricada ao nível cultural e suas respectivas produções. Porém, longe de dar tanta ênfase ao sistema econômico, aqui se tenta usá-lo como pano de fundo para a análise, a fim de perceber como a lógica desse sistema capitalista interliga-se à lógica organizacional e produtiva a Hollywood e está presente, também, em suas produções. Para que entendamos a interação entre estes âmbitos temos de considerar sua organização econômica (WILLIAMS, 1960), visto que:

Uma teoria marxista da cultura irá reconhecer a diversidade de complexidade, irá dar conta da continuidade com a mudança, irá permitir o acaso e certas autonomias limitas, mas com essas reservas, irá levar em conta os fatos da estrutura econômica e as consequentes relações sociais como a guia sobre a qual uma cultura é tecida (WILLIAMS, 1960, p. 288).

A esfera econômica aparece, então, com relevância para o desenvolvimento da esfera cultural – no caso, para as produções de Hollywood que serão consideradas. Além dessa relação, também será tratado no presente capítulo a forma como a própria lógica do sistema pode vir a estar presente em narrativas cinematográficas, o que demonstra, mais uma vez, a relevância deste âmbito para uma análise fílmica mais completa.

Sabemos que uma análise da cultura pós-moderna e pós-feminista como um todo seria muito profunda para ser feita aqui, visto que para isso deveríamos levar em consideração e analisar efetivamente, diversos aspectos culturais que vão além do objeto de pesquisa aqui elencado. A finalidade aqui, então, é apontar as relações entre o contexto midiático, cultural e econômico. Para tanto, neste capítulo, iremos tratar do capitalismo tardio e suas concepções ideológicas, assim como analisaremos, também, o chamado “pós-feminismo” e suas implicações ideológicas sobre produções cinematográficas *mainstream*. Partiremos para a análise de algumas produções massivas que trazem estas concepções em suas tramas. O levantamento de dados teórico-metodológicos para a análise fílmica se dará através de consulta à bibliografia já produzida acerca deste tema especificamente, simultaneamente à minha análise pessoal sobre os trabalhos já produzidos referentes às produções citadas.

4.1 O capitalismo tardio e a lógica pós-moderna

Como foi demonstrado no capítulo anterior, o âmbito cultural aqui é de suma importância para a constituição social, isto é, para o nível econômico e cotidiano de determinada sociedade. A produção e a prática cultural são aspectos que, ao mesmo tempo, advêm de uma ordem social que é constituída de maneira diversa e são de suma importância para sua constituição (WILLIAMS, 2000). Nesse sentido, compreender o nível econômico e relacioná-lo à cultura mostra-se imprescindível para que se compreenda a construção dos significados que estão sendo postos em produções hollywoodianas massivas. Os fenômenos culturais não podem ser tidos como fontes secundárias para que se compreenda a realidade social, mas como elementos constitutivos desta, sobretudo quando presenciamos um período em que “dizer produção de cultura equivale a dizer produção da vida cotidiana – e sem isso um sistema econômico não consegue continuar a se implantar e expandir” (JAMESON, 2001, p. 60). Há quem afirme que “estudar as manifestações culturais significa compreender as expressões do capitalismo” (GIRELLI, 2015, p. 86), mas aqui creio que o contrário é feito, visto que o foco não recai sobre o sistema capitalista e seu funcionamento, mas em como tal sistema pode influenciar produções cinematográficas de maneira qualitativa, ou seja, em seu conteúdo.

Em primeiro lugar, para que possamos situar a discussão, é importante destacarmos que a formação social atual não mais obedece aos termos do capitalismo clássico, isto é, das relações industriais e da “onipresença da luta de classes” (JAMESON, 1991). A partir da construção teórica e metodológica do presente trabalho, percebe-se como o sistema capitalista atual não pode ser mais encarado como um mero sistema econômico, mas sim como um sistema que se

funda, simultaneamente, em aspectos culturais, econômicos e morais, ao mesmo tempo que busca por “mais investimentos rentáveis”, adaptando-se aos outros contextos sociais que surgem (JAMESON, 1998; HARVEY, 2006).

O que percebemos é que modificações e reestruturações do sistema capitalista, desde o seu colapso no período fordista – e aqui não entraremos no mérito do debate sobre as crises inerentes ao modo de produção capitalista –, promoveram alterações econômicas, políticas e sociais que impactaram profundamente a forma como a produção cultural passa a ser orientada para a produção de mercadorias (GIRELLI, 2015). Ou seja, tal sistema não se resume apenas a aspectos monetários e econômicos, mas também culturais e, principalmente, valorativos, na tentativa de estar sempre se atualizando e se renovando.

Desde a Escola de Frankfurt, a relação entre sistema capitalista e indústria cultural – conceito desenvolvido nesse contexto – está presente. Nesse período de grande contribuição teórica e metodológica para o estudo das produções culturais, Adorno e Horkheimer (2002) apontaram como a arte, dentro de uma sociedade capitalista, ao invés de ser algo autônomo e apresentar certa oposição à sociedade, contribui para a lógica de mercado. Nesse sentido, argumenta-se que produções culturais são transformadas e distribuídas na forma de mercadoria e se sujeitam às leis do mercado. Já nesse período percebe-se como o sistema capitalista (e suas relações de trabalho) relaciona-se à produção cultural, tendo em vista a forte industrialização do século XIX, juntamente ao início das produções culturais massificadas.

Por isso se tem o pressuposto de que a cultura – que passa a ser produzida em série, industrialmente e para um grande número de pessoas – não é mais um instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas um mero produto trocável por dinheiro, consumida como qualquer outra mercadoria. E argumenta-se, também, que os produtos culturais passaram, então, a seguir o mesmo esquema de organização e planejamento administrativo encontrado na fabricação de automóveis, isto é, os produtos culturais passam a seguir a lógica da produção e distribuição massificada e são destinados ao consumo. Em termos gerais, o capitalismo confere o caráter de mercadoria às produções culturais e estas são realizadas a partir da tentativa de preservação e renovação do sistema, tendo em vista que sua distribuição está direcionada a um público consumidor. A partir daí as produções culturais, então, são alvos de investimento a partir da sua possibilidade de se tornarem produtos mercadológicos (GIRELLI, 2015).

Sabe-se que a perspectiva e posição de Adorno e Horkheimer (2002) frente a esse debate é uma visão pessimista. Percebemos isso quando eles apontam que a indústria cultural estaria

“a serviço” de uma ideologia, com apenas dois principais objetivos: ganhar dinheiro com seus produtos e adaptar os seus consumidores à nova ordem imposta pelo capitalismo liberal, ou quando destacam que esta esfera impede o desenvolvimento de indivíduos enquanto autônomos e independentes, pois seu objetivo seria apenas satisfazer as massas por entretenimento, enquanto gera lucro aos seus investidores e ajuda a manter a atual ordem social. Porém, seus insights tornaram possível que estudos posteriores relacionassem a Indústria Cultural ao sistema capitalista de uma forma mais dialética, matizada e adaptada para a organização social e econômica atual, para “atualizar a vocação do marxismo de ser a filosofia do presente com estudos das formas de arte de nossos dias” (CEVASCO, 2010, p. 1), dando continuidade à teoria crítica e avançando na produção que a tradição já desenvolveu (CEVASCO, 2010).

O que temos atualmente é um sistema chamado por alguns de “capitalismo tardio”. Tal conceituação também surge com a Escola de Frankfurt, porém, o conceito trabalhado aqui é o apresentado por Jameson (1991), no qual se afirma que neste novo sistema há novas formas de organizações no sentido de que estas tornam-se globais (multi e transnacionais), ao contrário do estágio monopolista do capitalismo, distinguindo-o de suas práticas imperialistas anteriores (JAMESON, 1991). As principais características desse novo estágio do sistema capitalista incluem uma nova e internacional divisão do trabalho; novas formas de relações midiáticas; computadores e automatização, dentre outras. Economicamente falando, essa fase do capitalismo ganha espaço a partir da década de 1950, com a reorganização de relações internacionais e com a emergência de um sistema econômico em que novos produtos e tecnologias puderam se tornar pioneiros; culturalmente falando, esta etapa encontra sua precondição nas transformações sociais dos anos de 1960 em que a “tradição” perde espaço (JAMESON, 1991), isto é, ocorre uma destradicionalização da dimensão tanto social quanto simbólica (MCNAY, 2000) que, devido a um sistema cada vez mais global, acaba recaindo em produções hollywoodianas massivas.

Em resumo, o conceito de capitalismo tardio diz respeito a

sensação de que algo mudou, que as coisas são diferentes, que passamos por uma transformação do mundo da vida que é de alguma forma decisivo, mas incomparável com as antigas convulsões de modernização e industrialização, menos perceptíveis e dramáticas, de alguma forma, mas mais permanentes precisamente porque mais completo e penetrante (JAMESON, 1991, p. 10).

O que se afirma, então, é que a lógica deste capitalismo contemporâneo se assemelha à do pós-modernismo e o resultado disso é a simbiose entre cultura e economia (JAMESON, 1991). Nenhum destes dois níveis pode ser entendido de maneira separada, assim como não

podemos mais fazer a diferenciação também entre a cultura de massas/comercial e a cultura erudita – como o fez Adorno e Horkheimer (2002). No capitalismo tardio que segue a lógica do pós-modernismo, “o que costumava ser estigmatizado como cultura de massa é agora admitido no circuito de um novo e ampliado domínio cultural” (GIRELLI, 2015, p. 90). Infinitas produções culturais entram, então, no processo de transformação em mercadoria: “Na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem” (JAMESON, 2007, p. 14). Como ideologia, o pós-modernismo é melhor caracterizado como um sintoma das mudanças estruturais mais profundas em nossa sociedade e em sua cultura (JAMESON, 1998), o que nos remete, mais uma vez, às mudanças socioculturais que possibilitaram uma nova lógica ao sistema capitalista.

No entanto, isso não é um fenômeno “novo” no desenvolvimento do sistema capitalista, mas apenas mais uma fase do sistema na contemporaneidade. Não vamos aqui discorrer sobre cada fase deste sistema, mas, para fins de contextualização teórica, Jameson atribui a cada fase um estilo cultural. Para ele o capitalismo tardio obedece à lógica cultural do pós-modernismo – e o estágio anterior obedecia à do modernismo, porém “mais importante do que essa periodização de estilos é mostrar que a lógica que azeita o funcionamento do capital nessa sua fase de expansão máxima é cultural” (CEVASCO, 2010, p. 6). Esse fenômeno se inicia na crise do modelo fordista que instituiu um novo funcionamento do sistema capitalista, que aconteceu desde a própria organização no mundo do trabalho, à reorganização do mercado financeiro global, até a virada cultural de hábitos e costumes, intitulada por Jameson de “pós-modernismo”:

A reestruturação produtiva no âmbito econômico, com o predomínio do capital financeiro, consolidou as bases materiais para o desenvolvimento do pós-modernismo, uma vez que possibilitou o desenvolvimento do processo de globalização, contribuiu para a universalização de um padrão de consumo; para a produção de uma sensibilidade ligada à desmaterialização do dinheiro, marcada pela efemeridade das relações humanas e de consumo de bens materiais descartáveis; e o fortalecimento da Indústria Cultural, ou seja, a integração entre a produção de cultura e a produção de mercadorias (GIRELLI, 2015, p. 89).

Quando trazemos o conceito de “pós-modernismo” é porque percebemos que ele é capaz de adaptar-se às diversas instâncias do social: desde o cotidiano até o nível cultural, ao mesmo tempo em que recatologa inovações econômicas (JAMESON, 1991), ou seja, é um conceito que pode ser utilizado como forma de compreender a dialética entre economia e cultura. Ao mesmo tempo, esta conceituação também auxilia na análise de como mudanças produtivas e organizacionais no modo de produção capitalista coordenam, também, novas formas de práticas e hábitos socioculturais (JAMESON, 1991).

Dito isso, o “pós-moderno” aqui não aparece como um viés teórico e acadêmico – como o debate acerca das desconstruções etc. –, mas numa tentativa de se pensar o presente de maneira histórica. Ele é sinônimo do capitalismo tardio, que também pode ser chamado de capitalismo multinacional, capitalismo da mídia e sociedade da imagem (JAMESON, 1991). Nesse estágio da vida capitalista, o que o sistema produz são imagens voltadas para o consumo, o que faz com que a relação entre cultura e capital seja a expressão mais evidente do próprio sistema. Essa etapa mostra-se “profundamente diferenciada das anteriores e muito mais complexa” (GIRELLI, 2015, p. 88), uma vez que as expressões culturais seguem cada vez mais a lógica abstrata de funcionamento do capital.

Sabe-se que o pressuposto do pós-modernismo é a efemeridade que é atrelada a um ritmo acelerado de consumo, uma vez que o tempo é medido pelo giro do capital e este giro se torna cada vez mais curto, tendo em vista todas as inovações tecnológicas e a área de organização que “otimizam” a produção do sistema capitalista. A produção de mercadorias (aspectos culturais inclusos) se dá de uma forma muito mais massificada e estandardizada, o que faz com que “o tempo de duração de um produto seja consideravelmente diminuído e, aliado à obsolescência planejada” (GIRELLI, 2015, p. 87) e o consumo se dê de forma cada vez mais intensa e rápida. Nesse período do sistema capitalista tardio, Harvey (1996), que também faz um paralelo das fases do sistema capitalista com aspectos culturais aponta que “a estética relativamente estável do modernismo fordista cedeu lugar a todo fermento, instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais” (HARVEY, 1996, p. 148).

É sobre estes aspectos valorativos da cultura pós-moderna que recaímos aqui: em sua forma de compreender o mundo através da efemeridade, da instantaneidade e da descartabilidade. E como essas “virtudes” foram incorporadas pelo sistema capitalista – seja no plano trabalhista ou cultural (aqui focamos no segundo) – e difundida a partir do interesse dos próprios capitalistas (HARVEY, 1996) com finalidades políticas e ideológicas específicas. Nesse sentido, percebemos que essa lógica pós-moderna presente em produções culturais passa a coordenar novas práticas e hábitos, juntamente às novas formas de organização e produção econômica do capitalismo contemporâneo – e essa é a principal característica do pós-modernismo enquanto lógica do capitalismo tardio (GIRELLI, 2015). Complementa-se a isso, a percepção do pós-modernismo de maneira histórica, isto é, uma perspectiva que apreende este momento como a dominante cultural da lógica do capitalismo tardio que é, também, reflexo de mais uma modificação sistêmica deste modo de produção (JAMESON, 1991).

O que se percebe é que nesse novo estágio, que tem como característica a era globalizada e midiaticizada, o capitalismo vira-se para o espaço do consumo imagético com intenções de se perpetuar e mascarar suas intrínsecas incongruências. Esse movimento do sistema caracteriza-se enquanto um movimento que é, ao mesmo tempo, descontínuo e expansivo. Nesse sentido, o capitalismo e sua lógica, a partir de cada crise e mutação, passa a agregar e penetrar esferas mais amplas e âmbitos mais promissores, sendo um deles, a cultura, que permite concomitantemente condições favoráveis à sua renovação e perpetuação (JAMESON, 1998). A própria especulação financeira e o giro do capital passam a se apoiar em aspectos culturais (CEVASCO, 2010). Em suma, não se pode mais separar o âmbito da cultura e de suas produções do âmbito econômico, uma vez que “A produção cultural também se tornou econômica, orientada para a produção de mercadorias: basta pensar nos investimentos que funcionam como garantias do interesse de filmes de Hollywood” (CEVASCO, 2010, p. 6).

Se temos tal contexto em que o pós-modernismo opera enquanto lógica desta fase do capitalismo, o que encontramos, atualmente, caracteriza-se por uma recusa da historicidade (assim como certo declínio de nossa própria percepção histórica) que nada mais é que uma tentativa de universalização do sistema capitalista (JAMESON, 1998), isto é, uma tentativa de mascarar, cada vez mais, seu modo de produção e organização, tornando-o mais abstrato. Na era atual, globalizada, transnacional e midiaticizada, o sistema capitalista passa a ser independente, se distancia do seu contexto concreto de produção e o capital financeiro torna-se menos material. Isso significa que, independentemente de onde as produções hollywoodianas são realizadas, por exemplo, elas serão consumidas mundialmente, sobretudo aqui no Brasil. Nesse sentido, a partir da construção desse capital cada vez mais independente geograficamente, o sistema passa a penetrar em todos os contextos da vida social, de maneira mundial, em busca de produções ainda mais rentáveis (JAMESON, 1998).

Dessa forma, afirma-se, mais uma vez, que o capitalismo não será levado em consideração em seus aspectos trabalhistas e monetários – uma vez que o dinheiro perde valor qualitativo porque o interesse está fora e além dele (JAMESON, 1998) –, mas na forma como ele se relaciona com o âmbito cultural da sociedade Ocidental, sobretudo Hollywood. Essa relação se mostra evidente quando percebemos que produtores da indústria cultural precisam estar cientes de aspectos tanto psicológicos quanto ideológicos de seus interlocutores (JAMESON, 1998). Quando falamos em aspectos ideológicos é importante frisar que, assim como a teoria marxista aqui elencada, esse conceito não será utilizado em sua versão clássica,

mas como “um conjunto de crenças compartilhadas, inscritas em instituições, implicadas em ações e, portanto, ancoradas na realidade” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 33).

Nesse sentido, a ideologia, aqui, não se resume à conceituação marxista clássica que a reduz ao nível econômico e da luta de classes, mas se expande para instituições e práticas sociais, o que nos possibilita ancorar e relacionar a indústria cinematográfica a tal conceito. Sobretudo quando consideramos que “A orientação da cultura para a produção de mercadorias manifesta-se, principalmente, pela indústria do entretenimento” (GIRELLI, 2015, p. 91), sendo este âmbito cultural um dos mais rentáveis, Hollywood inclusa. Nessa perspectiva, elenca-se o pressuposto de que a produção massiva e o próprio consumo destas produções são tão econômicos quanto qualquer outra área do capitalismo tardio, visto que eles se integram a todo o sistema de commodities, no entanto, essa questão se caracteriza menos enquanto um fenômeno meramente econômico do que social (JAMESON, 1998).

Na tentativa de buscar cada vez mais lucro através das produções e do consumo das massas, desenvolvem-se, conjuntamente, novos comportamentos e cria-se espaço para que novas narrativas sejam apreciadas pelo público. Nisso, o ‘populismo de mercado’, que identifica a vontade do povo com os feitos do mercado, sustenta-se e é apoiado pelos valores da pós-modernidade (TASKER e NEGRA, 2007). A relevância deste processo se dá na medida em que concebemos a sociedade atual enquanto uma sociedade medida pela mídia, na qual o consumo de imagens e o entretenimento se dão quase de forma religiosa. A própria linguagem da pós-modernidade é uma linguagem universal, no sentido de que ela se caracteriza por ser puramente midiática (JAMESON, 1998). O consumo desses textos e narrativas se dá a nível mundial, universalizando, assim, o que está sendo dito. Nesse contexto os valores são substituídos pela própria cultura do consumo visual (JAMESON, 1998), o que traz a relevância da lógica pós-moderna do capitalismo tardio.

Diante de tudo isso, numa tentativa de perceber como estas características culturais contemporâneas estão relacionadas às novas necessidades do capitalismo, assim como compreender a mudança na natureza das produções culturais sob o ponto de vista dos sistemas que as operam, o tópico seguinte do presente capítulo busca perceber, em produções hollywoodianas atuais, como essa lógica cultural atual está presente. Como podemos perceber as principais características do pós-modernismo dentro de narrativas hollywoodianas? Como o enfraquecimento da historicidade, a falta de profundidade e um novo tipo de superficialidade que estão presentes na lógica pós-moderna podem aparecer em narrativas cinematográficas? Como podemos perceber, ideologicamente, a força do mercado financeiro dentro destas

narrativas? A problemática da lógica pós-moderna não se esgota apenas nos quesitos apresentados, mas apresenta também uma relação com o movimento e teoria feminista. Nesse sentido, traremos à análise a perspectiva feminista sobre a influência da lógica pós-moderna em narrativas hollywoodianas massivas.

