

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Curso de Graduação em Ciências Sociais**

ÉRICA CHAVES PEÇANHA

**O CINEMA COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DO PODER:
A QUESTÃO DO GÊNERO TRANSPASSADA PELOS FILMES**

Niterói
2019

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Curso de Graduação em Ciências Sociais**

ÉRICA CHAVES PEÇANHA

**O CINEMA COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DO PODER:
A QUESTÃO DO GÊNERO TRANSPASSADA PELOS FILMES**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel Licenciado em Especialidade.

Orientador: **Prof. Dr. Carlos Eduardo Machado Fialho**

Niterói
2019

P364c Peçanha, Érica Chaves

O cinema como forma de representação do poder : A questão do gênero transpassada pelos filmes / Érica Chaves Peçanha ; Carlos Eduardo Machado Fialho, orientador. Niterói, 2019. 69 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais (Bacharelado/Licenciatura))-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2019.

1. Filme cinematográfico. 2. Movimento feminista. 3. Diferenças entre sexos. 4. Papel sexual. 5. Produção intelectual. I. Fialho, Carlos Eduardo Machado, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD -

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Curso de Graduação em Ciências Sociais**

ÉRICA CHAVES PEÇANHA

**O CINEMA COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DO PODER:
A QUESTÃO DO GÊNERO TRANSPASSADA PELOS FILMES**

BANCA EXAMINADORA

.....
Prof. Dr. Carlos Eduardo Machado Fialho
Universidade Federal Fluminense

.....
Prof.^a Dr.^a Carmen Lucia Tavares Felgueiras
Universidade Federal Fluminense

.....
Prof.^a Dr.^a Raquel Guilherme de Lima
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2019

Às mulheres que lutaram antes de mim
e serviram de inspiração, àquelas que
permanecem como resistência e às
que ainda estão a entrar na luta

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que tornaram possível a realização deste trabalho, me incentivando com ideias, consolos e distrações necessárias à alma, em especial:

À minha família: minha mãe Marly, pelo apoio; meu pai Cláudio, por suas brincadeiras; minhas irmãs Carolina e Cláudia, tornando meus momentos mais divertidos; minha sobrinha Julieta, me dando paz e alegria; meus *dogs* Johnny, Jimmy e Judith, me acalmando com seus lambeijos e pulos.

Às amigas que a UFF me apresentou, deixando a graduação mais prazerosa e suave. Em especial, à Edivana, que preencheu os períodos tensos com seu humor incontestável e, mesmo a quilômetros de distância, esteve presente me ajudando.

Ao meu orientador, que mostrou a beleza e profundidade do mundo do cinema, o que serviu de estímulo para a elaboração deste estudo.

À equipe da Biblioteca José de Alencar, que me apoiou e ajudou com o tempo fundamental à conclusão desta monografia; à Cila, pela disposição em atender meus pedidos.

À simplicidade e beleza da natureza, que me trouxe paz nas ocasiões indispensáveis.

O ensejo a fez tão prendada
Ela foi educada pra cuidar e servir
De costume, esquecia-se dela
Sempre a última a sair

A despeito de tanto mestrado
Ganha menos que o namorado
E não entende o porquê
Tem talento de equilibrista
Ela é muita, se você quer saber

Disfarça e segue em frente
Todo dia até cansar
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa, assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Nem serva, nem objeto
Já não quer ser o outro
Hoje ela é um também

(Desconstruindo Amélia)
Pitty

Houve uma época em que eles costumavam dizer
Que por trás de cada "grande homem"
Tinha de haver uma "grande mulher"
Mas nestes tempos de mudança, você sabe
Isso já não é mais verdade
Então, nós estamos caindo fora da cozinha
Porque há uma coisa que nós nos esquecemos de dizer a você (nós dizemos)

Agora esta é uma canção para comemorar
A liberação consciente do estado feminino
Mães, filhas e suas filhas também
De mulher para mulher
Nós estamos cantando para você
O "sexo inferior" tem um novo exterior
Temos médicas, advogadas, políticas também
Todo mundo - dê uma olhada ao redor
Você pode ver - você pode ver - você pode ver
Há uma mulher ao seu lado