4.2 A sombra da lógica pós-moderna: o pós-feminismo

Percebemos e podemos constatar que, atualmente, elementos do feminismo foram incorporados por âmbitos da vida política e institucional (MCROBBIE, 2009). Essa incorporação se dá, por exemplo, com o surgimento e utilização de palavras como “empoderamento” por empresas de ramos diversos (roupas, absorventes, dentre outros). Tal fenômeno poderia ser encarado como algo benéfico, não só para as mulheres, mas também para o âmbito cultural como um todo, no entanto, qual o caráter dessa incorporação é o que questionamos aqui. Já apresentamos o panorama da pós-modernidade e suas implicações sobre o âmbito cultural e suas respectivas produções, mas não introduzimos a perspectiva feminista desta questão, que pode ser chamado de “pós-feminismo”.

O que chamamos de pós-feminismo, aqui, caracteriza-se por ser “um conjunto de suposições, amplamente disseminadas nas formas de mídia popular, relacionadas com o ‘passado’ do feminismo, seja esse suposto passado meramente notado, lamentado ou celebrado” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 1). Nesse sentido, esse movimento intrinsecamente já pressupõe que o feminismo é algo do passado e, conseqüentemente, não é mais necessário, ao mesmo tempo em que sugere uma “complexa relação entre cultura, política e feminismo” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 1). A complexidade deste processo se dá porque o próprio desenvolvimento do movimento feminista e seu respectivo ativismo já possui um histórico de estratégias de resistência e de negociação, o que impede que o fenômeno da representação feminina em produções massificadas seja meramente analisado sob a ótica unilateral de um *backlash*¹⁰ (MCROBBIE, 2009).

Dessa forma, se atualmente, como já vimos, a dominante cultural do capitalismo tardio é o pós-modernismo, o pós-feminismo segue o mesmo caminho e complexidade do primeiro. Assim como o pós-modernismo, o pós-feminismo apresenta uma relação com a cultura do capitalismo tardio, assim como com as suas formas de trabalho, lazer e, principalmente, com a

¹⁰ Termo sem tradução para o português que significa uma forte reação, resposta e/ou repercussão conservadora contra certas conquistas políticas e sociais – como o feminismo.

questão do consumo (TASKER e NEGRA, 2007). Seus valores se assemelham aos do pós-modernismo e também supervalorizam o individualismo e o consumo. Porém, esse consumo, como apresentaremos, não se dá de forma universal, mas abrange um limitado público feminino, que é aquele composto por mulheres com certo privilégio educacional e profissional que demandam agendas (trabalhistas e consumistas, por exemplo) do sistema capitalista atual (HOOKS, 2000). Por isso, percebemos como o sistema capitalista se adapta a determinados contextos e até incorpora certas ideologias que, por algumas vezes, são até contrárias a ele, como a questão do empoderamento e emancipação femininos, por exemplo. Nessa nova lógica do capitalismo tardio, que é fundida às ideias feministas, às mulheres oferece-se uma noção de igualdade que se concretiza através da educação e da empregabilidade feminina e, principalmente, através do consumo cultural (MCROBBIE, 2009). Nesse sentido, o consumo cultural é encarado quase como a materialização da emancipação feminina, e isso perpassa-se no desenvolvimento de personagens em produções cinematográficas massivas, o que nos faz tentar compreender qual a dinâmica do jogo de poder que está presente nestas narrativas.

Até, porque, faz parte da cultura pós-feminista “incorporar, assumir ou naturalizar aspectos do feminismo [...] enfatizar oportunidades educacionais e profissionais para mulheres e garotas; liberdade de escolha em relação ao trabalho, domesticidade e parentalidade; e fortalecimento físico e particularmente sexual” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 2). Essa agenda aparenta ser muito atrativa para o público feminino, porém, aqui questionamos como estes aspectos, tão caros ao movimento feminista, podem se efetivar frente ao sistema capitalista e suas ferramentas de dominação e exploração das mulheres. Esta cultura da dominante cultural pós-moderna pressupõe uma liberdade econômica para as mulheres e emerge enquanto um sistema discursivo dominante também e isso mostra-se problemático, uma vez que através dele “o feminismo é constituído como uma presença indesejada, implicitamente censora, são precisamente as preocupações feministas que são silenciadas dentro da cultura pós-feminista” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 3) – importante elucidar que tal construção acerca do feminismo será abordada aqui através da análise fílmica.

Ao mesmo tempo em que temos a expansão e divulgação dessa dominante cultural que incorpora certos aspectos do feminismo na chamada “*cultura pop*”, temos também a criação de um “outro” feminismo. Este outro feminismo é aquele dos anos de 1970 – o feminismo de segunda onda – caracterizado pelo discurso como aquele que deve ser evitado, pois, é construído como extremista, difícil e desagradável (TASKER e NEGRA, 2007). No entanto, ainda que o discurso do pós-feminismo não aponte explicitamente que a política feminista deva ser

rejeitada, é em virtude do seu sucesso – das políticas feministas, no caso – que o movimento é visto enquanto tendo sido substituído (TASKER e NEGRA, 2007). Isso não significa que há uma “re-tradicionalização” que incita as mulheres a voltarem para o âmbito doméstico e às tarefas domiciliares e familiares, mas que as ideias feministas agora tornaram-se parte do senso comum e que, por isso, o movimento não é mais necessário (MCROBBIE, 2009).

Tal característica assemelha-se, e muito, ao fenômeno da falta de historicidade trazida pela pós-modernidade. No momento em que não se faz referência a todas as lutas travadas pelo movimento que o fizeram chegar ao que é hoje, principalmente na conquista de direitos políticos e sociais para as mulheres, facilmente se cria a ideia de que o feminismo não é mais necessário porque a equidade já foi alcançada. Ou seja, ao negligenciar e por debaixo do tapete toda a história do movimento, essa abordagem do pós-feminismo, na cultura, acaba construindo mulheres que estão desvinculadas desse passado e de suas conseqüentes – e diversas – conquistas: “tal trabalho político e cultural é produzido nessa cronologia como um fenômeno do passado cujos traços moldam o presente” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 8). O que acontece é que, contraditoriamente, o próprio sucesso do movimento feminista produziu sua irrelevância para o momento atual, tornando-o totalmente desnecessário para as mulheres da atualidade. Nessa perspectiva reside a sugestão de que as mudanças sociais em relação às normas de gênero já foram experimentadas e concretizadas (TASKER e NEGRA, 2007) e, portanto, a igualdade de gênero já foi alcançada.

Por isso argumenta-se que essa cultura pós-feminista “envolve um claro apagamento da política feminista [...] mesmo que aspectos do feminismo apareçam incorporados nessa cultura” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 5), tendo em vista que não elucida a história do movimento e suas respectivas conquistas para a vida das mulheres. Suas produções culturais diversas vezes partem de um denominador comum que concebe o sujeito feminino como um ser independente e totalmente autônomo frente a estruturas e instituições sociais e suas respectivas relações de poder. Não somente isso, tal cultura também é responsável por causar muitas vítimas: aquelas que não se conformam com suas imagens proferidas e aquelas que não possuem as condições econômicas para exercer 'controle' sobre suas vidas através da 'liberação' do consumismo (WHELEHAN, 2000).

Essas questões recaem sobre a característica mais particular do pós-feminismo na cultura: a celebração das conquistas das mulheres, ao mesmo tempo que se percebem ideologias tradicionais por trás disso. A partir dessa construção ideológica, a construção moral pós-feminista combina a incerteza sobre as opções econômicas e sociais para as mulheres a uma

feminilidade idealizada que transcende estas questões sócio e institucionais, ao mesmo tempo que evita, a todo custo, uma construção e entendimento político sobre a dinâmica destes campos (TASKER e NEGRA, 2007). A noção da complexidade do funcionamento tanto das instituições e estruturas sociais, quanto das relações de poder no nível microssocial não são chamadas para o debate através destas produções, mas, ao contrário, aparecem como já tendo sido superadas. A exacerbada construção do indivíduo autônomo concebe a mulher e suas práticas como sendo fruto de uma escolha racional, quase que descolada de uma realidade social. Esse sentimento de individualização e de escolha racional quer dizer que:

Os indivíduos devem agora escolher o tipo de vida que querem viver. As garotas devem ter um plano de vida. Eles devem se tornar mais reflexivos em relação a cada aspecto de suas vidas, desde fazer a escolha certa no casamento até assumir a responsabilidade por suas próprias vidas profissionais e não depender de um trabalho vitalício ou das operações estáveis e confiáveis de uma grande escala burocrática, que no passado teria atribuído aos seus funcionários papéis específicos e possivelmente imutáveis (MCROBBIE, 2009, p. 35-36).

O indivíduo, então, é constrangido a fazer as “escolhas certas”, o que gera um regime de responsabilidade pessoal e reitera o discurso meritocrático (MCROBBIE, 2009), o que, mais uma vez, tende a deslocá-lo da realidade social na qual ele se insere. Tais valores e noções assemelham-se e são inseparáveis do capitalismo tardio e sua dominante cultural e podem ser percebidos em produções cinematográficas, também. No entanto, apesar de destoar da perspectiva teórica e metodológica aqui elencada, a referência ao pós-feminismo não se faz apenas para criticá-lo e rejeitá-lo, visto que “As imagens e ícones do pós-feminismo são convincentes; as mulheres e meninas que (literalmente) compõem esse repertório visual e narrativo não são simplesmente enganadas” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 21).

Entende-se e reconhece-se que tal movimento acaba por popularizar e evocar o feminismo e sua ideologia – ainda que o rejeite, ao mesmo tempo –, temas como violência doméstica, igualdade salarial, assédio no ambiente de trabalho, dentre outros, passam a ser consumidos e disseminados por um grande público (MCROBBIE, 2009). Independentemente dos valores que são elucidados pelo pós-feminismo, eles ainda se assemelham ao movimento feminista, sobretudo os de primeira e segunda onda, que advogavam pela autorrealização das mulheres, porém, essa realização estava sempre ligada a mudanças sociais e institucionais e não por um caminho individual e a partir da agenda do sistema capitalista (RADNER, 2011).

Nesse sentido, o pós-feminismo, mais que um mero *backlash*, tem de ser encarado de forma bilateral e matizada, ou seja, através da compreensão de que há uma coexistência de valores em sua construção ideológica: de um lado se tem valores neoconservadores

concernentes às relações de gênero (como a questão do casamento e romance heterossexual, da família nuclear etc.) e do outro temos uma liberação em relação à escolha individual e às diversidades das relações de parentesco e familiares (como casais homossexuais e a questão da adoção por estes casais etc.) (MCROBBIE, 2009). Sendo assim, nossa análise não parte de uma noção meramente pessimista e unilateral de tal determinante cultural, mas procura compreender suas matizações dentro de produções hollywoodianas *maistream* e é sob esse argumento que o próximo tópico se desenvolverá.

4.3 A lógica pós-moderna e pós-feminista em produções *mainstream* recentes: O Diário de Bridget Jones (2001) e Sex and the City – O Filme (2008)

A partir de tudo que foi visto, partimos agora para a exemplificação e análise de filmes que já foram bastante discutidos por acadêmicas que analisam as questões aqui trazidas – feminismo e indústria cultural. Ambos os filmes foram selecionados porque, devido à ampla discussão acerca deles, pode-se perceber a relevância destas obras para a questão da representação da mulher frente às mudanças sociais, econômicas e culturais; podemos mesclar nossa análise a outras já elaboradas; também porque acredita-se que eles representam bem o atual momento do sistema capitalista e sua dominante cultural que argumentamos até agora.

O primeiro filme é O Diário de Bridget Jones (2001), dirigido por Sharon Maguire, um sucesso internacional de bilheteria – arrecadou um total de 281 milhões de dólares, mundialmente. A narrativa do longa já foi objeto de análise da autora Angela McRobbie (2009), que também parte dessa perspectiva crítica do pós-feminismo. McRobbie em sua análise caracteriza sucintamente a personagem principal, Bridget (interpretada por Renée Zellweger): ela é uma mulher livre, solteira e sem filhos, que se diverte em *pubs*, bares e restaurantes. McRobbie atenta para o fato de que Bridget é um produto da modernidade e de suas instituições, ao mesmo tempo em que é beneficiada por elas – como a instituição da educação, por exemplo – e por sua falta de tradicionalismo (MCROBBIE, 2009).

Essa análise sugere que a personagem, assim como as mulheres da modernidade, se beneficia da destradicionalização da educação, por exemplo. Pois, se em séculos anteriores as mulheres eram “mantidas na ignorância sob o ilusório nome da inocência” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 41), atualmente sabemos que há maiores oportunidades para que nos eduquemos e alcancemos graus acadêmicos mais altos. Tanto Beauvoir (2016b) quanto Wollstonecraft (2015) apontam a desigualdade presente na educação de mulheres em décadas

anteriores. Apontam que o conhecimento institucional escolar passado anteriormente era guiado “por sua situação dependente e pelo seu emprego mais doméstico dentro da sociedade” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 46), ou seja, uma educação que restringia as mulheres e as limitava, ainda mais, ao âmbito privado e doméstico, não lhes dando nenhuma outra perspectiva. A escola e seus educadores propunham, então,

virtudes femininas, ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo que da toalete, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas das quais precisa cuidar (...) impõem-lhe regras de comportamento. (...) Em suma, a menina é incitada a tornar-se, como as mais velhas, uma serva e um ídolo (BEAUVOIR, 2016b, p. 26).

Atualmente, a instituição escolar não realiza mais tais atos, o que possibilita um novo leque de perspectivas e oportunidades para as mulheres educandas. E tanto Bridget Jones quanto as personagens do filme *Sex and the City* se beneficiaram da reivindicação feita, por muitos anos, do movimento feminista em prol da melhora da educação das mulheres. O que tornou possível, a tais personagens – e às mulheres ocidentais – ganharem uma vida independente (MCROBBIE, 2009) e que não precisa, necessariamente, estar relacionada ao ambiente doméstico e familiar. Tanto é que as personagens de ambos os filmes possuem carreiras profissionais consolidadas.

No entanto, a busca pelo amor romântico heterossexual e ideia de casamento e construção uma família – nuclear – ainda está presente em ambas narrativas. McRobbie (2009) também aponta isso como fruto da modernidade. Essa criação de ansiedade nas mulheres em relação a estes temas. Em Bridget Jones, de forma mais clara, “há o medo da solidão, por exemplo, o estigma de permanecer solteira, e os riscos e incertezas de não achar o parceiro ideal para ser um pai para os filhos assim como um marido” (MCROBBIE, 2009, p. 36). O filme, então, reitera essa suposta realização pessoal da mulher através do amor romântico heterossexual e do casamento através da personagem e da construção da narrativa. Em Bridget Jones, ela “fantasia sobre formas de felicidade e realização bem tradicionais” (MCROBBIE, 2009, p. 37), como por exemplo, quando ela sonha acordada se imaginando em um vestido branco e rodeada de madrinhas de casamento.

Este tipo de narrativa constrói, ideologicamente, uma série de desejos tradicionais que o movimento feminista tenta revogar. Não que se pregue a extinção da instituição familiar e do casamento heterossexual, o movimento feminista reivindica que às mulheres se ofereça mais que felicidade através da construção familiar. E é nesse ponto que a narrativa construída em Bridget Jones se distingue da narrativa de *Sex and the City*, porque, para a primeira produção,

a felicidade se alcança através da instituição do casamento e da família, enquanto que para as personagens da segunda produção, “estar sem um marido não significa que elas estão sem um homem” (MCROBBIE, 2009, p. 38). Tal distinção, inclusive, é considerado um dado, tendo em vista que elucida a questão da “liberação sexual” feminina.

A liberação sexual feminina é, por muitas vezes, reivindicada em *Sex and the City* (2008), outro sucesso internacional de bilheteria – arrecadou 415 milhões de dólares –, dirigido por Michael Patrick King. O longa não chama atenção apenas por sua lucratividade, mas também porque foi “precedido e acompanhado por uma extravagância da mídia que foi sem precedentes para um filme dirigido a um público feminino” (RADNER, 2011, p. 153). Neste longa, diferentemente do primeiro aqui abordado, a noção de autorrealização não está diretamente ligada ao casamento e construção de família, mas inclui, também, a questão do consumo – sobretudo o consumo de itens de moda. Por diversas vezes, durante o filme, se faz referências a peças de vestuário que são de estilistas famosos. A questão da moda era considerada quase tão importante quanto o enredo (RADNER, 2011).

Já o amor romântico, nesta produção, ainda é construído enquanto crucial para a vida de uma mulher, no entanto, esse amor pode vir na forma de uma relação permanente, ou através de várias relações (heterossexuais) (RADNER, 2011). No entanto, a construção ainda se distingue bastante da feita em *O Diário de Bridget Jones*. A distinção já se dá na construção do enredo, visto que o longa conta com quatro personagens principais: Carrie (Sarah Jessica Parker), Miranda (Cynthia Nixon), Samantha (Kim Cattrall) e Charlotte (Kristin Davis) que são chamadas como “as garotas”. Ao longo do filme percebe-se como a questão da amizade entre as quatro personagens é um aspecto bastante relevante para a trama, tendo, inclusive, um papel mais importante que uma relação/amor heterossexual (RADNER, 2011).

O que se percebe que é feito por ambas produções, então, é: apropriar-se de aspectos materiais que foram conquistas do movimento feminista – como a mudança na educação das mulheres, o acesso ao mercado de trabalho e a liberação sexual destas –, ao mesmo tempo que se passa a ideia de que o movimento feminista é algo do passado, uma vez que a igualdade já foi alcançada e está sendo aproveitada por estas mulheres bem-sucedidas e livres. Estas produções, portanto, “cuidadosamente definem os parâmetros do que constitui uma vida habitável para mulheres jovens, sem a ocasião do feminismo reinventado” (MCROBBIE, 2009, p. 38). A forma como a importância da relação heterossexual enquanto forma de realização feminina é construída de maneira distinta em ambos os filmes e, ainda que haja essa necessidade implícita nas tramas, aqui reside o ponto da análise: os processos duais dessas narrativas.

Mais que um *backlash*, retrocesso, ou apenas endossamento de estruturas de poder, os filmes retratam, de um lado, uma mulher bem-sucedida em sua carreira profissional, mas que ainda se sente incompleta e por isso busca o amor romântico; e, do outro, quatro personagens que são ícones da moda, mas que também buscam o amor heterossexual, ainda que essa busca se dê de uma forma menos tradicional. São nestas nuances que percebemos como o discurso do pós-feminismo é construído baseando e excluindo o feminismo. Por um lado, vemos a insistência na ideia de a mulher se realizar profissionalmente e se afastar cada vez mais do âmbito privado e familiar, ao mesmo tempo em que valores tradicionais são reiterados em produções cinematográficas.

A falta de identificação para com o movimento feminista mostra ser o requerimento para sua existência (MCROBBIE, 2009). Isso reitera o argumento de que, no pós-feminismo “o empoderamento feminino para esta geração limita-se à aspiração individual” (RADNER, 2011, p. 168), a construção ideológica de uma organização social mais igualitária em termos econômicos, culturais e sociais para as mulheres, não é abordada enquanto parte da experiência feminina. Não se pode, simplesmente, ignorar ou repudiar tais produções, pois, acredita-se que através destes filmes “os meios pelos quais amor e identidade podem ser recuperados” (RADNER, 2011, p. 167) e, ainda que reiterem desejos tradicionais, eles também apresentam um rol de possibilidades – não tão tradicionais – para as mulheres que os assistem.

5 “NOVAS” REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS DAS MULHERES: ESTRUTURAS (RE)NEGOCIADAS

No presente capítulo partimos para filmes mais recentes – com cinco anos ou menos desde a data de lançamento – que foram um grande sucesso de bilheteria, mundialmente. Smelik (2001) argumenta que novos filmes produzidos por Hollywood apresentam “inversão de papéis [de gênero] nos quais as estruturas subjacentes de dominação e submissão ainda estão intactas” (p.13). Porém, em que medida há essa perpetuação de estruturas de dominação e quais são os possíveis pontos de ruptura? Se a teoria do *gaze* nos indica que o olhar do cinema é um olhar masculino, que objetifica personagens femininas por parte de quem faz e por parte de quem assiste (MULVEY, 1989), como filmes que trazem personagens mulheres na linha de frente, podem, eventualmente, minar estruturas de submissão e dominação das mulheres (e como podem perpetuá-las, também)? Como, compreender diferenças que são, em sua essência, qualitativas, mas que podem significar ou não mudanças estruturais (JAMESON, 1998)?

Para tentarmos responder a essas questões, partimos para a análise de dois filmes distintos, utilizando, ao mesmo tempo, o auxílio de outras produções cinematográficas que possam servir de pano de fundo. Aqui serão analisados dois filmes que foram imenso sucesso de bilheteria, são bastante recentes, trazem uma personagem mulher no papel principal e contam com narrativas totalmente opostas: um se encaixa no que se chama de *chick flick* e o outro no universo de super-heróis – tal distinção ajudou na escolha dos filmes a serem analisados. Tentar-se-á perceber como um filme que é direcionado a garotas trata de certos temas e como um que é direcionado a garotos o faz, também. Além disso, será dada a devida importância à ficha técnica de quem está por trás das obras, assim como se trará dados atuais da indústria cinematográfica para basear a análise.

5.1 O Bebê de Bridget Jones (2016)

A franquia de Bridget Jones se tornou um fenômeno cultural mundial – influenciou até índices de consumo de vinho no Reino Unido¹¹ – e, em seu último lançamento, na primeira semana nos cinemas, o filme conseguiu alcançar a marca dos 38 milhões de dólares de bilheteria a nível global. Em países como o Reino Unido – local onde o filme se passa, inclusive – a produção bateu o recorde de arrecadação para comédias românticas. Ao todo, a arrecadação

¹¹Disponível em: <https://www.independent.co.uk/life-style/food-and-drink/news/bridget-jones-has-put-britain-off-chardonnay-834581.html>. Acesso em: 10/11/2019

mundial de *O Bebê de Bridget Jones* obteve mais de 210 milhões de dólares e chegou, pela primeira vez na franquia, até às salas de cinema chinesas, local em que comédias românticas raramente vingam¹². Além disso, em um cenário no qual o maior consumo vai para filmes de super-heróis e animações – no ano de 2016, dos cinco filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos da América, dois são de super-herói e três são de animação – fica evidente a relevância de ter uma produção liderada (e dirigida) por uma mulher sendo mundialmente consumida.

Tamanha influência deste último lançamento se dá porque, desde a estreia do livro que deu origem à franquia em 1995 e, posteriormente ao primeiro filme nos anos 2000, se marcou o momento em que finalmente as mulheres poderiam se identificar com uma personagem feminina¹³. O que começou como uma coluna semanal no jornal *The Independent*, se tornou um fenômeno mundial e uma referência a um determinado estilo de vida. Mais que isso, Bridget Jones, já na década de 1990, gerou todo um gênero – o aqui chamado *chick flick* – assim como propagandas inspiradas, sites e novas estratégias de marketing direcionadas a mulheres que são solteiras e trabalham, na faixa dos 30 anos de idade: “A noção de ser uma mulher solteira, em uma dieta permanente [...] foi algo que atravessou todas as fronteiras, sobreviveu à tradução em qualquer idioma e ressoou em todos os tipos de ambiente social” (STREET-PORTER, 2004, s.p.).

O tratamento que se dá em relação às “ansiedades da mulher moderna” (carreira, amor romântico, conciliação entre ambos, dentre outras) se constrói de forma atemporal e ímpar, e isso recai diretamente sobre sua recepção. Não foi por ser uma comédia (romântica) que a produção fez sucesso, mas porque, finalmente, as mulheres puderam se identificar com uma personagem feminina. Bridget Jones é uma personagem que percebe questões como o assédio no ambiente de trabalho e reivindica seu direito a uma vida sexual ativa, ao mesmo tempo em que também se preocupa com a solidão e a possibilidade de não casar e formar uma família. Estas ansiedades surgem nesse último lançamento de forma contextualizada – visto que esta produção se lança dezesseis anos após o primeiro filme – e também traz consigo, o próprio envelhecimento da personagem principal. Neste longa, como o título anuncia, Bridget Jones está grávida e o enredo é um clássico em filmes hollywoodianos: uma mãe, um bebê, dois homens e o mistério sobre qual deles é o pai biológico. Contudo, vamos analisar a história por partes.

¹² Dados retirados do site do The Hollywood Reporter.

¹³ Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/bridget-jones-baby-helen-fielding-london-you-have-forgotten-what-she-stands-for-a7311051.html>. Acessado em: 11/12/2019

Bridget, dezesseis anos após o primeiro filme da franquia, encontra-se no mesmo apartamento e ainda escuta *All By Myself* de Jamie O'Neal. Porém, agora encontramos uma Bridget aniversariante, completando 43 anos, sozinha. Para lhe dar felicitações, sua mãe, que representa gerações anteriores – cujo personagem é construído quase como de propósito para se ter um “efeito *Dom Quixote*” bourdieusiano, no qual que ocorre uma disfunção entre a percepção de um indivíduo de si mesmo e os campos de ação onde ele se encontra – incita a filha a fazer uma inseminação sob o argumento de que “é um milagre ter filho [...] nem precisa de um homem”. Já aqui, percebe-se um viés tímido de progressismo, tendo em vista que se exclui a necessidade de se ter um homem para fins reprodutivos. Ainda que o assunto tenha sido tocado de forma breve, para a análise isso se mostra um dado importantíssimo, uma vez que aqui se considera que “a dominação masculina através da sexualidade chega em diversas áreas” (WALBY, 1990, p. 118), isto é, perpassa a questão da relação sexual e se alastra, também, ao nível reprodutivo.

Nesse sentido, considerar a possibilidade de Bridget – e qualquer outra mulher com as devidas condições financeiras – de se reproduzir sem a necessidade de um homem presente, é um passo – ainda que inconsciente por parte da produção – à liberação sexual feminina. Principalmente porque a sexualidade é o terreno no qual homens dominam mulheres, o que faz com que seja impensável separar a questão da sexualidade das relações de gênero (WALBY, 1990). Através de uma perspectiva sensível, tanto social quanto historicamente, percebe-se como a sexualidade é para o feminismo o que o conceito de trabalho é para o marxismo (MACKINNON, 1982), uma vez que:

Não obstante o fato óbvio de que a reprodução se faria pela mediação do corpo da mulher, o que esta ofereceria seria a causa material da fecundação, enquanto o homem, a causa formal, como nos disse Aristóteles [...]. Como a causa formal seria superior à material, a humanidade ontológica do novo ser passaria necessariamente pelo pólo masculino. A perfeição masculina estaria, também, plasmada no próprio ato da geração, à medida que o homem, por sua eminente atividade, produziria o novo ser pelo corpo passivo da mulher (BIRMAN, 2006, p. 170-171).

Neste sentido, pensar e retratar a questão da maternidade sem a obrigatoriedade de uma presença masculina, em si, já representa uma tentativa de burlar estruturas de dominação sobre as mulheres. E, ainda que tal narrativa não tenha sido colocada ali estrategicamente para tais fins, sabe-se que a linguagem do cinema se relaciona, em muito, com o imaginário social. Isto é, temas abordados não são absorvidos de forma meramente passiva, mas permanecem presentes e pertinentes, quase como a “consciência coletiva” (cf. Durkheim, 1995) do Ocidente.

Além dessa superação da necessidade de um homem para fins reprodutivos, Bridget Jones, já em seu primeiro filme (2001), anunciava a questão da liberdade sexual feminina, pauta que vem sendo utilizada em diversas outras produções – inclusive aqui abordadas – (*Sex and the City*, *Viagem das Garotas*, dentre outras) até os dias atuais. Ainda que a única e principal forma de relacionamento sexual seja heterossexual, o direito da mulher em ter relações com parceiros distintos tornou-se algo quase comum em produções *mainstream*. Como abordamos a ambivalência de cada uma destas questões, argumentamos que, embora isso seja uma grande conquista para a representação das mulheres, a partir do momento em que normatiza relações sexuais fora do casamento e, principalmente, normatiza a escolha destas mulheres – sempre ocidentais –, chamamos à atenção para o fato de que sempre e somente sempre esta liberdade sexual feminina é uma liberdade heterossexual e aí encontra-se a problemática ou o “teto de vidro” das produções que tentam ser mais progressistas.

A heterossexualidade é um assunto bastante tratado dentro da teoria feminista em suas distintas vertentes. A que mais recai sobre este tema é a vertente do feminismo radical, no qual se acredita que é através desta instituição patriarcal de desejos e práticas que os homens dominam as mulheres: com as relações heterossexuais as mulheres servem aos homens emocionalmente, materialmente e sexualmente (WALBY, 1990, p. 120). E a perspectiva teórica e metodológica trazida neste trabalho concorda com tal afirmação, embora a faça com ressalvas. Sim, é através da institucionalização destas relações enquanto base do patriarcado que se encontra mais uma forma de dominação masculina sobre as mulheres, mas, quando partimos para uma análise fílmica nos deparamos com mulheres menos aprisionadas a elas. Por exemplo, Bridget parece menos presa a estas obrigações impostas às mulheres dentro de uma sociedade patriarcal: “A ligação anual da minha mãe me lembrou de tirar meus ovários da aposentadoria. A verdade é que eu achei que teria um filho para amar a este ponto, com o amor da minha vida [...], mas às vezes a vida te compensa com coisas superficiais. Pelo menos eu estava no meu peso ideal”. Nesta cena vemos homens virando-se para olhar para Bridget enquanto ela caminha, porém, sem transparecer algum tom de assédio sexual.

Em *O Bebê* de Bridget Jones, longe de o assunto principal ser a personagem estar finalmente indiferente a estas questões – o que não poderia ocorrer do nada, tendo em vista toda a sua trajetória (de 16 anos) até aqui –, o maior destaque do filme vai para a dúvida da personagem principal sobre quem é o pai do seu filho. No entanto, embora institucionalize uma heterossexualidade (quase) compulsória, as produções atualmente mostram que as mulheres também buscam prazer sexual. Tanto que, durante todo o longa, as mulheres fazem referência

a sexo em suas falas por 15 vezes, enquanto que os homens o fazem apenas duas. Não que isso seja de muito louvor, mas já se mostra uma melhora incomparável comparada a produções mais antigas das décadas de 1950, por exemplo, em que o sexo era algo que estava diretamente ligado ao casamento (também, sempre, heterossexual). Tanto que ambas amigas de Bridget agora estão casadas, têm filhos e são, nas palavras da principal, “donas de casa”.

Além disso, também entramos na abordagem sobre a gravidez de Bridget. Ela não se deu, como sua mãe a aconselhou, através de inseminação artificial, mas do modo clássico: Bridget teve relações sexuais com dois homens (com preservativos passados da validade) e não sabe qual deles é o pai da criança. Contudo, o processo da gravidez em si – todas as mudanças pelas quais uma mulher passa durante esse período – não é posto em destaque, mas sim a rivalidade entre ambos os possíveis pais, Mark Darcy (Colin Firth) e Jack Qwant (Patrick Demsey) e é aqui que percebemos uma construção clássica de narrativa hollywoodiana: é aqui que Hollywood se destaca e se distancia de modelos já dados – como modelos de novela – quando se trata sobre questões de paternidade: “Ao invés de tornar esse momento algo confuso, emocional e malcomportado, os filmes hollywoodianos são cheios de nobreza e homens bem-intencionados que lutam contra o ciúme e a traição para ser o papai, independentemente de outros fatores” (BATTERSBY, 2016, s.p.).

Nesse sentido, acredito que o foco sobre o processo da gravidez seja substituído por uma competição de egos masculinos na qual Bridget encontra-se no meio deste embate. No entanto, se contextualizarmos a narrativa, percebemos que isso é algo que a personagem sempre quis. Sempre esteve em suas resoluções de ano novo encontrar um companheiro e nesta ocasião ela encontrou dois. Ainda que isso, para ela, tenha acontecido um pouco tarde, visto que agora completa 43 anos e, durante o longa, conta-se um total de dez referências negativas à idade de Bridget, a ponto de considerá-la uma “mãe geriátrica”.

A idade da personagem é motivo tanto de piada, quando ela não reconhece o cantor Ed Sheeran no Glastonbury Festival¹⁴; quanto de empoderamento feminino, quando ela entra em um embate com sua chefe – uma mulher bem mais nova que ela – e dá um longo discurso sobre a importância da experiência que vem através dos anos vividos. Em Hollywood, a questão do envelhecimento feminino é tratada enquanto um grande problema. Não somente para as atrizes que perdem trabalhos – porque são consideradas “velhas demais” para os papeis, e vimos isso em *O Clube das Desquitadas* –, mas em diversas narrativas percebe-se também que personagens

¹⁴ Internacionalmente conhecido cantor e compositor inglês.

mais velhas não se sentem bem consigo mesmas e seu círculo de relações também não. No aniversário surpresa da personagem principal, por exemplo, lhe entregam uma lápide datando seu nascimento e o ano de 2016, como uma piada, porque ela já está velha demais e, ao mesmo tempo, Bridget anuncia que “já passei da validade sexual”. Sem nenhuma dúvida, um personagem masculino não falaria isso em qualquer narrativa hollywoodiana, pelo fato de que existe um sexismo em relação à idade, que está presente não só nas artes, mas em boa parte das instituições sociais. Um estudo realizado por Martha Lauzen trata desta – e diversas outras questões, aqui já citadas – e aponta que homens com mais de 40 anos de idade são 46% dos personagens das 100 maiores produções fílmicas de 2017, enquanto que as mulheres, nesta mesma faixa etária, são apenas 29%. Isso não poderia ficar mais óbvio quando vemos que, na própria produção, o personagem Mark Darcy tem em torno de 10 anos a mais que Bridget e isso não é abordado em momento algum durante nenhum dos filmes – e nem ele acha que já passou da validade sexual, também.

No filme, podemos observar, além dessa característica da modernidade de gerar ansiedades distintas nas mulheres, sobre seu peso, sua idade, seu sucesso profissional e romântico, também vemos uma Bridget que tenta negociar consigo mesma se é uma prostituta ou não porque teve relações sexuais com um desconhecido (Jack Qwant): “Oh, Deus. Eu dormi com um estranho completo. Sou praticamente uma prostituta. Não, não. Sou uma mulher mais velha elegante que fica com homens por prazer. Ou sou só uma mulher de meia idade iludida e tola”. Bridget Jones, durante todo o longa-metragem, chega a se chamar de “vadia” por 4 vezes. Fenômeno que não vemos neste, nem em outros filmes da trilogia, nem em provavelmente nenhuma outra produção hollywoodiana, presente em personagens masculinos. Isso porque, como a teoria feminista há muito emplaca, culturalmente a sexualidade é algo negado às mulheres ao mesmo tempo em que é um direito masculino (WALBY, 1990). A questão da liberdade sexual feminina além de por vezes ser vista como algo maléfico ou impuro, também vem se tornando motivo de piada.

Tanto em *O Bebê de Bridget Jones* como em *Sex and the City*, por exemplo, as mulheres que estão/são casadas se queixam de não mais terem relações sexuais com seus respectivos parceiros. Em *Bridget Jones*, porém, uma de suas amigas informa que para superar isso ela se masturba. Mais uma abordagem que não pode ser encarada de forma unilateral, uma vez que, ao mesmo tempo em que se joga para o senso comum a falta de sexo no casamento, também aponta para a questão da autossatisfação sexual feminina. E a questão da autossatisfação também aparece para a personagem principal, quando em uma cena que mostra seu histórico de

pesquisas no computador vemos “homens gostosos”. Mas também vemos que ela busca “como parecer mais magra?” e “como fazer minha chefe ser demitida?”, ambas mais próximas a uma lógica sexista e patriarcal que à emancipação feminina.

O longa, em si, é repleto de ambivalências e de referências ao contexto sociopolítico global. Mark Darcy, um advogado dos direitos humanos, por exemplo, em um de seus trabalhos aparece defendendo o grupo mundialmente conhecido “Pussy Riot” e faz uma crítica ferrenha a Vladimir Putin: “um cínico politicamente conveniente removendo o direito destas jovens de dizer a verdade sobre o país que amam [...] aqui, no Reino Unido, sempre defenderemos e protegeremos mulheres como elas que arriscaram corajosamente sua liberdade e, possivelmente, suas vidas”. Ou seja, aqui utiliza-se a produção para criticar abusos de autoridade e restrições de liberdade que estão ocorrendo em outras partes do globo. Além dessa referência não tão tímida, temos um embate geracional entre Bridget e sua mãe que, está concorrendo a um cargo na igreja, possui um slogan que diz “se você ama família, se você ama valores, Vote em Pamela Jones por valores familiares!”. Bridget, ao ver isso, a reprime falando “Não são os anos de 1950! Olhe ao seu redor. Existem lésbicas que acabaram de adotar... se não mudar a forma como enxerga as coisas você perderá sua preciosa eleição. E talvez sua filha”.

Para a grande maioria, ambas questões foram apenas parte do enredo, mas a partir de uma análise e ferramentas sociológicas, percebemos como o cinema pode ser utilizado como instrumento para se combater e/ou criticar ideologias e regimes autoritários. Principalmente quando se trata de filmes *mainstream* que chegam às grandes massas e, de alguma forma, mesmo que mínima, conseguem trazer tais assuntos à tona sem deixá-los passarem despercebidos. Tanto que, se o público deixa de perceber estas questões, o filme constrói uma narrativa a qual mostra que até Pamela (Gemma Jones), mãe da personagem principal, refletiu sobre estas questões: “Você estava certa. Este lugar está lotado de mães solteiras, pais solteiros, bissexuais, mães de aluguel... E todos são tão doces. E tão normais. Tenho até dois homossexuais na equipe” e até mudou seu slogan para “Apoia mães solteiras, minorias, a maioria dos homossexuais e italianos”.

O que isso nos aponta é que, ainda que trate de temas que envolvem seriedade, o longa não se detém sobre isso porque subentende-se que o seu papel seja divertir as massas e não as politizar. Por isso, as ambivalências são infinitas e, com o caso Pussy Riot, por exemplo, após defendê-las, Mark Darcy fala para Bridget que “lidar com elas [as manifestantes] durante o mês passado me deu certa simpatia pelo ditador totalitário que quer silenciá-las”. O tema sobre ser

uma mãe solteira¹⁵, importantíssimo para a atualidade, tendo em vista o contingente de crianças que não são sequer registradas por seus pais biológicos, também entra em cena de forma tímida, quando a obstetra de Bridget (Emma Thompson) fala para ela, em particular: “Você não precisa deles [...] você é absolutamente capaz de fazer isso por conta própria. Eu fiz”. Ao que Bridget pensa, dado o histórico da construção da personagem que não pode de forma alguma ser esquecido e tirado de contexto, “Uma das vantagens de estar grávida é não se sentir uma solteirona por causa do milagre que está crescendo dentro de você”.