Irmãs estão fazendo isso por si mesmas
Caminhando com seus próprios pés
Tocando seus próprios sinos
Irmãs estão fazendo isso por si mesmas

(Irmãs estão fazendo isso por si mesmas)
Aretha Franklin

RESUMO

Visto que o cinema é uma representação do momento em que a sociedade vive, pretende-se refletir de que modo o mesmo pode contribuir para a propagação de desigualdades e de relações de poder relacionadas às diferenças de gênero. Para isso, foi feita a pesquisa de filmes em que suas personagens se evidenciassem, onde fosse possível analisar sobre as questões de gênero que acontecem no cotidiano feminino com o que se passou na tela do cinema, usando como objeto de estudo os filmes *Rebecca* e *Mad Max: Estrada da Fúria*. A partir do entendimento de que as concepções acerca do gênero são construções sociais, que se modificam de acordo com a história, com a cultura e com as relações de poder a qual estão inseridas, o estudo do tema *Gênero e Cinema* é de grande importância, visto que serve de análise deste contexto social em constante transformação. Pode-se, assim, examinar uma rede de significações subjetivas e coletivas que abarcam valores, ideais, representações e são retransmitidas através da cultura/arte e da construção social do que é ser homem ou mulher. Através deste questionamento, os filmes mostram de forma clara como a questão do gênero era tratada na época em que eles foram produzidos, podendo nos remeter ao contexto daquele período, e, deste modo, nos fazendo contrapor as transformações ocorridas dentro do intervalo de 75 anos. Assim sendo, pode-se perceber que na questão dos direitos das mulheres houve uma significativa melhora, sendo transpassada na atualidade pelo cinema por meio de personagens femininas fortes. Isto se deve também ao movimento feminista e aos estudos sobre gênero, que trouxeram grandes transformações à sociedade.

Palavras-chave: cinema, gênero, transformações, movimento feminista, *Rebecca*, *Mad Max: Estrada da Fúria*

ABSTRACT

What is cinema is a representation of the moment in which a society lives, it is intended to reflect on the same way of contributing to a propagation of inequalities and power over the differences of gender. For that, the research was made of films in which their characters were evidenced, where it was possible to analyze about the gender issues that happen in the female routine with what happened on the screen of the cinema, using as study object the films *Rebecca* and *Mad Max: Road of Fury*. From the understanding of how conceptions about social gender are common, which change according to history, with culture and power relations are inserted, the study of the theme *Gender and Cinema* is of great importance, since it serves evidence of this changing social context. Thus, a network of meanings and collectives can be written that encompasses values, ideals, representations, and is retransmitted through culture/art and the social construction of being a man or a woman. Through this questioning, the films clearly show how the issue of the genre was treated at the time they were produced, being able to refer us to the context of that period, and, thus, making us contrast the transformations that took place within the interval of 75 years. Thus, it can be seen that the issue of women's rights has been significantly improved, and is currently permeated by the cinema through strong female characters. This is also necessary for the feminist movement and studies on gender, which bring great transformations to society.

Keywords: cinema, gender, transformations, the feminist movement, *Rebecca*, *Mad Max: Fury Road*

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	A DEPENDÊNCIA EMOCIONAL EM <i>REBECCA</i> NA DÉCADA DE 40	21
2.1.	Apresentando <i>Rebecca</i>	21
2.2.	A questão do gênero no início do século XX.....	29
2.3.	O cinema como forma de propagação das relações de poder: Os papéis sociais da mulher	36
3.	UMA NOVA VISÃO DO FEMININO ATRAVÉS DE <i>MAD MAX: ESTRADA DA FÚRIA</i>	41
3.1.	Por entre <i>Mad Max: Estrada da Fúria</i>	41
3.2.	A (r)evolução do feminismo.....	48
3.3.	A representação feminina no cinema do século XXI	54
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
5.	FONTES.....	65
5.1.	Referências Bibliográficas	65
5.2.	Outras Referências	66

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a investigar distinções de gênero que se expressam na sociedade através da cultura e arte, analisando como se dão as relações entre masculino e feminino no cinema.