Um dos fatores que mais se enquadram na questão da crítica feminista, sobretudo se aplicarmos a teoria de gênero que critica a lógica da pós-modernidade se dá quando Bridget, em trabalho de parto, se depara com um protesto de um grupo de mulheres (o mesmo que Mark Darcy defendeu no tribunal) tomando as ruas de Londres. Todos os personagens fazem críticas a isso, porque elas atrapalharam suas chegadas ao hospital para acompanhar Bridget neste momento: “Meu Deus. Inacreditável. Um protesto dos direitos humanos das mulheres” “Oh, Jesus. Agora não”; “Desculpe pelo atraso, Bridget. Umas lésbicas estão em um protesto estúpido”; “Lamento que não estávamos aqui. Uma marcha inacreditável”; e, por fim, a mãe de Bridget “Desculpe não estarmos aqui na hora. Há uma marcha pelos direitos das mulheres. Nós realmente precisamos de mais direitos?!”. Aqui temos o retrato mais acurado da crítica à pós-modernidade. Temos a questão da falta de historicidade, em que ninguém ali percebe por que aquelas mulheres estão protestando e que não, não temos direitos demais. Temos também a falta da coletividade, uma das principais características desta era, que considera o indivíduo isolado e desligado de todo um rol de relações e instituições sociais que o cercam intermitentemente.

Talvez se tivesse noção sobre estas questões Bridget Jones não teria se rotulado de vadia por ter exercido livremente sua sexualidade, não estaria sentindo-se uma mulher pior porque passou dos 40 anos e não teria o sonho de casar-se e construir uma família. Como já disse, não que o movimento feminista busque acabar com todas estas instituições, mas anunciá-las enquanto opcionais e não obrigatórias às mulheres. E é sempre às mulheres que se obrigam tais coisas. Tanto que, ao fim do filme, já em sua festa de casamento, um ano após o parto, Bridget nos anuncia que “Eu, Bridget Jones não estou mais sozinha”.

O longa, mais que problematizar questões importantíssimas sobre os dias atuais, o faz de uma forma tímida, mas também traz para as mulheres o sentimento de que elas não estão sozinhas. Há nele, sim, muitas críticas a serem feitas tanto no nível da teoria feminista quanto

¹⁵ Algumas terminologias utilizam “mãe solo”, mas o presente trabalho não irá se deter sobre isso.

da marxista, porém, o que se tenta aqui, é mostrar como há um caminho a ser trilhado e que filmes como *Bridget Jones* estão tentando permanecer neste caminho. Uma produção que reinventou o gênero *chick flick*, direcionado às mulheres, traz para suas espectadoras debates sobre vida sexual, gravidez, sucesso profissional – Bridget é muito bem-sucedida em seu emprego – dentre outros desafios (como o controle do peso, por exemplo) que estão presentes na maioria do cotidiano de mulheres ocidentais – e de classe média –. Aqui, por partimos de uma perspectiva marxista que tenta compreender o social a partir de uma interpretação dialética, não se poderiam eliminar os créditos de um filme como *O Bebê de Bridget Jones* porque sua personagem principal, desde a primeira produção da franquia, é obcecada por seu peso, mas, considerar este dado como um fenômeno inserido dentro de uma totalidade social que impõe às mulheres padrões de beleza já conhecidos e deveras debatidos. O que se quer dizer aqui é que não se pode eliminar toda a construção narrativa deste filme, com suas idas e vindas em relação ao embate às estruturas patriarcais, apenas porque ele representa, sim, um drama vivenciado por grande parte das mulheres.

O que temos com o roteiro de *Bridget Jones* é, simplesmente, a perspectiva de uma mulher sobre as ansiedades que recaem sobre ela justamente porque ela é uma mulher nesta sociedade patriarcal – e conseqüentemente sexista. Que a impõe padrões de beleza que ditam seu peso e sua data de validade – por isso a preocupação com seu aniversário de 43 anos. Ou seja, temos uma representação das ansiedades da típica mulher de classe média da modernidade, que agora é capaz de usufruir os ganhos do feminismo e reivindicar novas pautas e conquistas, ao mesmo tempo que se preocupa com sua apresentação pessoal (ora, é a modernidade que lança esta construção do indivíduo autocentrado), tendo em vista que o patriarcado não foi de todo derrotado. *Bridget Jones* é, portanto, um filme que trata mais sobre a experiência feminina – a partir de um olhar e perspectiva feminino –, do que sobre misoginia. Agora, partamos para um terreno de produções fílmicas que não se direcionou – a não ser que fosse com fins de objetificação ou marginalização – a nós até o ano de 2017, o terreno dos super-heróis.

5.2 Mulher Maravilha (2017)¹⁶

A personagem da *Mulher-Maravilha*, *per se*, é um ícone cultural do Ocidente. E os motivos são vários. A *Mulher-Maravilha* foi a primeira super-heroína a ser protagonista de um

¹⁶ Por questões de delimitação e recorte do corpus de pesquisa, aqui não iremos nos deter sobre o histórico de representação da *Mulher-Maravilha* nos quadrinhos, mas na mídia visual, principalmente no espaço cinematográfico.

quadrinho só seu e até hoje tem um impacto cultural imenso sobre o campo das histórias em quadrinhos (ROBINSON, 2004). Ela é a única super-heroína do sexo feminino que vem sendo publicada desde a década de 1940 e possui uma base consolidada de fãs ao redor do mundo. Não só isso, a personagem já fez aparições, foi referenciada e meta-referenciada em diversos segmentos da mídia (desde caixas de cereais até revistas populares) que vão além do escopo dos super-heróis. Tamanha é sua pertinência para o consolidação na imaginação popular, que a personagem é tida também como símbolo do empoderamento feminino e é referenciada dentro do próprio movimento feminista¹⁷, sendo até considerada para se tornar embaixadora da Organização das Nações Unidas (ONU).

Historicamente, a Mulher-Maravilha surgiu para esses fins (de empoderamento feminino). Seu criador, William Marston “acreditava que as garotas precisavam da imagem de um papel feminino positivo que fosse de encontro ao *status quo* da masculinidade violenta das histórias em quadrinho” (ZEISLER, 2008, p. 77), ou seja, a personagem surge a fim de desenvolver o potencial das mulheres. A própria ontologia da Mulher-Maravilha funda-se em uma sociedade exclusivamente feminina que é livre social, intelectual e culturalmente do controle masculino (ZEISLER, 2008). O lançamento de uma personagem assim foi de um impacto cultural tão grande que “quando a série de TV foi lançada em 1976, Mulher-Maravilha já tinha sido adotada como emblema do movimento de liberação das mulheres” (ZEISLER, 2008, p. 78).

A produção cinematográfica do presente tópico foi uma das maiores e mais esperadas do ano de 2017 e além do histórico de importância da Mulher-Maravilha para a cultura Ocidental, o que também criou expectativas sobre o lançamento da produção foi a questão sobre o filme ser dirigido por uma mulher, sendo esta uma das causas que elevou a sua repercussão. Isso porque, como viemos abordando, a problemática da representação feminina dentro da mídia vem sendo bastante discutida dentro e fora dos meios acadêmicos e midiáticos, alcançando, cada vez mais, o interesse do senso comum. Essa preocupação gera um debate sobre o sexismo e os signos patriarcais que estão por trás de um olhar masculino que produz narrativas cinematográficas.

A preocupação que se tinha, se um homem viesse a ser o responsável pelo filme era se a Mulher-Maravilha estaria representada de uma forma além de sua objetificação sexual, tendo

¹⁷ Sabe-se que há opiniões divergentes sobre a relação entre a personagem Mulher-Maravilha e o feminismo e isto será abordado neste presente tópico, também.

em vista seu histórico representacional. Durante sua exibição no formato de séries de TV, durante a década de 1970, por exemplo, a Mulher-Maravilha era posicionada como um símbolo sexual acima de tudo e era representada, sobretudo, a partir de um olhar masculino (ZEISLER, 2008). Ao se desconsiderar a verdadeira origem da personagem, assim como sua historicidade e raízes com outras mulheres, a partir da década de 1970, as pessoas a consideravam uma super-herói que por acaso era uma mulher (ZEISLER, 2008). Também por isso se evidencia a importância de se ter uma mulher na direção do filme, a fim de que se pudessem resgatar estas raízes da personagem, tendo em vista que Mulher-Maravilha carrega o histórico de ter realizado “progressos significativos no aumento da representação no gênero de super-herói”.

A questão da representação da personagem, portanto, era um fator importantíssimo para a construção desta narrativa cinematográfica. Uma pesquisa realizada pelo Centro de Mídia de Mulheres (WMC) informou que “há uma significativa sub-representação de referências femininas de super-heróis para meninas, bem como uma frequente sub-representação e sexualização desses personagens quando eles aparecem” (WMC, 2018, p. 2). Nesse sentido, a importância da Mulher-Maravilha se intensifica, tendo em vista que na mídia *mainstream* ela é a única super-heroína com a qual as garotas podem se identificar e relacionar. Em perspectivas gerais, o gênero de filmes de super-heróis ao mesmo tempo sub-representava a mulher, porque sequer contava com super-heroínas e deturpava a representação feminina porque frequentemente hipersexualizava as personagens que estavam em cena (WMC, 2018).

Em filmes como Homem-Aranha e Superman, por exemplo, quase sempre há uma mulher que precisa ser salva. Além de colocar a mulher nesse papel de total passividade, ela é construída tipicamente como um indivíduo ingênuo, delicado e que não pode se defender, ao mesmo tempo em que é linda e sexy (MAY, 2015). De acordo com uma pesquisa realizada por Hillary Pennell e Elizabeth Behm-Morawitz (2015), só a exposição a estes estereótipos que as mulheres são alvo neste gênero fílmico gera impactos sobre suas percepções acerca de papéis de gênero e autoestima corporal, o que faz com que se aumente o valor que mulheres colocam na imagem corporal e diminuam suas crenças e expectativas em relação à igualdade quanto aos papéis de gênero (PENNELL e BEHM-MORAWITZ, 2015).

Portanto, Mulher-Maravilha permanece sendo um ícone pertinente para se compreender a questão de gênero na representação. Ainda de acordo com a pesquisa do Centro de Mídia de Mulheres, meninas dos cinco anos de idade aos dezenove identificam a personagem como seu super-herói favorito. Tal falta de personagens para se identificar neste gênero recai diretamente sobre a própria subjetividade de meninas e adolescentes. De acordo com o estudo, meninas

adolescentes dos quinze aos dezenove anos se sentem menos corajosas, confiantes e ouvidas que adolescentes do gênero oposto. As garotas informam que não há personagens mulheres suficientes para elas admirarem, se relacionarem e que podem ser consideradas “fortes”, mas que seu super-herói favorito (Mulher-Maravilha para a maioria) as faz se sentirem “fortes, corajosas, confidentes, inspiradas de forma positiva e motivadas” (WMC, 2018, p. 9). Por todas estas questões, a produção dirigida por Patty Jenkins tentou se comprometer com a questão da representação feminina em Mulher-Maravilha (2017).

Isso influenciou diretamente sua recepção e bilheteria. O longa foi responsável por arrecadar, mundialmente, em torno de 820 milhões de dólares. Mulher-Maravilha tornou-se o filme dirigido por mulher de maior bilheteria nos Estados Unidos em todos os tempos; o filme de *live-action*¹⁸ dirigido por mulher com maior bilheteria global e o campeão de faturamento entre os filmes de origem de super-heróis (no Brasil, o filme ficou em quinto lugar na arrecadação total do ano de 2017). Isso mostra o quanto um filme protagonizado por uma super-heroína é capaz de arrecadar milhões de dólares e supera até filmes que contam com homens no mesmo papel. Tal conquista se dá, também, porque do ano de 2007 a 2014 apenas 28 mulheres estiveram na direção dos 700 filmes que foram sucesso de bilheteria nos Estados Unidos, representando 1,9% dos diretores (JEKINS, 2017). Essa falta de empregabilidade feminina dentro da indústria acaba por criar entraves e limitar o acesso às mulheres na direção de filmes de grandes estúdios e orçamentos, já que, em primeiro lugar há uma menor confiança dos estúdios para deixar grandes orçamentos nas mãos de diretoras; e isso porque se tem a persistente ideia de que elas são mais apropriadas para certos gêneros de filmes (dramas e comédias românticas). O filme não apenas foi de encontro a estes mitos, como também subverteu alguns estereótipos femininos recorrentes neste gênero cinematográfico.

O enredo do longa-metragem já é conhecido através da narrativa clássica da personagem. Passa-se no ano de 1918, último ano da Primeira Guerra Mundial e traz Diana Prince (alter ego da Mulher-Maravilha, interpretado por Gal Gadot), em sua tentativa de salvar o mundo. O filme traz consigo bastante cenas de ação e dos 141 minutos de filme, 44 são só de cenas de combate. Contudo, mesmo nestas ou em cenas que não contém lutas corporais, ainda que as Amazonas utilizem roupas que pouco cubram seus braços e pernas – trajes “reveladores” –, em nenhum momento elas são filmadas de forma objetificada e/ou sexualizada e a câmera não passeia por nenhum corpo feminino. Ora, se anteriormente tínhamos personagens que eram

¹⁸ Termo utilizado para definir os trabalhos que são realizados por atores reais, ao contrário das animações.

hipersexualizadas, com seus corpos voluptuosos e trajes sensuais, aqui temos uma protagonista feminina e personagens femininas (de corpo escultural) que não são objetificadas sexualmente em momento algum da trama. Tal dado é ainda mais relevante quando se pensa que o filme abusa um pouco do efeito da câmera lenta em cenas de luta, e que o primeiro ato é cheio de mulheres lutando, ou seja, além dessa neutralização frente à sexualização do corpo feminino, a força e poder das mulheres Amazonas de forma recorrente são enfatizados durante o longa. Logo no início temos uma cena com mais de dois minutos de duração em que há um embate entre elas e os soldados alemães.

Não apenas isso, o longa traz, também, mulheres de todas as formas e tamanhos. Ainda assim, na tentativa de tentar subverter estruturas raciais, o filme é falho. Em termos de representatividade não-branca, o que a produção apresentou foram algumas figurantes negras entre as Amazonas. Uma delas aparece em posição subalterna, como cuidadora de Diana quando criança. Já outra aparece na posição de liderança decorativa, como uma senadora que mal consegue falar antes de ser interrompida. Embora todos seus personagens principais sejam exclusivamente brancos, a produção preocupa-se em mostrar a diversidade feminina que está presente nas Amazonas. Em Londres, no entanto, Diana não encontrou nenhuma mulher não-branca (muito embora a Londres do começo do século XX fosse cheia de imigrantes africanos e asiáticos), mas pelo menos foi acompanhada por dois homens não-brancos não inteiramente estereotipados – um de origem indiana e outro de origem indígena norte-americana. Ambos os personagens apresentam falas e possuem papéis que criticam de certa forma a opressão de minorias não-brancas e a falta de representatividade que elas enfrentam. O personagem indígena critica a colonização por ter matado seu povo e o personagem de origem indiana sonha em ser ator, mas assume que “tem a cor errada” e por isso está na guerra. Críticas fortíssimas para um filme dirigido às massas, mas estas críticas não são aprofundadas e são feitas apenas de maneira *an passant*. Além disso, na maioria das vezes em que produções cinematográficas nos trazem personagens não-brancos, majoritariamente eles são homens. Aliás, a configuração do grupo que acompanha Diana se define por: um grupo de homens de origens étnicas variadas, mas somente uma mulher branca e dentro dos padrões de beleza.

Além deste problema representacional de raça, a própria justificativa para a existência delas ainda se mostra problemática: a mãe de Diana (Antiope, interpretada por Robin Wright) afirma “Os deuses criaram nós, as Amazonas, para influenciar o coração dos homens com amor e restaurar a paz na Terra”. Tal constatação volta a aproximar a mulher de certa essência que remete à natureza e à paixão e, portanto, a diferenciando incisivamente dos homens. O filme

parte de uma construção narrativa que muito se baseia na mitologia grega, contudo, tais falas poderiam aparecer de forma menos sexista.

Por se basear diretamente na cultura grega, a justificativa para a Primeira Guerra Mundial é dada a partir de pressupostos divinos – e não socioeconômicos: a guerra é justificada porque Ares, filho de Zeus, sentia inveja dos seres humanos (dos homens [sic]) e por isso encheu seus corações com inveja e desconfiança, o que acabou com a paz na Terra. A culpa pela guerra é, portanto, dos próprios homens – no sentido literal, do sexo masculino –, não por causa da humanidade *per se* e/ou de interesses econômicos. Tal afirmação, mais uma vez, abre espaço para que se crie, no imaginário social, uma essência de gêneros que os posiciona em polos opostos. A narrativa posiciona as Amazonas – e conseqüentemente a própria Mulher-Maravilha – no papel de mulheres que tem a função de cuidar, ao mesmo tempo em que são guerreiras, elas são “a ponte para um melhor entendimento entre todos os homens [...] É [nosso] dever sagrado salvar o mundo”. Diana afirma que está “disposta a lutar por aqueles que não podem se defender”. Contudo, ainda que haja essa construção sobre o papel da mulher de cuidar do mundo e impedir a maldade dos homens (sic), Diana vai de encontro a certas estruturas quando, por exemplo, em um diálogo com Steve Trevor (Chris Pine) ele fala que “Não há muita coisa que eu e você possamos fazer [para acabar com a guerra]. Podemos chegar aos homens que podem”, ao que Diana Prince responde “Eu sou o ‘homem’ que pode!”. Isto é, não necessariamente precisaria de um indivíduo do sexo masculino para se acabar com a guerra porque a Mulher-Maravilha, que definitivamente não é um homem, poderia fazê-lo.

A renúncia para a necessidade de um homem para que se realizem tarefas diárias e objetivos maiores também é um dos pontos fortes da narrativa. Em outro diálogo com Trevor, Diana fala que “Li todos os doze volumes de Tratados Sobre os Prazeres do Corpo, de Clio [...] Eles concluem que homens são essenciais para a procriação, mas, quando se trata de prazer, são desnecessários”. Aqui, há um tímido enfrentamento ao patriarcado, sobretudo, já que a personagem refuta o papel imprescindível do homem na relação sexual. Se enuncia que a mulher pode sentir prazer sexual sem tê-lo por perto, seja para fins individuais ou em relações lésbicas, por exemplo.

Acredito que só a abertura de uma interpretação para relações lésbicas em um filme *mainstream* como Mulher-Maravilha seja de suma importância, tendo em vista que “a instituição central da dominação masculina sobre as mulheres é a heterossexualidade” (WALBY, 1990, p. 119). Tal instituição – a heterossexualidade –, assim como demais mitos do patriarcado, é construída através do pressuposto de ser algo “natural” ou “pessoal”, quando na

verdade é, também, uma instituição construída socialmente. Ao ser construída de tal forma, o discurso da heterossexualidade e dos papéis de gênero, por exemplo, são tidos como a norma e, conseqüentemente, dispensa-se qualquer explicação sobre eles (WALBY, 1990).

No entanto, há a abertura para interpretação e apenas isso, já que durante a narrativa Diana Prince desenvolve um romance com Steve Trevor. O que demonstra quão compulsória é a heterossexualidade para as mulheres em sociedades patriarcais (WALBY, 1990). Ora, se a personagem foi socializada, se relacionando social e afetivamente apenas com mulheres, como explicar este repentino desejo pelo único homem que ela encontrou? Não que Trevor tenha sido o único homem que ela encontrou durante o filme, mas todos os outros ou lhe assediaram: enquanto andava pelas ruas de Londres os homens lhe gritavam “Que belezinha!”; ou lhe questionaram porque ela era uma mulher: “Há uma mulher aqui dentro. Tire-a daqui”. Sociologicamente a sexualidade não pode ser entendida a partir de um viés individual, mas como uma estrutura socialmente organizada (WALBY, 1990).

Ainda assim, o filme não deixa de trazer críticas à posição das mulheres. Por se passar nos anos 1918, a produção traz historicidade à situação das mulheres daquela época quando, por exemplo, Etta Candy (Lucy Davis) fala sobre o sufrágio. Ao mesmo tempo, o longa também traz críticas que, ainda que sejam feitas há um século atrás, permanecem atuais para a situação das mulheres. Em um diálogo, Diana questiona a Etta qual o seu trabalho, ao que ela responde “O que é uma secretária?” “Eu faço tudo. Vou aonde ele manda e faço o que ele manda” e Diana responde “De onde eu venho isso se chama escravidão”. Aqui precisamos ter uma interpretação não muito simplista e dual.

Por um lado, temos a questão da divisão sexual do trabalho, processo que “segmenta os trabalhos de homens e mulheres e hierarquiza tais trabalhos de forma a subalternizar os considerados naturalmente femininos em relação aos considerados naturalmente masculinos” (CISNE, 2012, p. 109). Ou seja, existem trabalhos socialmente direcionados às mulheres, dotados de menor prestígio e voltados à reprodução da sociedade e outros socialmente direcionados aos homens, mais valorizados e relacionados à produção da sociedade.

Na narrativa, então, enquanto Etta é “apenas” uma secretária, Trevor é o soldado que vai para a guerra – ainda assim, em uma única cena Etta é responsável por impedir um dos espiões alemães de fugir. Por outro lado, ainda analisando a questão do emprego de Etta por uma perspectiva que tenta compreender a totalidade social, percebemos que há a questão da conquista do trabalho feminino e a saída da mulher do âmbito doméstico. Ainda que, em

primeiro lugar, a grande maioria das mulheres que estavam no campo laboral sequer tinha educação formal e, em segundo lugar, que mulheres negras e de classe baixa sempre tenham trabalhado anteriormente a este período. Ou seja, tal conquista foi um benefício majoritariamente de mulheres brancas e de classe média, tanto que Etta, ao ser questionada como as mulheres lutavam vestindo trajes desconfortáveis, responde “Lutar? Nós usamos nossos princípios. É como obteremos o direito a voto”.

Esta questão do não direito ao voto, também, é citada de forma quase imperceptível e não traz nenhuma inferência nesse sentido. Nesse período “as mulheres não tinham direitos políticos e mesmo seus direitos civis eram limitados, exceto pelo direito consuetudinário de petição. Elas também eram impedidas de votar, fazer contratos, recuperar dívidas, comprar, possuir ou vender propriedades” (KARAWJCZYK, 2013, p. 4) e nada disso foi abordado de forma mínima pela produção. Ainda assim, a personagem de Etta mostra-se favorável ao sufrágio, enquanto que naquela época o movimento era ridicularizado pela mídia, políticos e sociedade civil (KARAWJCZYK, 2013). Mesmo assim, o filme sequer toca na importância do movimento sufragista e a consequente conquista do direito ao voto feminino. Diana é, portanto, a única mulher que se infiltra no ambiente de outros homens e ela não se questiona sobre o porquê de só ela estar ali. Quando, na verdade, a justificativa se dá por ela ser uma semideusa, condição para que sua presença seja permitida em meio aos homens comuns.

Ao mesmo tempo, a personagem precisa a todo momento provar aos homens que merece estar ali quando, por exemplo, ela consegue descriptografar uma mensagem que nem a equipe de criptografia do exército britânico conseguiu, o que faz com que não seja expulsa da sala de reuniões de funcionários do exército. E, ainda com todas estas retaliações, do tipo um soldado falar para ela “Tudo que preciso é uma foto de seu lindo rosto” ao que ela responde “Você não vai precisar de uma foto. Eu vou com vocês”, nada disso parece criar uma consciência de gênero em Diana. Nada que os homens lhe fizeram e por que o fizeram é questionado por ela. Contudo, ela também mostra que não foi socializada para obedecer às ordens masculinas porque a todo momento Diana desobedece a Steve Trevor e fala para ele que “Você não decide o que eu faço”.

No entanto, toda essa desobediência da personagem é alimentada a partir de um desejo de salvar o mundo da maldade da guerra. Steve lhe fala que “Não podemos salvar todo mundo. Não é isso que viemos fazer” e Diana responde “Não, mas é o que eu irei fazer”. O que percebemos é que enquanto os outros super-heróis salvam o mundo do crime e de outros infortúnios diariamente, nesta produção de Mulher-Maravilha, ela preocupa-se em salvar o mundo de uma moralidade de guerra “Em nome de tudo que há de bom neste mundo”. Seu

discurso toma uma forma muito mais moral que combativa – comparado aos discursos de outros super-heróis como Batman e Superman, por exemplo. Tanto que a personagem chega a falar “Eu acredito no amor” e cita a questão afetiva por diversas vezes no longa: “Eu queria salvar o mundo, acabar com a guerra e levar paz aos homens [...] Agora eu sei que só o amor pode realmente salvar o mundo”. Essas afirmativas seriam contingentes para um super-herói do sexo masculino, tendo em vista que a conhecida dicotomia masculino/feminino se constrói baseada na noção de que o primeiro representa a razão e o segundo a emoção.

Quando analisamos o filme dessa forma, percebemos que sua narrativa não pode ser tomada de maneira simplista, ser vangloriada demais, ou descartada totalmente. Percebemos que há inúmeras nuances – inclusive aquelas que fugiram à percepção da pesquisadora em questão – presentes em todo o filme. A utilização da teoria e da metodologia selecionada nos proporcionou a apreensão destas questões e, com objetivos comparativos, para que percebamos o quão o filme é complexo, também foi feita uma breve análise do filme Liga da Justiça (2017), já que a Mulher-Maravilha é uma das protagonistas do mesmo.

Em Liga da Justiça (2017) dirigido por Zack Snyder, o filme faturou pouco mais de 657 milhões de dólares. No longa temos diversos super-heróis: Aquaman (Jason Momoa), Batman (Ben Affleck), Flash (Ezra Miller), Mulher-Maravilha (Gal Gadot) e Superman (Henry Cavill). O longa tem uma duração de 120 minutos, nos quais a Mulher-Maravilha aparece apenas em 21 e as demais mulheres aparecem em cena apenas por sete minutos. Durante todo o filme percebemos uma diferença abissal na forma como a Mulher-Maravilha apresenta-se, sua postura, a forma como é filmada, dentre outras distinções, ao compararmos com os demais super-heróis. Em Liga da Justiça (2017), a personagem é constantemente filmada de costas ou de lado e, ainda que vista roupas mais ocidentais (calças de couro e camisetas), a câmera a captura de forma objetificada. A escolha de roupas mais justas e decotadas, juntamente a uma câmera que persegue o corpo da mulher por trás e sequer mostra seu rosto, coloca a mulher em uma posição de sujeito que não possui individualidade: “Ao tirar a cabeça da mulher, você também remove completamente a questão de seu consentimento ou prazer. Ela está lá para ser olhada, e esse é o seu único e inquestionável valor” (BELSKY, 2018).

Em justificativa à utilização de Liga da Justiça (2017) como uma ilustração, podemos argumentar, em primeiro lugar, que ocorreu porque o objeto principal da análise é a representação fílmica feminina e, nesta produção, as mulheres pouco aparecem; e, em segundo lugar, para que possamos perceber como o filme solo de Mulher-Maravilha (2017) é bastante complexo, porque, de um lado perpetua mitos de gênero e, por outro, tenta ir de encontro a

estruturas sociais, ainda que de forma um pouco tímida. A isso deve-se acrescentar, também, a questão industrial de Hollywood, sobretudo para filmes de grandes orçamentos e grandes estúdios, isto é, percebe-se que há um limite de até onde o questionamento a certas estruturas pode ir. Mas constantemente vamos percebendo uma mudança nas construções narrativas e de personagens nos últimos lançamentos massificados de Hollywood e por isso nos questionamos, é possível fazer um cinema, partindo de todas as relações do campo da indústria cinematográfica, minimamente emancipador para as mulheres?

6 É POSSÍVEL UM CINEMA FEMINISTA? NOVAS ABORDAGENS SOBRE MULHERES

A partir de todas as problemáticas acerca da representação das mulheres no cinema hollywoodiano *mainstream* discutidas no presente trabalho, percebe-se que esta questão apresenta nuances que devem ser trazidas à análise. Nesse sentido, com todas as temáticas aqui analisadas, nos questionamos se é possível que produções, dentro de um campo como Hollywood, possam apresentar temáticas “feministas” em suas narrativas. O uso do termo feminista se faz porque nele se engloba, de maneira geral, a questão da emancipação das mulheres, assim como o combate a estruturas de dominação e exploração destas. Com o auxílio de todas as obras aqui analisadas, fica evidente a mudança representacional das mulheres em produções massivas. Sejam por questões culturais e/ou econômicas, não se pode negar esta mudança. Por isso, selecionamos três filmes, também de grande bilheteria, para tentar elucidar as possibilidades de um fazer cinematográfico mais libertário e menos opressor para as mulheres – tanto as espectadoras quanto as que estão à frente e por trás das câmeras. Como nas análises anteriores, aqui o pressuposto maniqueísta de uma representação progressiva ou retrógrada não estará presente, mas sim uma “compreensão diferenciada das maneiras complexas e contraditórias pelas quais a cultura popular interage com / negocia as políticas feministas” (WARNER, 2013, p. 223).

Todos os filmes aqui analisados contam com mulheres nos papéis principais e, diferentemente de *Sex and the City*, que traz o personagem Big e outros parceiros românticos das “garotas”, os filmes não possuem personagens masculinos protagonistas, mas no papel de coadjuvantes. Ainda que se assemelhem a *Sex and the City* por causa das temáticas abordadas pelo gênero *chick flick*, tal filme só é citado para fins distintivos das demais produções. O pressuposto do qual se parte aqui é de que a “cultura popular contemporânea é produzida, pelo menos em parte, em resposta ao feminismo” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 5) e por isso é tão importante perceber como essa resposta é dada, assim como analisar a própria presença do feminismo na cultura popularmente massiva.

6.1 Missão Madrinha de Casamento

Missão Madrinha de Casamento é uma produção de 2011, dirigida por Paul Feig e escrita por Annie Mumolo e Kristen Wiig, que rendeu um total de 288 milhões de dólares. O filme segue a linha de *Sex and the City*, ao elencar apenas mulheres nos papéis principais,

porém, Missão Madrinha de Casamento não traz homens em absolutamente nenhum papel de protagonismo, no máximo como coadjuvantes. O longa traz na linha de frente cinco mulheres: Annie (Kristen Wiig), Lillian (Maya Rudolph), Helen (Rose Byrne), Megan (Melissa McCarthy), Becca (Ellie Kemper) e Rita (Wendi McLendon-Covey). O enredo baseia-se em Annie, uma mulher solteira de trinta e poucos anos que além de lidar com as consequências de um empreendimento comercial fracassado, se esforça para ser madrinha no casamento de uma de suas melhores amigas, Lillian (WARNER, 2013). Como outros filmes do gênero, a narrativa preocupa-se “com temas tradicionais ‘femininos’, como o trabalho feminino, a amizade e o romance” (WARNER, 2013, p. 222), no entanto, o longa tenta subverter tais temáticas.

Uma das principais semelhanças entre este filme e *Sex and the City* é a questão da liberação sexual feminina. Na verdade, este tema vem sendo amplamente abordado em diversas produções massivas hollywoodianas, não sendo, portanto, uma exclusividade da icônica produção citada. Neste e em demais filmes que serão brevemente analisados aqui, percebe-se que o discurso da liberação sexual feminina é quase imprescindível para a construção de uma narrativa. Tanto que, a primeira cena do filme mostra Annie e Ted (Jon Hamm) tendo relações sexuais. Ao todo, temos onze cenas em que o sexo é falado e/ou mostrado. Porém, a abordagem sobre o sexo é que se mostra relevante. As cenas em que Annie e Ted se relacionam sexualmente são praticamente uma crítica à ignorância masculina sobre o prazer feminino. Ted é a materialização do homem que não se preocupa em satisfazer sexualmente sua parceira, apenas a si mesmo e isso é bastante enfatizado e alvo de críticas durante o longa. Annie finge prazer porque ele está aproveitando o momento, uma realidade que atinge muitas mulheres, já que cerca de 68% das mulheres já fingiram orgasmo em algum momento de suas vidas¹⁹.

Além dessa abordagem, que parte de uma perspectiva feminina sobre relações e prazeres sexuais, o filme também faz uma crítica a certos padrões de feminilidade quando, logo após a primeira cena, Annie aparece saindo do banheiro depois de se maquiar e deita-se na cama com Ted como se tivesse acabado de acordar. E funciona, porque ele não percebe e fala que ela está linda. Isto é, a partir da caracterização de Ted como um homem egoísta e autocentrado, critica-se o pressuposto de que as mulheres devem estar sempre impecáveis dentro e fora das telas. Isso demonstra, mais uma vez, como os signos do cinema hollywoodiano massivo seguem uma ideologia patriarcal que constrói a mulher de uma forma específica (KAPLAN, 1995), isto é, constroem personagens femininas de acordo com os pressupostos patriarcais.

¹⁹ Disponível em: <https://www.zavamed.com/uk/faking-it.html>. Acesso em: 26/12/2019.

Por ter que se submeter a tais tratamentos vindos de seu “parceiro”, que admite não querer assumir um relacionamento, sua melhor amiga, Lillian, a aconselha sobre esta ligação amorosa. Lillian fala para Annie que “Eu não gosto disso. Você se odeia toda vez depois de ficar com ele. Discutimos, e você se sente péssima, e parece até que faz isso porque perdeu a autoestima”. Neste ponto percebemos que Lillian tenta mostrar para Annie que ela não precisa se submeter a tal tipo de tratamento, ainda que não esteja se sentindo bem consigo mesma. As construções narrativas de muitos filmes hollywoodianos tendem a fazer com que as mulheres aceitem essas restrições e desigualdades como algo natural e inevitável (KAPLAN, 1995). O que há, em diversas produções massificadas, é uma tentativa de naturalizar a ideologia patriarcal e perpetuá-la enquanto algo hegemônico, de maneira que esta seja encarada pelos indivíduos como algo “neutro” e “natural”. (CARTNER e STEINER, 2004).

No entanto, o que se apresenta nesta produção específica é uma tentativa de conscientização para que as mulheres saiam de relações tóxicas e abusivas, que nada lhes somam. Lillian ainda continua: “Sei que você diz que ele é bonito e tal, mas te faz sentir uma bosta, sabe? Você é uma boa pretendente, qualquer homem enlouqueceria para ser seu companheiro. Apenas dê espaço para alguém que seja legal com você”. Ainda que sutil, esta cena é bastante pertinente para que se compreenda a importância do apoio e da amizade entre as mulheres. Ambas, inclusive, criticam também a forma como os homens se comportam no sexo, quando, de acordo com a narrativa do filme, na maioria das vezes objetivam apenas seu próprio prazer – ainda que a instituição da heterossexualidade não seja contestada em momento algum.

O filme promove a discussão de muitas temáticas importantes. E não somente isso, ele também traz uma personagem principal que passa por dificuldades financeiras, ou seja, há um recorte de classe presente na narrativa. Nesse sentido, ainda que a lógica do pós-feminismo seja “branca e classe média, ancorada no consumo como estratégia” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 2), e possua uma visão limitada acerca de questões de raça e de classe (TASKER e NEGRA, 2007), o longa tenta trazer tal recorte entre esta personagem e as demais de forma contextualizada social e culturalmente.

Annie abriu uma loja de bolos durante a crise financeira, agora trabalha em uma joalheria, divide apartamento com mais duas pessoas e tem um carro decrépito (que lhe causa vergonha quando vai a lugares com manobristas). Ou seja, ela não é uma daquelas personagens de classe média que já tem tudo, mas não é contextualizado de onde vem seu suporte financeiro. E isso também é uma problemática no próprio filme, tendo em vista que influencia bastante a

relação entre Annie e sua melhor amiga, porque as outras madrinhas de casamento têm uma condição financeira muito superior à dela. Enquanto todas viajam na primeira classe, ela é a única a viajar na classe econômica. Ela também tenta escolher o vestido de madrinha a partir de seu preço e não por questões estéticas e/ou a partir de um estilista específico, ao que ela se lamenta “Não consigo pagar as contas. Meu carro é uma lata-velha...”.

Mas, a principal temática do filme é a questão da amizade entre mulheres. Apesar de o filme ser sobre a organização de um casamento, tal evento passa quase despercebido, e até o próprio noivo só aparece em cena três vezes. Não só ele aparece pouco, mas homens em geral. Ao todo, o filme conta com dez homens em cena, mas nenhum no papel principal, apenas pequenas aparições. As mulheres e sua amizade são o centro da narrativa fílmica construída, o que já é um fator importante, tendo em vista que em diversas produções hollywoodianas as mulheres são construídas enquanto rivais. Nesta produção, percebe-se que há um esforço para representar relações plausíveis entre mulheres, o que pode vir a postular discursos de poder centrado nas mulheres (SANDERS, 2007, p. 78), nesse sentido.

As madrinhas de casamento, cada uma delas, são peculiares e abordadas a partir de uma perspectiva feminina, também. Rita, uma das madrinhas, é mãe de três meninos, porém, ela não trata isso como algo “mágico”, pelo contrário, ela fala que “eles são lindos, mas quando entram na adolescência, ficam nojentos. Eles fedem, são grudentos, dizem coisas horríveis e deixam sêmen por toda parte”. Na maioria de seus diálogos, ela critica seu modo de vida de mãe e dona de casa: “Fico em casa todos os dias com três filhos. E a despedida de solteira? Isso é o mais importante. Tenho um vestido novo que estou louca para estrear. Gostaria de aproveitar essa oportunidade”; “Preciso de uma viagem que eu possa sempre fantasiar para conseguir transar com o meu marido”. Becca, outra madrinha, é recém-casada e é representada como uma adolescente crescida: “não vejo a hora de estar casada o mesmo tempo que você [Rita]. E ter filhos. Ser mãe”. Na mesma hora Rita mostra que não há nada de maravilhoso nessas coisas, compartilhando suas próprias experiências diárias. Em um diálogo entre ambas, Rita fala para Becca “Não acredito que você não transou com mais ninguém”, ao que Becca responde “só com o Kevin [seu marido]”. Rita fala para a nova amiga “Becca, me sinto mal por você. Você nem sabe o que quer [...] Toda garota precisa experimentar, ver como é e descobrir do que gosta [...] Não quero que seja uma frustrada como eu [...] Você ainda pode mudar a sua vida”.

Megan, também madrinha de casamento de Lillian “personifica o excesso corporal [...] e suas roupas (camisas e calças masculinas combinadas com um colar de pérolas) demonstra uma forma de transgressão de gênero” (WARNER, 2013, p. 230); ela é uma mulher que não é

padrão, não é magra e ainda assim fala e expressa bastante a sua vida sexual. Por fim, temos Helen, uma mulher que é encarada enquanto perfeita porque é bonita, magra, segura de si e rica. O primeiro diálogo entre Annie e Helen demonstra como a personagem é tida como “perfeita”: “Você é tão bonita” “Ah, que fofa. Você é uma graça”. Lillian e Annie comentam posteriormente: “Ela é incrível, não é?” “Ela é fantástica”. Lillian, a noiva, é uma mulher não-branca – seu pai é um homem negro e ela possui traços negros – e também é uma personagem não convencional, assim como as outras.