Dado que as diferenças de gênero são culturais e influenciadas por vários marcadores sociais como raça/etnia, região, geração, classe social entre outros, pretende-se refletir de que modo o *ethos* cultural/artístico pode contribuir para a propagação de desigualdades e de relações de poder relacionadas às diferenças de gênero. Deste modo, pode-se perguntar: de que forma o cinema consegue auxiliar na manutenção ou quebra de valores referentes ao gênero presentes na sociedade?

Visto que se pode dizer que o cinema é uma representação do momento em que a sociedade vive (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1994), surgiu o interesse em pesquisar como a questão de gênero foi interpretada ao longo do tempo pelo cinema. Para isso, pesquisei sobre filmes – desde o início do cinema – que tivessem mulheres em que seus personagens se evidenciassem, dando destaque para filmes que tiveram boa bilheteria, pois seria parâmetro da aceitação – ou polêmica – pelo público.

A pesquisa foi feita em sites especializados em cinema; a partir dos critérios “sites de crítica de filme”, “sites de crítica de cinema”, “críticos de cinema”, “comentarista de filmes”, “revistas especializadas em cinema” na busca pela internet, foram selecionados os sites de crítica de filme/cinema; partindo da pesquisa das sugestões de críticos/comentaristas, revistas especializadas em cinema e de sites de crítica de cinema, foram verificados e escolhidos alguns sites que abordam sobre cinema de forma crítica e que poderiam colaborar na escolha de filmes que tiveram boa aceitação do público e da crítica. Para a procura por filmes que preenchessem esse critério, a busca se baseou (dentro da pesquisa anterior) em “melhores filmes do século XX”, “melhores filmes do século XXI”, “filmes com sucesso de bilheteria”, “filmes vencedores do Oscar”. Delimitou-se o período de lançamento dos filmes, onde se pretendia escolher um filme do início do século XX e outro do início do século XXI, para observarmos com maior detalhe as distinções entre gênero no decorrer do tempo no cinema. Como o cinema inicialmente era mudo, sendo

que o primeiro filme falado foi lançado no ano de 1927¹, o limite definido de data para seleção de filme do século XX compreendeu os anos de 1928 e 1943, mantendo-se, assim, um período de 15 anos. Já, para selecionar o segundo filme de acordo com a data, foi mantido o período de 15 anos, a contar do ano de 2018; logo, o filme do século XXI a ser escolhido compreenderia os anos de 2003 a 2018. Com base nessa delimitação, alguns filmes foram listados, sendo preciso analisar a sinopse de cada um para, deste modo, selecionar apenas duas películas.

Como a minha indagação principal é sobre como mulheres são subjugadas, e sobre como isto é apresentado pelo cinema, observei situações que se repetem nas telas do cinema em que a opressão que mulheres sofrem cotidianamente/mundialmente manifesta-se de forma forte (ou amena) de acordo com o contexto em que foi produzido, onde se pode perceber que na questão dos direitos das mulheres houve uma significativa melhora, sendo transpassada na atualidade pelo cinema por meio de personagens femininas fortes².

Dentre os filmes destacados – dentro da premissa acima relatada –, seguindo uma ordem cronológica, estão *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) e *Mad Max: Estrada da Fúria* (George Miller, 2015). Na sinopse de ambos o homem aparece como protagonista, entretanto, no decorrer da história, nos indagamos sobre sua “posição hierárquica” no filme: “ele realmente é protagonista? Não seria coadjuvante?” Além deste questionamento, os filmes mostram de forma clara como a questão do gênero era tratada na época em que eles foram produzidos, podendo nos remeter ao contexto daquele período, e, deste modo, nos fazendo contrapor as transformações ocorridas dentro do intervalo de 75 anos.