A partir da caracterização destas personagens, percebemos que elas são construídas de uma forma não tradicional para este gênero. E a abordagem que é feita sobre temas como casamento e amizade (temas recorrentes no gênero *chick flick*) é feita também de maneira subversiva. Há uma competição no filme entre Helen e Annie, no entanto, esta competição não é como a presente em *Vestida Para Casar* (2008), no qual melhores amigas competem entre si para terem o melhor casamento. Entre Helen e Annie elas competem pela amizade de Lillian. Annie não odeia Helen gratuitamente, mas porque ela é o retrato da mulher perfeita (na cultura ocidental), que está se aproximando de sua melhor amiga de infância. Em momento algum há desrespeito entre ambas (nem quando elas falam uma da outra), mas Annie se sente inferior a ela e usa sua preterida perfeição para falar dela. Em uma cena, elas passam literalmente cinco minutos competindo através de discursos de felicitações para Lillian e seu noivo Doug. A cena é uma das mais importantes do filme, por seu caráter cômico e traz Annie e Helen revezando o microfone na tentativa de superar o discurso feito pela outra anteriormente, tanto que após os discursos da festa Lillian comenta: “Cara, festas de noivado são demais. Fez com que eu me sentisse incrível, como se pudesse sair e arrumar outro cara para casar”.

Durante todo o filme elas competem sobre a amizade de Lillian, mas em uma das cenas finais, em que elas se unem para encontrar Lillian que – diferentemente de construções narrativas tradicionais que trazem o noivo em fuga – surta com seu casamento. Helen fala pra Annie “Annie, eu te peço desculpas pessoalmente... por todas as coisas que aconteceram. Sei que te magoei, e que criei uma distância entre você e a Lillian [...] O Harry nunca quer conversar comigo. Ele viaja muito. O ano todo. Fico basicamente sozinha [...] Eu realmente gostei do vestido que você escolheu na loja. Achei lindo. Você tem bom gosto [...] Acho que só me convidam para casamentos porque organizo bem as festas. Não tenho amigas mulheres”. Nesse sentido, percebe-se o quão importante é a amizade feminina para a construção narrativa fílmica, tanto que, ao longo dos 125 minutos de filme as mulheres se elogiam e fazem comentários positivos umas sobre as outras e demonstram afeto – “você é linda”, “você é maravilhosa”, “eu

te amo” – um total de dezesseis vezes. Portanto, o filme vai além do tradicional arco hollywoodiano que “prende as mulheres dentro de um conjunto restritivo de relacionamentos femininos predefinidos, impedindo uma discussão mais complexa sobre as várias amizades e conflitos das mulheres” (FEIGENBAUM, 2007, p. 136)

A partir dessa breve análise sobre este sucesso de bilheteria, percebemos que há uma resistência dentro de Hollywood em relação a como as mulheres são representadas. Não só isso de maneira simplista, mas também há uma tentativa de mostrar a relevância de um gênero socialmente feminino. Já que *chick flicks* são feitos para o consumo das mulheres, trazer uma narrativa que as enaltece, enaltece a amizade entre elas e as aconselha a sair de relacionamentos tóxicos é de suma importância para a construção de uma identidade feminina que consome este tipo de mídia. Ainda que o filme conte com problemáticas, assim como todos os outros, sua narrativa fílmica traz à discussão temas importantes para as mulheres, ao mesmo tempo em que mostra que estes temas não são triviais e também merecem ser levados a sério. Portanto, a narrativa fílmica abordada serve para mostrar que

existem certas normas sociais que se espera que as mulheres cumpram (que o filme se recusa a aderir), mas também serve para “alertar” o público contemporâneo (masculino) que pode ter um problema em assistir as mulheres se recusarem a executar identidades femininas tradicionais (WARNER, 2013, p. 229).

A produção, portanto, contribui para elucidar o avanço político das mulheres em Hollywood (WARNER, 2013), ao mesmo tempo em que prova que as mulheres, assim como os homens, possuem certa vulgaridade, franqueza, desejos sexuais, vulnerabilidade e inseguranças.

6.2 Viagem das Garotas

O filme *Viagem das Garotas* é o único aqui analisado que conta com um elenco composto por mulheres negras. A produção faturou mais de 140 milhões de dólares mundialmente e se tornou a comédia para pessoas maiores de 18 anos mais lucrativa do ano de 2017. Por trás das câmeras também temos o protagonismo de pessoas negras, uma vez que o filme foi dirigido por Malcolm D. Lee e escrito por Kenya Barris e Tracy Oliver. Já em frente às câmeras, o protagonismo recai sobre quatro personagens negras: Ryan Pierce (Regina Hall), Sasha (Queen Latifah), Lisa (Jada Pinkett Smith) e Dina (Tiffany Haddish). Personagens masculinos, assim como em *Missão Madrinha de Casamento*, também estão em papéis secundários, mas aqui eles são todos negros. O filme tem, ao todo, apenas três pessoas brancas: a assistente de Ryan (Elizabeth, interpretada por Kate Walsh) que tenta agir como uma mulher negra; uma aeromoça que aparece rapidamente, durante um voo, servindo bebidas para as

protagonistas e Bethany (Lara Grice), uma produtora de TV que tem interesse em contratar Ryan e seu marido Stewart (Mike Colter) para um reality. Neste longa, até boa parte dos figurantes também são pessoas negras, ou seja, percebe-se que houve um esforço para que se colocasse em frente e por trás das câmeras uma maioria negra e, ainda assim, o filme foi o primeiro em 2017 a passar da casa dos cem milhões de dólares de lucro (apenas nas bilheterias dos Estados Unidos).

Aqui, assim como em todas as outras produções recentes que foram analisadas, a liberação sexual feminina também é um dos principais temas abordados e se chega à marca das vinte e duas vezes em que as personagens fazem referência a sexo em suas falas. E, assim como em *Missão Madrinha de Casamento*, cada uma das protagonistas tem sua particularidade: “Havia Sasha, formada em jornalismo, com inteligência para brilhar nas mais respeitadas publicações do país. Havia Dina, ela corria riscos. Claro, havia Lisa. Apesar de ser a garota sexy das festas, ela era muito amável. Ela dava amor, mesmo quando não recebia. Eu? Seu sou Ryan Pierce, autora de sucesso [...] Casei com meu namoradinho da faculdade”. Isso já demonstra a pluralidade e diversidade das mulheres negras, o que dá margem para que inúmeras outras se identifiquem com estas personagens que estão em cena.

Uma das mensagens mais enfatizadas do longa é a do empoderamento de mulheres negras. A personagem Ryan Pierce é uma escritora bem-sucedida que inspira milhares de outras mulheres dentro da narrativa em questão. Em uma entrevista, a apresentadora lhe pergunta: “Você escreve best-sellers, cozinha em programas, aparece em todos os lugares do país. Como arranja tempo para viver?”, ao que Pierce responde “Como mulheres, nos falaram que devemos escolher entre uma vida pessoal e profissional, mas eu controlo meu próprio destino. Eu sou forte, sou poderosa, bonita. Se eu quiser, posso ter tudo”. Aqui temos uma questão ambígua. A de que a fala da personagem traz uma tentativa de empoderar mulheres, sobretudo mulheres negras, ao mesmo tempo em que se tem uma forte individualização sobre a trajetória de vida de um indivíduo. Essa celebração e ênfase sobre o poder individual pode ser considerado um processo insidioso que não considera restrições sociais que são impostas a mulheres (GWYNNE e MULLER, 2013), sobretudo mulheres negras.

Este tipo de discurso é característico do pós-feminismo que, de fato, tem sido lido como fenômeno que oferece possibilidades libertadoras às mulheres, a partir de um discurso indicativo de uma era que tem por característica a destradicionalização, advinda de mudanças nas relações sociais e concepções de agência (GWYNNE e MULLER, 2013). O pós-feminismo, portanto, surge em um contexto sociocultural que passou por avanços tanto no que diz respeito

à conquista dos direitos das mulheres, quanto na própria forma como as mulheres passam a reivindicá-los. Nessa perspectiva, processos como o trabalho feminino são vistos mais como uma escolha individual, que uma necessidade econômica (TASKER e NEGRA, 2007) por isso, se há esta “necessidade de uma crítica feminista que é consciente do contexto econômico no qual a vida de trabalho contemporânea e a cultura popular são vivenciadas” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 5).

Nessa lógica pós-moderna em que tudo é fluxo e que tanto identidades quanto fronteiras fixas perdem seu significado (HOOKS, 2013), quando, de acordo com o livro fictício de Ryan Pierce “Você pode ter tudo”, não se historiciza a questão de gênero, de classe e de raça e, no dia-a-dia, “a maioria das pessoas acha muito difícil se distanciar de fronteiras fixas e familiares” (HOOKS, 2015, p. 2). Ou seja, tal discurso, em um filme de e para pessoas negras, não se caracteriza enquanto contra hegemônico, tendo em vista que o gênero, a raça e a classe não podem ser distanciados do contexto sociocultural. No entanto, ainda assim, não se devem ignorar, deliberadamente, filmes que passam tal mensagem porque, ao mesmo tempo que esta mensagem é progressiva por incentivar e empoderar pessoas (mulheres, principalmente) negras, ela também é contraditória por não considerar o contexto econômico, social e cultural no qual os indivíduos estão inseridos. Mas, ainda assim, a mensagem positiva sobre a possível emancipação econômica de mulheres negras permanece e dá espaço para a interpretação de que o sucesso econômico não é uma exclusividade de pessoas brancas, como muitos filmes de Hollywood propagam.

Tanto que a própria supremacia branca é a todo tempo ironizada e tratada de forma cômica durante o longa. A assistente de Ryan Pierce, uma mulher branca que a todo tempo tenta falar com gírias que são típicas de pessoas negras, ouve de Ryan, “Liz, por favor evite falar ‘solta’, ou ‘vai, garota’ [...] ou qualquer outro coloquialismo que você escutou ou olhou no dicionário urbano. Esse fim de semana, mais de meio milhões de mulheres negras de todos os tamanhos, tons, de diferentes origens socioeconômicas estão indo para celebrar a feminilidade da mulher negra em toda sua gloriiosidade. Você, minha querida amiga, é convidada. Aja de acordo”. Essa cena, ainda que tenha seu ar cômico, traz também a crítica já feita pela cantora e compositora brasileira, Erykah Badu, de que “Vivemos em um mundo que aprecia a cultura preta, mas odeia o povo preto”. No longa esta crítica é feita a partir dessa problemática em que se enaltece a cultura negra, mas se exclui seu povo. Além disso, também temos as personagens fazendo referência a estar “bêbada como um homem branco”, ou “isso é coisa de homem branco” numa tentativa de subverter sua posição de subalternização. Ora, se um filme como *O*

Nascimento de Uma Nação (D. W. Griffith, 1915) foi um dos responsáveis por incentivar práticas violentas da Klu Klux Klan nos Estados Unidos e criar o mito do homem negro estuprador (DENZIN, 1995; LEE, 2018²⁰), a tentativa que *Viagem das Garotas* faz é meramente cômica, tendo em vista que suas falas não seriam capazes de institucionalizar um racismo contra pessoas brancas.

O filme tenta, portanto, a todo tempo, enaltecer a cultura e pessoas negras. Em uma das cenas temos a personagem Dina cantando *I'm Every Woman*, de Whitney Houston, enquanto dá bebidas grátis para as mulheres (negras e brancas) durante um voo. O evento em que elas comparecem, também, é cheio de pessoas negras e tem essa finalidade: “Linda gente negra, entende? É para isso que vêm. Para celebrar sua negritude”. Tal evento – que é real e estava realmente acontecendo durante as filmagens – conta com vários artistas e personalidades negras que fazem shows e discursam sobre o empoderamento negro. Durante o filme, que foi filmado neste evento, aparecem diversos artistas e personalidades negras. Em uma cena, inclusive, Ava Duvernay – diretora negra indicada ao Oscar e que foi responsável pelo filme mais lucrativo dirigido por mulher negra dos Estados Unidos – também faz uma ponta no filme durante uma palestra na qual estava participando²¹ e responde a uma pergunta sobre o termo “Magia da Garota Negra”²² o definindo como “um lembrete, uma convocação, é como um apelido”.

O filme, portanto, tenta bastante inspirar e representar pessoas negras de forma positiva, ao mesmo tempo. Não só isso, ele enaltece, também, a questão da irmandade entre mulheres negras. Este ponto não pode ser ignorado, tendo em vista que a maioria das mulheres negras já admitiram que assistiam aos filmes esperando ver representações racistas e o apagamento da irmandade entre mulheres negras (HOOKS, 2015). Não só isso, a construção imagética de Hollywood majoritariamente posicionou as mulheres negras enquanto indivíduos ausentes e que não deveriam ser desejadas (HOOKS, 2015). Neste filme, entretanto, temos um enaltecimento da cultura e das pessoas negras. Temos mulheres que são ativas sexualmente e não têm vergonha de sua negritude, também. Mulheres que, como as personagens de Dina e Lisa falam para a amiga que “Você não precisa de homem nenhum agora. Ou dia nenhum”.

²⁰ A produção cinematográfica “Infiltrado na Klan” (2018), dirigida por Spike Lee, também faz referência a este fato.

²¹ O filme “Uma Dobra no Tempo” (DuVernay, 2018) lucrou um total de 74 milhões de dólares e bateu o recorde que era de *Herbie: Meu Fusca Turbinado* (2005), dirigido por Angela Robinson, o qual faturou US\$ 66 milhões nas bilheterias dos EUA.

²² Termo criado e desenvolvido na internet em 2013 por CaShawn Thompson que, no geral, significa falar sobre as conquistas positivas das mulheres negras.

E, em uma das cenas finais do filme, temos o discurso de Ryan que fala sobre a importância da irmandade entre mulheres (negras): “Meu marido está tendo um caso. Quando eu descobri... eu senti muitas coisas. Me senti traída, senti raiva, meu coração se partiu. Mas, principalmente medo. Medo do meu casamento acabar e eu ficar sozinha. Eu estava apavorada. Tão apavorada que... estava disposta a ficar com alguém que me traiu. Tão apavorada que eu... estava disposta a aceitar ser desvalorizada por ele. Sei que não estou sozinha nessa. Sei que tem muitas de nós que permanecem em relacionamentos ruins porque nos convencemos que ser desrespeitadas é melhor que ficarmos sozinhas. Mas não devemos ter medo de ficarmos sozinhas, porque há poder em redescobrir sua própria voz. Mas eu tinha esquecido disso. Eu esqueci que anos antes de eu ser ‘a esposa do Stewart’ eu era Ryan. Uma garota com suas próprias ambições e seus próprios sonhos. Mas felizmente, minhas amigas, minhas amigas me lembraram disso. Elas me lembraram do meu valor próprio e de que havia uma época em que eu não tinha medo de nada. Ninguém tem o poder de destruir os seus sonhos a menos que você deixe que destruam. E eu me recuso a dar esse poder a alguém novamente”.

Ainda que o longa tenha suas problemáticas que são características de uma narrativa pós-moderna e pós-feminista, quando, por exemplo, a assistente de Ryan fala que “Mulheres solteiras são um mercado ainda maior [que mulheres casadas]”, logo em seguida temos uma fala de Sasha “É tudo sobre mulheres!”, isto é, o filme é muito mais fluído, neste sentido, do que algo totalmente positivo ou negativo. Ao mesmo tempo em que temos diversas cenas em que incentivam bastante a personagem Ryan a ficar grávida e ela também se cobra isso: “Eu tentei de tudo. Fui nos maiores especialistas. Tentei todo tipo de tratamento de fertilidade no mercado e... nada”; temos, na cena final, sua fala: “Não importa quem mais esteja presente, minhas garotas são minha constante. Elas me dão permissão para ser quem eu sou, e eu serei eu mesma. Nós vamos ser nós mesmas”.

Por isso, as nuances trazidas pelo filme devem ser analisadas e problematizadas, uma vez que “filmes não apenas fornecem uma narrativa para discursos específicos sobre raça, sexo e classe, mas também proporcionam uma experiência compartilhada, um ponto de partida comum a partir do qual diversas audiências podem dialogar sobre essas questões” (HOOKS, 2013, p. 3). O filme, mais que um material que possa ser enaltecido *per se*, deve ser contextualizado de maneira sociocultural, ou seja, aqui tentamos compreender a importância do sucesso de uma produção como *Viagem das Garotas* e as mensagens passadas por ela, tendo em vista o contexto da indústria hollywoodiana que, desde a sua fundação, ou ignorou a vivência de pessoas negras ou as utilizou majoritariamente de forma estereotipada. Sua análise

se mostrou imprescindível para o trabalho, tendo em vista o objeto e objetivos de pesquisa aqui elencados e, por fim, será analisada mais uma produção que se propõe a ir de encontro a standards hollywoodianos sexistas.

6.3 Vizinhos 2

O último filme aqui analisado é *Vizinhos 2*, produção de 2016 dirigida por Nick Stoller, que arrecadou em torno de 108 milhões de dólares, mundialmente. Como o nome informa, trata-se de uma sequência, porém, desta vez o elenco é formado majoritariamente por mulheres e traz uma temática feminista, diferentemente do primeiro, mas que não iremos nos delongar. Neste, temos, também, um grupo de mulheres no protagonismo, no entanto, ao contrário dos outros acima citados, elas dividem este papel com outros personagens masculinos. Ainda assim, a temática central do filme aborda uma problemática de cunho essencialmente feminista: o fato de irmandades femininas não poderem dar festas – com álcool – nos campi universitários dos Estados Unidos. Isto é um fato real, que se tornou mais conhecido com o lançamento do filme. Logo em seu início, a presidente de uma irmandade informa que “Nós não damos festas. Irmandades femininas não podem, segundo o Conselho Grego. É verdade. Nos Estados Unidos da América, irmandades femininas não dão festas na casa. Só as masculinas”.

O filme segue três amigas Shelby (Chloë Grace Moretz), Beth (Kiersey Clemons) e Nora (Beanie Feldstein) que tentam ir de encontro a esta proibição. Já na formação deste trio, contamos com uma garota negra (Beth) e uma que está fora dos padrões estéticos de Hollywood por ser uma garota gorda (Nora). No entanto, a líder do grupo é Shelby, uma garota-padrão branca. Outro “padrão” que temos no filme é a questão da liberação sexual feminina, mais uma vez. A primeira cena, coincidentemente, é uma cena de sexo entre Kelly (Rose Byrne) e Mac (Seth Rogen), um casal que teve uma filha recentemente. Filha esta, inclusive, que diversas vezes aparece brincando com vibradores de sua mãe e isso é encarado como algo trivial. Em uma das cenas, a corretora de imóveis informa para o casal “sua filha achou seu vibrador”, ao que Jessica (interpretada por Abbi Jacobson), uma personagem que aparece poucas vezes, tranquiliza Kelly e seu marido: “Não se preocupem. Tenho um igual em casa”.

Durante os 93 minutos de filme vários diálogos chamam à atenção para estas questões de gênero. Em um dos primeiros diálogos entre Mac e seu melhor amigo Jimmy (Ike Barinholtz), eles comentam o fato de que Jimmy futuramente será pai, ao que ele fala: “que bom que vou ter um menino. Meninas são muito difíceis. Meninos são mais fáceis”, e Mac logo

discorda ao trazer uma perspectiva bastante debatida pelo movimento feminista: “Quando um menino transa, é demais! Quando uma menina transa, é ruim”. Isto é, Mac não discorda por questões meramente financeiras, ou quaisquer que sejam outros motivos para se achar que filhas meninas são mais difíceis que meninos. Pelo contrário, ele traz um argumento cultural, de que é socialmente aceito para homens terem uma vida sexual ativa desde a adolescência e o oposto acontece quando se trata de mulheres. A sexualidade feminina, como a teoria feminista aborda desde a sua segunda onda, é um tabu social e a produção problematiza isso.

Além desse diálogo escancarado para questionar essa construção sobre a proibição da vivência sexual das mulheres, na primeira festa em que as meninas vão em uma irmandade masculina, a câmera filma uma faixa que diz “NÃO SIGNIFICA SIM”. Aqui, de forma mais sutil, se tem uma forte crítica ao que o movimento feminista tenta erradicar, que é a questão do estupro e assédio feminino, principalmente no contexto norte-americano em que uma em cada cinco mulheres já foi sexualmente atacada em irmandades masculinas. Um dado que reflete o fato de que, homens que entram para fraternidades têm o triplo de chances de estuprarem uma mulher²³. Nesse sentido, o filme tenta ir de encontro e problematizar enfaticamente essa cultura do estupro presente em universidades estadunidenses, ao mesmo tempo em que, mais uma vez, assim como a maioria dos filmes aqui analisados, a questão da amizade entre mulheres é enaltecida e tida como algo urgente.

Em um dos primeiros diálogos das três, logo quando elas se conhecem, elas compartilham a experiência do que sentiram durante esta festa: “Eu me senti insegura”; “Parecia um antro de estupro”, elas falam. Por isso decidem criar sua própria irmandade livre do machismo e sexismo: “Vamos fundar a nossa irmandade fora do sistema para fazer o que quiser. Como dar festas radicais” “Uma irmandade feminina com festa? Qual é o problema com a festa dos meninos?”, Teddy (Zac Efron), ex-fundador de uma fraternidade as questiona, ao que elas respondem: “Qual não é? Todas são super sexistas”. A partir disso, o filme mostra a fundação da irmandade feminina e suas respectivas festas. Elas têm festas temáticas, uma delas é a “Festa da Ícone Feminista”, na qual elas se fantasiam de Joana d’Arc, de Hillary Clinton, Oprah, dentre outras mulheres importantes historicamente. Mais uma vez, o filme tenta ir além de estruturas de dominação e exploração das mulheres e questioná-las de uma forma séria, mas cômica

²³ Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/24/rape-sexual-assault-ban-frats>. Acesso em: 27/12/2018.

também. Há até uma festa em que o tema é “Festa para Shelby perder a virgindade”, evidenciando, mais uma vez, a tentativa de quebra de tabu da liberdade sexual feminina.

Além da supracitada faixa, quando as meninas decidem fazer uma festa para arrecadar dinheiro para o aluguel da casa de sua irmandade – e permitem meninos de fraternidades – elas têm de se vestir de forma objetificada e sexualizada para atraí-los e os homens colocam drogas em suas bebidas. As críticas se tornam recorrentes durante todo o filme, tanto que se pode contar um total de dez vezes em que a palavra “sexista” é dita durante ele. Não só isso, o longa também tenta ironizar a questão do “sexismo reverso” quando Mac acusa a reitora da Universidade (interpretada por Lisa Kudrow) de fazê-lo. Ao que ela responde “Não existe sexismo invertido, Sr. Homem Branco”. Nesse ponto o filme assemelha-se ao *Viagem das Garotas* por questionar não só o sistema patriarcal, mas também a supremacia branca.

Ao analisar esta produção, pode-se perceber que ela se esforça bastante para trazer uma compilação de frases do movimento feminista de forma irônica e contextualizada na narrativa fílmica: “Shelby, nunca diriam que é tenso demais [o plano] se você fosse homem”; “Você deveria ir atrás dela”, “Ela manda no corpo dela”; “Vocês são mulheres fortes e poderosas que tentam vencer o sistema”; “Nós somos mulheres poderosas”; “Podem se vestir como acharem melhor”; “Vocês têm uma filha. Aposto que querem direitos iguais”, dentre inúmeras outras. Esta abordagem mostra como o movimento feminista, suas conquistas e seu permanente desenvolvimento está cada vez mais presente no cotidiano e no senso comum. Essa abordagem, mais uma vez, baseia-se no pressuposto da cultura pós-feminista que “incorpora, assume, ou naturaliza aspectos do feminismo” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 2). Nesse sentido, “Não é preciso dizer que o feminismo, como força política, foi certamente expresso culturalmente (TASKER e NEGRA, 2007, p. 5), isto é, o movimento feminista, enquanto movimento social e político não só destradicionalizou a cultura, como também foi incorporado por ela.

No entanto, *Vizinhos 2*, mais que ironizar e propagar a ideia de que o feminismo está ultrapassado – como acontece na cultura pós-feminista (TASKER e NEGRA, 2007; MCROBBIE, 2007) –, mostra que ele é cada vez mais necessário. Não somente para a conquista de equidade entre homens e mulheres, mas para a própria autoestima de garotas. Não só para que mulheres possam dar festas, mas que elas possam frequentar festas sem medo de serem estupradas e tantas outras reivindicações que o movimento – e o filme, de maneira sutil – trazem. Ainda assim, a produção não pode de todo ser analisada como benéfica para as mulheres, mas, como todas as outras, de forma dialética, ou seja, de uma forma em que se enxerguem nuances representativas. Como, por exemplo, o fato de a protagonista ser uma

garota-padrão branca. Ou, em uma cena em que Shelby pergunta para todas as garotas: “Como se chama um grupo de mulheres que está lutando pelo o que elas querem?”, e todas as garotas respondem “Um prostíbulo!”. Ainda que o personagem Teddy seja hipersexualizado como as mulheres geralmente são em filmes hollywoodianos – e o filme faz isso quase de propósito –, em várias cenas Jimmy, um homem adulto, prestes a ser pai, fala para sua esposa que quer ver as garotas adolescentes se beijando.

A produção, que tem seu lado progressista e que tenta subverter estruturas de poder a faz de forma rasa ao posicionar mulheres se comportando como homens, quando sabemos que isso não é algo palpável devido à abissal distinção entre as socializações (BEAUVOIR, 2016b) às quais os indivíduos são submetidos. A partir dessas problemáticas, percebe-se que, por se tratar de uma produção hollywoodiana massiva, não se pode acreditar que ela foi produzida com fins de se tornar um manifesto feminista, tendo em vista que a própria cultura pós-feminista “envolve um claro apagamento da política feminista do popular, mesmo que aspectos do feminismo pareçam ser incorporados nessa cultura” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 5). Ainda assim, não se pode jogá-la totalmente no esquecimento, uma vez que ela, assim como as demais aqui analisadas, miraram em uma possível emancipação feminina, ainda que ela tenha sido executada a partir dos moldes de produção hollywoodianos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de toda discussão e exposição teórica e empírica que aqui se desenvolveu, elucida-se o caráter não trivial do cinema como uma área do entretenimento que muitas vezes é percebida apenas como isso. No presente trabalho se tentou evidenciar a importância deste campo cultural e sua relação dialética com demais segmentos da sociedade, sobretudo em termos socioeconômicos e socioculturais. Isso porque “filmes fazem mágica. Eles mudam as coisas. Eles pegam algo real e tornam em outra coisa bem em frente aos seus olhos” (HOOKS, 2013, p. 10). Por isso, produções cinematográficas, especialmente hollywoodianas massivas, que são consumidas mundialmente, tornaram-se objeto de análise do presente trabalho, para que pudéssemos elucidar a problemática da representação feminina frente a estruturas de poder, tais como, o patriarcado e o capitalismo em suas mais recentes etapas. Tal objeto de análise foi levado em consideração, porque, “Em muitos aspectos, o cinema é talvez a arena mais lógica para analisar as tendências dominantes no pensamento popular” (RADNER, 2011, p. 2). O pressuposto principal aqui é de que produções cinematográficas massivas não podem ser analisadas, nunca, a partir de uma percepção que as desvincule de estruturas sociais e seus respectivos contextos econômicos, históricos e culturais.

Não só isso, o presente trabalho relacionou a importância da indústria cinematográfica à questão da representação feminina quando, em seu problema, buscou analisar de que forma podem ser percebidos, dentro da narrativa fílmica, aspectos que apresentam um rompimento ou uma perpetuação de estruturas de poder, assim como percebeu de que forma as mulheres em cena e certos temas presentes na narrativa são abordados, sobretudo nas produções *O Bebê de Bridget Jones* e *Mulher-Maravilha*. Para isso, as perspectivas analíticas marxistas e da teoria feminista foram imprescindíveis para uma investigação que se comprometeu a identificar e avaliar questões sobre a representação feminina e suas possíveis matizações dentro desta instituição, a partir do contexto evidenciado. Ou seja, o presente trabalho tomou como foco aspectos que perpetuavam ou minavam estruturas de opressão e dominação das mulheres, que estivessem presentes nas narrativas fílmicas aqui analisadas.

Ao utilizar como norte tanto a teoria marxista quanto a feminista, sobretudo suas vertentes dos estudos culturais, buscou-se desvendar certas construções sociais acerca da representação das mulheres, dentro da dita indústria hollywoodiana *mainstream*. A perspectiva marxista se tornou indispensável porque “o cinema global pode, nas mãos da crítica marxista, tornar-se uma lente para a economia política do neoliberalismo e suas implicações de longo alcance na cultura” (KAPUR e WAGNER, 2011, p. 1). Devido a tal pressuposto teórico-

metodológico, não se poderia desvincular o contexto histórico, político e social no qual Hollywood está inserida e, por isso, a categoria analítica do pós-modernismo (e sua subvertente, o pós-feminismo) não poderia deixar de ser levada em consideração, principalmente quando se considera que a perspectiva marxista e feminista é capaz de revelar conexões entre aspectos subjetivos e condições materiais de existência (KAPUR e WAGNER, 2011).

Como vimos, a lógica pós-moderna e pós-feminista está cada vez mais presente nas narrativas fílmicas, sob a égide de um discurso menos fixo em termos de identidade e fronteiras (HOOKS, 2015), que acaba por destradicionalizar discursos anteriores, ao mesmo tempo que também retira o caráter histórico de questões raciais, de classe e, sobretudo, de gênero. Dessa forma, ao considerarmos que filmes são responsáveis por criarem discursos acerca destas questões – raça, classe e gênero –, percebemos a importância de utilizar tais produções enquanto objetos analíticos, isto é, quais discursos eles transmitem e para quem (HOOKS, 2015).

Em suma, a partir de todo o aparato teórico-metodológico pré-selecionado, o que se buscou foi perceber se as produções e suas respectivas mensagens (sejam elas verbais ou não) perpetuavam e promoviam uma narrativa hegemônica ou iam de encontro a esta hegemonia e, principalmente, se as produções aqui elencadas desafiavam estruturas de dominação (HOOKS, 2015). Constatamos, a partir de todas as análises feitas, que não poderia haver uma resposta simples ao se tratar dessas premissas, como também, ao encarmos os dados obtidos, concluímos que seria descabido um posicionamento taxativo sobre a responsabilização dessas produções na manutenção ou desafio das estruturas de dominação – até porque isso empobreceria tanto a análise quanto o trabalho acadêmico. Ao elencarmos esta questão e colhermos os dados, fica evidente que há um espectro no qual as produções *mainstream* estão inseridas.

Dito de outra forma, a percepção sobre tais obras vai além de um questionamento sobre sua representação feminina ser algo bom ou ruim, mas quais elementos de determinada narrativa minam, ou não, estruturas sociais de dominação. Com o auxílio de todas as obras aqui analisadas percebemos que as narrativas se mostram cada vez menos maniqueístas e que possuem, sim, elementos contra hegemônicos ao mesmo tempo em que o contrário acontece. Ou seja, da mesma forma que temos uma renovação de valores e moralidade que subalternizam as mulheres, também é possível perceber outros que vão de encontro e tentam erradicar determinadas estruturas de poder: “Muitas vezes, vários pontos de vista são expressos em um filme existente. Um filme pode ter pontos de vista incrivelmente revolucionários fundidos com os conservadores” (HOOKS, 2015, p. 3).

Portanto, o presente trabalho buscou, desde o seu início, sob o aparato de teorias e metodologias que vão além de uma perspectiva maniqueísta, perceber como a indústria cinematográfica hollywoodiana *mainstream* negocia com elementos históricos e culturais não tradicionais. Até porque, como também foi visto através de dados de arrecadação de bilheteria, o público urge por representações femininas que perpassem categorias sexistas. Não apenas em papéis óbvios, como Mulher Maravilha, mas em posições banais como em narrativas sobre donas de casa que podem vir a ser acuradas e não contar com inúmeros estereótipos e misoginia. A presente dissertação mostrou que para que mulheres sejam bem representadas ou sejam personagens de destaque, elas não precisam ser, necessariamente, super-heroínas, mas podem, sim, ser mulheres comuns:

se as mulheres sempre têm de ser firmes, duronas e atormentadas para serem fortes; se não estamos livres para sermos multidimensionais ou para celebrarmos um ícone para mulheres de todos os lugares porque ela é atraente e amorosa, então não avançamos muito. Acredito que as mulheres podem e devem ser TUDO, exatamente como os homens também devem ser. Não há tipos certos ou errados de mulheres poderosas. E a enorme plateia que fez deste filme um sucesso certamente pode escolher e julgar seus próprios ícones de progresso” (JENKINS, 2017, s.p. grifo da autora).

Para que a representação feminina em produções cinematográficas se dê de forma efetiva sabe-se que ainda há diversos elementos que dificultam tal efetivação. Dentre eles, como foi apontado, há a questão da inserção de mais mulheres nas equipes técnicas das produções cinematográficas e também em posições de destaques, tais como na produção de roteiros fílmicos e na própria direção dos longas-metragens. Ainda que, de acordo com um estudo da Annenberg Inclusion Initiative, mulheres representem apenas 4% dos diretores dos mil filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos na última década, instituições que buscam a equidade de gênero na indústria lançaram uma campanha segundo a qual artistas e empresas se comprometem a anunciar ao menos um projeto com uma diretora mulher nos próximos 18 meses. A recepção, a princípio, foi positiva, tendo em vista que a Universal – um dos maiores estúdios hollywoodianos – se tornou o primeiro estúdio americano a adotar o desafio.

Essa agenda reivindicatória acerca da equidade de gênero se torna visível quando, por exemplo, em um dos maiores prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, percebemos que nos nomes indicados ao Oscar de 2019 contamos, pela primeira vez, em 14 anos, com uma mulher latino-americana concorrendo ao prêmio de melhor atriz. Não só isso, o filme indicado ao maior número de categorias é o décimo longa em língua não inglesa a ser indicado ao Oscar de melhor filme. A partir disso, percebe-se que a Academia se esforça para acompanhar as mudanças socioculturais que lhe são externas: Pantera Negra, por exemplo, uma

produção que conta em sua maioria com personagens afro americanos e se propõe a ir além de estereótipos de gênero (masculinos e femininos), é o primeiro longa-metragem de super-herói a ser indicado a Melhor Filme. Uma produção do gênero de super-herói, categoria esta que sempre foi ignorada pela própria Academia, já que os longas-metragens de super-heróis só tinham chegado às indicações apenas por categorias técnicas, (dentre elas trilha sonora, edição de som, mixagem de som, efeitos visuais, maquiagem e penteado, direção de fotografia, direção de arte e montagem).

Porém, como as análises fílmicas aqui feitas demonstram, estes dados não podem ser encarados apenas a partir de uma perspectiva valorativa. Quando nos debruçamos sobre mais indicações para o Oscar de 2019 percebemos dois pontos: o primeiro é que nenhum longa dirigido por mulher disputará Oscar de melhor filme; e o segundo é que apenas homens disputarão o Oscar de direção em 2019. Nesse sentido, nem uma mera análise sobre indicações a categorias do Oscar pode ser feita de forma rasa, quando se percebe que há diversas nuances até mesmo entre elas. Ao mesmo tempo em que não se tem mulheres concorrendo na categoria de melhor filme e direção, temos a chance de um diretor negro (Spike Lee) ser o primeiro a vencer na categoria de melhor direção e melhor filme. Ou seja, mais uma vez as matizações dentro da indústria se mostram presentes.

Nesse sentido, o presente trabalho, a partir de seu viés teórico-metodológico, buscou elucidar que, em primeiro lugar, as produções cinematográficas hollywoodianas *mainstream* não estão desvinculadas de seu contexto externo – e percebemos que o atual contexto caracteriza-se por uma destradicionalização de papéis de gênero –, assim como a própria lógica e funcionamento da indústria não podem ser desvinculados destes fatores, tendo em vista até mesmo movimentos sociais que surgem para clamar por equidade de gênero dentro dela. A negociação entre Hollywood e contexto histórico, social, político e cultural existe, sim, mas ainda não é suficiente tanto para que se efetivem representações femininas de qualidade quanto para que se valorize o próprio trabalho de mulheres por trás das câmeras. Tudo isso porque o sistema capitalista, assim como o sistema patriarcal, é irreformável e incorrigível (MÉSZÁROS, 2008), ou seja, para que esta indústria cultural se torne o que esperamos é preciso mais que mudanças paliativas e que demonstrem pouco (ou nenhum) esforço, mas sim modificações na sua própria forma atual, quase que de forma endógena, a fim de que elas cumpram suas funções progressistas de mudança social (MÉSZÁROS, 2008).

Ou seja, mostra-se, mais do que nunca, a necessidade de uma mudança radical de práticas culturais e sociais que partam da própria Hollywood para que se tente minar – ao menos

nos limites que a sétima arte possui – estas estruturas tão opressivas para mulheres, não brancos e pobres. O presente trabalho buscou elucidar que ainda se mostra insuficiente, para uma efetiva representação feminina, mudanças parciais ou de cunho reformista, tais como uma maior inserção feminina por trás ou frente às câmeras, uma vez que nas próprias estruturas sociais já se encontram imbricadas a lógica patriarcal e capitalista.

Para que a equidade e uma possível representação feminina plena venha a se efetivar é preciso romper com estas lógicas. Isso já vem sendo feito, quando podemos identificar – e as narrativas aqui analisadas demonstram – que “a introdução de discursos contemporâneos de raça, sexo e classe em filmes criou um espaço para a intervenção crítica no cinema convencional” (HOOKS, 2015, p. 3). Isto é, a partir de novas abordagens sobre temas já explorados pela indústria cinematográfica massiva (como o trabalho doméstico, a maternidade, dentre outros); e a inserção de novas perspectivas (uma maior entrada de mulheres em postos técnicos e de direção fílmica, por exemplo) para as produções, outros discursos, através do entretenimento, são trazidos à reflexão de consumidores mundialmente.

Aqui, portanto, mais que se avaliar qualitativamente uma obra a partir de sua representação feminina ou por sua composição técnica, se buscou esclarecer a importância da indústria cinematográfica e suas respectivas produções como uma ferramenta capaz de expressar questões socioculturais, sejam elas em termos de gênero, de raça, de classe ou de política. O presente trabalho considerou obras fílmicas enquanto mais que entretenimento, porém como elementos sociológicos e pedagógicos, porque, aqui se acredita que “mudar a forma como vemos imagens é claramente uma forma de mudar o mundo [...] [porque o cinema possui] a capacidade de criar uma nova consciência, de transformar a cultura diante dos nossos olhos” (HOOKS, 2015, p.7-12).

Mais que uma mudança radical sobre papéis representativos das mulheres e/ou o espaço por elas ocupados dentro da grande indústria hollywoodiana, ou uma desvinculação em relação ao movimento feminista, sua ideologia e práticas, “esses filmes representam as maneiras pelas quais o neo-feminismo provou ser mais bem-sucedido em fornecer modelos para mulheres que buscam confrontar as complexidades da cultura contemporânea” (RADNER, 2011, p. 5). Isto é, as obras aqui analisadas – dentre tantas outras que são produzidas diariamente –, em sua essência, tentam transformar papéis tradicionais de gênero, independentemente de sua real motivação – seja devido à demanda do mercado financeiro ou por ter mais mulheres por trás das câmeras –, mas que inspiram, diariamente, consumidoras fílmicas e mostram inúmeras oportunidades para estas em suas narrativas.

Ainda que, ao seguir a lógica da dominante cultural pós-feminista a ênfase se dê através de “oportunidades educacionais e profissionais para mulheres e meninas; liberdade de escolha em relação ao trabalho, domesticidade e parentalidade; e fortalecimento físico e particularmente sexual” (TASKER e NEGRA, 2007, p.2), tal transformação na representação fílmica feminina indica um novo horizonte tanto para possíveis trabalhos para mulheres dentro da indústria cinematográfica, quanto para um novo tipo de consumo destas produções menos sexistas e estereotipadas. Sobretudo quando a cultura popular massiva – produções vindas da indústria cinematográfica hollywoodiana – são “absolutamente cruciais para a forma como as pessoas entendem e vivem no mundo” (ZEISLER, 2008, p. 3).

Ainda que a ideologia feminista seja absorvida por estas produções com intenções diversas – econômicas, emancipatórias, dentre outras (TASKER e NEGRA, 2007; ZEISLER, 2008) –, tal fato nos permite ir além do que se está se transmitindo nas narrativas fílmicas – como o presente trabalho o fez – mostra-se mais uma forma de compreender novas lógicas e práticas culturais e, por isso, este âmbito da cultura nunca poderá ser entendido meramente enquanto entretenimento (ZEISLER, 2008), mas uma oportunidade e lente de se perceberem aspectos socioculturais e sua complexa relação com a lógica do movimento feminista. Em síntese, esta dissertação tentou apontar a “necessidade de uma crítica feminista que é consciente do contexto econômico no qual a vida profissional contemporânea e a cultura popular são vivenciadas” (TASKER e NEGRA, 2007, p. 5).

REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 4ª edição Lisboa: Editora 70, 2009.

BATTERSBY, Matilda. **Bridget Jones's Baby: Are paternity test plotlines implicitly critical of women?** Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/bridget-jones-s-baby-are-paternity-test-plotlines-implicitly-critical-of-women-anti-feminist-colin-a7298706.html>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2018.

BAUER, Martin. **Análise de conteúdo clássica**: uma revisão. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002. p.189-217.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a. v.1

_____. **O Segundo Sexo**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b. v.2
BEBÊ de Bridget Jones, O. Direção: Sharon Maguire. Produção: Liza Chasin; Helen Fielding; Amelia Granger. Reino Unido/Estados Unidos da América/França: Universal Pictures; StudioCanal; Miramax; Working Title Films; Perfect World Pictures, 2016. 123min. Son, Color, 35mm.

BELA e A Fera, A. Direção: Bill Condon. Produção: Don Hahn; Thomas Schumacher; Jeffrey Silver. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures; Mandeville Films, 2017. 129min. Son, Color, 35mm.

BELSKY, Marcia. **The Headless Women of Hollywood**. Disponível em: <http://headlesswomenofhollywood.com>. Acesso em: 17 de Dezembro de 2018.

BIRMAN, Joel. **Genealogia do feminino e da paternidade em psicanálise**. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v8n1/v8n1a05.pdf>. Acesso em: 12 de Dezembro de 2018.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009. v.1

CARTER, Cynthia; STEINER, Linda. **Critical Readings: Media and Gender**. 1ª edição. Glasgow: Open University Press, 2004.

CARTER, Cynthia; STEINER, Linda. **The Routledge Companion to Media & Gender**. 1ª edição. United Kingdom: Routledge, 2009.

CASTRO, Mary Garcia. **Marxismo, feminismo e feminismo marxista**: mais que um gênero em tempos neoliberais. *In*: Crítica Marxista, São Paulo: Editora Boitempo, v.1, n. 11, p. 98-108., 2000. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/dossie59Dossie%205.pdf. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

CEVASCO, Maria Elisa. **O sentido da crítica cultural**. Revista Cult. São Paulo, n.122. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-sentido-da-critica-cultural>. Acesso em 19 de Outubro de 2018.

CHICAGO. Direção: Rob Marshall. Produção: Jennifer Berman, Sam Crothers, Julie Goldstein, Neil Meron, Meryl Poster, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Craig Zadan. Estados Unidos da América: Miramax, Producers Circle, Storyline Entertainment, Kalis Productions GmbH & Co. KG, 2002. 113min. Son, Color, 35mm.

CISNE, Mirla. **Gênero, Divisão Sexual do Trabalho e Serviço Social**. 1ª edição. São Paulo: Editora Outras Expressões, 2012.

CLUBE das Desquitadas, O. Direção: Hugh Wilson. Produção: Adam Schroeder; Ezra Swerdlow. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1996. 103min. Son, Color, 35mm.

CRESPI, Franco. **Manual de sociologia da cultura**. 1ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. v.8

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). *In*: HIRATA, Helena. [et al.] (orgs.). **Dicionário Crítico do feminismo**. 1ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.173- 178.

DENZIN, Norman. **The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze Theory, Culture & Society**. 1ª edição. London e California: Sage Publications, 1995.

DIÁRIO de Bridget Jones, O. Direção: Sharon Maguire. Produção: Tim Bevan; Jonathan Cavendish; Eric Fellner. Reino Unido/Estados Unidos da América/França: Miramax; Universal Pictures; StudioCanal; Working Title Films; Little Birds, 2001. 97min. Son, Color, 35mm.

DOANE, Mary Ann. **Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**. 1ª edição. London e New York: Routledge, 1991.
DURKHEIM, Emile. **Da Divisão do Trabalho Social**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ESTRELAS Além do Tempo. Direção: Theodore Melfi. Produção: Jamal Daniel; Kevin Halloran; Ivana Lombardi; Margot Lee Shetterly; Mimi Valdes; Renee Witt. Estados Unidos da América: Fox 2000 Pictures; Chernin Entertainment; Levantine Films; TSG Entertainment, 2016. 127min. Son, Color, 35mm.

FEIGENBAUM, Anna. Remapping the Resonances of Riot Grrrl. Feminisms, Postfeminisms, and “Processes” of Punk. *In*: TASKER, Yvonne e NEGRA, Diane. **Interrogating Post Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture**. 1ª edição. Duke University Press, 2007.

FENTON, Natalie. Feminism and film. *In*: GAMBLE, S. [et al.] (orgs.). **The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.

FRASER, Nancy. **Feminism, capitalism and the cunning of history**: An Introduction. *In*: New Left Review, n.56 (56):97-117, 2009.

_____. **Fortunes of Feminism**: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis. 1ª edição. London e New York: Verso, 2013.

GILL, Rosalind; SCHARFF, Christina. **New Femininities**: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity. 1ª edição. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011.

GIRELLI, Luciana. **A lógica cultural do capitalismo contemporâneo a partir da obra de Fredric Jameson**. *In*: Revista Café com Sociologia, v. 4, n.1, 2015.

GOLDMANN, Lucien. **Immanuel Kant**. New York: Verso Books, 1971.

GWYNNE, Joel; MULLER, Nadine. **Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema**. 1ª edição. *In*: GWYNNE, Joel; MULLER, Nadine. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2013.

HALL, Stuart. **Cultural studies**: Two paradigms. *In*: Media, Culture and Society, 2(1), 57–72, 1980.

HARPER, Douglas. *In*: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. **The SAGE handbook of qualitative research**. 3ª edição. United Kingdom: Sage Publications, 2005. p.747-763.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. 6ª edição. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Condição Pós-Moderna**. 1ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HIRATA, Helena. **Organização, trabalho e gênero**. 1ª edição. In: HIRATA, Helena;

SEGNINI, Liliana (orgs). **Organização, trabalho e gênero**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

HOOKS, Bell. **Feminism Is for Everybody: Passionate Politics**. 1ª edição. Boston: South End Press, 2000.

_____. **Reel to Real: Race, class and sex at the movies**. (Routledge Classics). 1ª edição. New York e London: Routledge Taylor & Francis Group, 2009.

_____. **Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics**. 2ª edição. New York e London: Routledge Taylor & Francis Group, 2014.

HORAS, As. Direção: Stephen Daldry. Produção: Mark Huffam. Estados Unidos da América/Reino Unido: Paramount Pictures; Miramax; Scott Rudin Productions, 2002. 114min. Son, Color, 35mm.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p. Disponível em: <https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/ADORNO.pdf?1349568504>.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism**. Reprint edição. Contributors: Fredric Jameson. Durham, Duke University, 1991.

_____. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. 2ª edição. Petrópolis (Rio de Janeiro): Vozes, 2001.

_____. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 2007.

_____. **The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998** (Radical Thinkers). London, New York: Verso, 1998.

JEKINS, Patty. **Patty Jenkins hits back at James Cameron: 'He doesn't understand Wonder Woman'**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/aug/25/patty-jenkins-hits-back-at-james-cameron-criticism-of-wonder-woman>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2018.

JOGOS Vorazes. Direção: Gary Ross. Produção: Robin Bissell; Suzanne Collins; Louise Rosner-Meyer. Estados Unidos da América: Lionsgate; Color Force, 2012. 142min. Son, Color, 35mm.

KAPLAN, Ann. **'Trauma and Aging: Marlene Dietrich, Melanie Klein and Marguerite Duras'**. In: *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, ed. By K. Woodward (Bloomington, In: Indiana Press, 1999), p. 190.

KAPLAN, Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KARAWCZYK, Mônica. **As Filhas de Eva querem votar: dos primórdios da questão à conquista do sufrágio feminino no Brasil (c.1850-1932)**. Tese [Doutorado em História]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. 1ª edição. Bauru: EDUSC, 2001.

KERGOAT, Danièle. **Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo**. In: HIRATA, Helena. [et al.] (orgs.). *Dicionário Crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 67- 75.

LIGA da Justiça. Direção: Zack Snyder. Produção: Ben Affleck; Wesley Coller; Daniel S. Kaminsky; Curt Kanemoto; Benjamin Melniker; Christopher Nolan; Jim Rowe; Chris Terrio; Emma Thomas; Michael E. Uslan. Estados Unidos da América: Atlas Entertainment; Cruel & Unusual Films; DC Comics; DC Entertainment; Warner Bros.; Dune Entertainment, 120min. Son, Color, 35mm.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LISTER, Martin; WELLS, Liz. **Seeing beyond belief: Cultural Studies as an approach to analysing the visual**. In: VAN LEEUWEN, Theo; JEWITT, Carey. *Handbook of visual analysis*. London: Sage Publications, 2001.

MACKINNON, Catherine. **Feminism, Marxism, Method and the State: an Agenda for Theory**. The University Of Chicago Press Journals, v.7, n.3, pp. 515-544, 1982.

_____. **Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law**. 1ª edição. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

MAD Max: Estrada da Fúria. Direção: George Miller. Produção: Bruce Berman; Graham Burke; Christopher DeFaria; Steven Mnuchin; Iain Smith; Courtenay Valenti. Austrália/Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; Kennedy Miller Productions; RatPac-Dune Entertainment, 2015. 120min. Son, Color, 35mm.

MARX, Karl. **A Contribution to the Critique of Political Economy**. 1ª edição. Chicago: Charles H. Kerr, 1904.

MAY, Alice. **The Problem with Female Superheroes**. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/the-problem-with-female-superheroes/>. Acesso em: 17 de Dezembro de 2018.

MCNAY, Lois. **Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory**. 1ª edição. United States: Sage Publications, 2000.

MCROBBIE, Angela. **Post feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime**. In: TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane. *Interrogating Post Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press, 2007.

_____. **The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change** (Cultural, Representation and Identity series). 1ª edição. United States: Sage Publication, 2009.

MISSÃO Madrinha de Casamento. Direção: Paul Feig. Produção: Judd Apatow; Barry Mendel; Clayton Townsend. Estados Unidos da América: Universal Pictures; Relativity Media; Apatow Productions, 2011. 125min. Son, Color, 35mm.

MODLESKI, Tania. **The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory**. 1ª edição. New York: Methuen, 1988.

MULHER-Maravilha. Direção: Patty Jenkins. Produção: Jon Berg; Wesley Coller; Geoff Johns; Stephen Jones; Steven Mnuchin; Rebecca Steel Roven Oakley. Estados Unidos da América: Warner Bros.; Atlas Entertainment; Cruel & Unusual Films; DC Entertainment; Dune Entertainment; Tencent Pictures; Wanda Pictures, 2017. 141min. Son, Color, 35mm.

MULVEY, Laura. "Introduction". In: MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. London: The Macmillan Press Ltd, 1989a.

_____. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**: Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Eds. New York: Oxford University Press, 833-44; 1999.

NASCIMENTO de Uma Nação, O. Direção: D.W. Griffith. Produção: H.E. Aitken. Estados Unidos da América: David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation, 1915. 195min. Silent, Black and White, 35mm.

ORTIZ, Renato. **A Escola de Frankfurt e a questão da cultura**. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. v.6, n.6, pp 203-42, 2016.

PATEMAN, Carole. **The sexual contract**. 1ª edição. California: Stanford University Press, 1988.

PENNEL, Hillary e BEHM-MORAWITZ, Elizabeth. 2015. **The Empowering (Super) Heroine? The Effects of Sexualized Female Characters in Superhero Films on Women**. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11199-015-0455-3>. Acesso em: 17 de Dezembro de 2018.

PERFEITA é a Mãe. Direção: Jon Lucas; Scott Moore. Produção: Oren Aviv; Adam Fogelson; Mark Kamine; Robert Simonds; Donald Tang; Zhongjun Wang; Zhonglei Wang; Jerry Ye. Estados Unidos da América: STX Entertainment; Huayi Brothers Media; BillBlock Media; Suzanne Todd Productions, 2016. 100min. Son, Color, 35mm.

PULP Fiction: Tempo de Violência. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Danny DeVito; Michael Shamberg; Stacey Sher. Estados Unidos da América: Miramax; A Band Apart; Jersey Films, 1994. 154min. Son, Color, 35mm.

RADNER, Hilary. **Neo-Feminist Cinema**: Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture. 1ª edição. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011.

REDFERN, Catherine; AUNE, Kristin. **Reclaiming The F Word**: The New Feminist Movement. United States: Palgrave Macmillan, 2010.

ROBINSON, Lillian. **Wonder Women**: Feminisms and Superheroes. 1ª edição. New York & London: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.

RUBIN, Gayle. **O Tráfico de mulheres**: notas sobre a “economia política” do sexo. Repositório Institucional da Universidade Federal de Santa Catarina. Recife: SOS Corpo, 1993.

RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: V.V. FRANÇA; A. HOHFELDT; L.C. MARTINO (org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 1ª edição. Petrópolis: Vozes, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 1ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2004.

SANDERS, Hannah. **Interrogating Post Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture**. 1ª edição. In: TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane. *Living a Charmed Life. The Magic of Post feminist Sisterhood*. Duke University Press, 2007.

SEX and the City: O Filme. Diretor: Michael Patrick King. Produção: Richard Brener; Kathy Busby; Toby Emmerich; Jonathan Filley. Estados Unidos da América: New Line Cinema; Home Box Office (HBO); Darren Star Productions, 2008. 145min. Son, Color, 35mm.

SMELIK, Anneke. **Teoria do cinema feminista**. Disponível em: <https://revistausina.com/16-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em: 30 de Novembro de 2018.

_____. **Doing Gender in Media, Art and Culture**. 1ª edição. Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies. In: BUIKEMA, Rosemarie; VAN DER TUIN, Iris (orgs.). New York: Routledge, 2009.

SMITH, Dorothy. **The Everyday World As Problematic: A Feminist Sociology**. 1ª edição. New England: Northeastern University Press, 1987.

STAR Wars: Os Últimos Jedi. Diretor: Rian Johnson. Produção: J.J. Abrams; Tom Karnowski; Jason D. McGatlin. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures; Lucasfilm; Ram Bergman Productions, 2017. 152min. Son, Color, 35mm.

STREET-PORTER, Janet. Bridget Jones, a role model for us all. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/columnists/janet-street-porter/bridget-jones-a-role-model-for-us-all-19678.html>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2018.

TASKER, Yvonne; e NEGRA, Diane. **Interrogating Post feminism: Gender and the Politics of Popular Culture**. 1ª edição. Durham and London: Duke University Press, 2007.

THORNHAM, Sue. Feminism and film. *In*: GAMBLE, S. [et al.] (orgs.). **The Routledge Companion to Feminism and Post feminism**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.

THORNHAM, Sue. **Feminist Film Theory: A Reader**. 1ª edição. United Kingdom: Edinburgh University Press, 1999.

TUCHMAN, Gaye. **Women's depiction by the mass media**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/237959357_Women%27s_Depiction_by_the_Mass_Media. Acesso em: 27 de Setembro de 2018.

VESTIDA Para Casar. Direção: Anne Fletcher. Produção: Becki Cross Trujillo; Michael Mayer; Robert F. Newmyer; Erin Stam. Estados Unidos da América: Fox 2000 Pictures; Spyglass Entertainment; Dune Entertainment III, 2008. 111min. Son, Color, 35mm.

VIAGEM das Garotas. Direção: Malcolm D. Lee. Produção: Preston L. Holmes; James Lopez. Estados Unidos da América: Perfect World Pictures; Universal Pictures; Will Packer Productions, 2017. 122min. Son, Color, 35mm.

VINGADORES: A Era de Ultron. Direção: Joss Whedon. Produção: Victoria Alonso; Louis D'Esposito; Jon Favreau; Alan Fine; Jeremy Latcham; Stan Lee; Patricia Whitcher. Estados Unidos da América: Marvel Studios; Walt Disney Pictures, 2015. 141min. Son, Color, 35mm.

VINGADORES: Guerra Infinita. Direção: Anthony Russo; Joe Russo. Produção: Victoria Alonso; Louis D'Esposito; Jon Favreau; Michael Grillo; James Gunn; Stan Lee; Trinh Tran. Estados Unidos da América: Marvel Studios; Jason Roberts Productions (production services: Norway); South Pictures (production services: Chile), 2018. 149min. Son, Color, 35mm.

VIZINHOS 2. Direção: Nicholas Stoller. Produção: Andrew Jay Cohen; Joseph Drake; Ted Gidlow; Nathan Kahane; Brendan O'Brien. Estados Unidos da América: Universal Pictures; Perfect World Pictures (Beijing); Point Grey Pictures; Good Universe, 2016. 92min. Son, Color, 35mm.

WALBY, Sylvia. **Theorizing Patriarchy**. 1ª edição. Orford: Basil Blackwell Ltd, 1990.

WARNER, Helen. 'A New Feminist Revolution in Hollywood Comedy?': Postfeminist Discourses and the Critical Reception of Bridesmaids. *In*: GWYNNE, Joel; e MULLER, Nadine. Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema, edição especial, pp 222-37. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2013.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. 3ª edição São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WHELEHAN, Imelda. **Ageing Appropriately**: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood. *In*: GWYNNE, Joel; e-MULLER, Nadine (ed.) *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2013.

WHELEHAN, Imelda. **Overloaded**: Popular Culture and the Future of Feminism. 1ª edição. United Kingdom: The Women's Press Ltd, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society: 1750 – 1950**. 2ª edição. New York: Anchor Books, 1960.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos Direitos das Mulheres**: o primeiro grito feminista. 1ª edição. São Paulo: Edipro, 2015.

WOMEN'S MEDIA CENTER. Superpowering Girls Female Representation In The Sci-Fi/Superhero Genre. [Internet]. United States: BBC America, 2018.

YOUNG, Iris Marion. **On female body experience**: “Throwing Like a Girl” and Other Essays. 1ª edição. United States: Oxford University Press, 2005.

ZEISLER, Andi. **Feminism and pop culture**. 1ª edição. California: Seal Press, 2008.