Esta questão surgiu a partir de meus estudos em disciplinas que abordavam sobre gênero, sexualidade e cinema, que me fez repensar sobre a dinâmica predominante na maioria das sociedades, sobre a hierarquia que existe entre gêneros e o papel secundário que resta às mulheres. E, a partir desta observação, despontou a pergunta: alguns filmes podem influenciar as

¹ *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*.

² Um exemplo disso é a nova leva de filmes da Marvel e DC Comics (empresas de entretenimento americanas), com protagonistas heroínas fortes como Capitã Marvel e Mulher Maravilha.

questões relativas ao gênero, já que a problemática do gênero é objeto constante em vários filmes? Como os filmes acompanham as transformações sociais ao longo da história? A dinâmica cinematográfica vem acompanhando os movimentos feministas, ou ainda mantém um viés onde há uma dominância entre um gênero e outro?

A partir do entendimento de que as concepções acerca do gênero são construções sociais, que se modificam de acordo com a história, a cultura, com as relações de poder a qual estão inseridas, o estudo do tema “Gênero e Cinema” é de grande importância, visto que serve de análise deste contexto social em constante transformação. Pode-se, assim, examinar uma rede de significações (subjetivas e coletivas) que abarcam valores, ideais, representações e são retransmitidas através da cultura/arte e da construção social do gênero.

Visto o gênero ser uma construção social do sexo, que é modificado, adaptado, moldado e implantado de acordo com o tempo/espaço/cultura o qual está inserido, e é influenciado por diversas variáveis culturais, como de classe, raça/etnia, geracional, regional e religioso, é de extrema importância que novas concepções relativas à plena igualdade de direitos entre gêneros sejam difundidas na sociedade, mostrando que o sexo biológico não determina que um deva ser superior ao outro ou que sejam associados a certo tipo de trabalho, qualidade ou defeito apenas por esta determinação/separação entre masculino e feminino (CARRARA et al, 2010b).

Não existe um padrão para definir o que é ser homem e o que é ser mulher: a cultura é que estabelece essa distinção, provocando desigualdades, criando estereótipos, tornando uma diferença biológica numa dominação que sobrevive consentidamente pela sociedade, pois a reproduz sem questionar estes valores. Simone de Beauvoir, através da frase “Não se nasce mulher, torna-se mulher”³, expõe que não existe essa determinação biológica e natural, mas sim, a criação social/cultural do que é ser mulher, com fins à reprodução das relações de poder.

Destas representações e valores, os papéis de homens e mulheres são definidos em grande parte pela sociedade, em geral, cabendo a uma, a

³ BEAUVOIR, 1990, p. 09, O Segundo sexo.

submissão e ao outro, o domínio. Gênero e cultura, deste modo, estão interligados, onde a cultura se destaca contribuindo para a construção social de desigualdades de gênero.

Apesar da importância de estudos que abordem gênero e cultura, visto que são assuntos recorrentes, de caráter dinâmico na sociedade, ainda são poucos difundidos os estudos que tratam da temática *gênero/cinema*. A visualização da construção de gêneros na sociedade a partir de trabalhos acadêmicos sobre cinema, deste modo, acaba por ficar embaçada, dificultando a possibilidade de mudanças e diminuição de desigualdades, estereótipos e hierarquizações de poder decorrentes das diferenças de gênero.

A cineasta Giselle Gubernikoff (2009), na contramão desta pequena visibilidade sobre os estudos de gênero no cinema, confirma em seu artigo *A imagem: representação da mulher no cinema* que a imagem da mulher na mídia – especialmente nos filmes americanos – sempre foi baseada no sistema de sociedade patriarcalista⁴, onde a mulher é vista como objeto de prazer do homem, sem participação como sujeito da narrativa. Esta questão foi levantada pela teoria feminista do cinema, a partir da segunda onda do movimento feminista, nos anos 70, sendo que tal teoria ainda é muito escassa no Brasil, apesar de ter começado no país no final dos anos 80.

Com a intenção de mostrar e analisar que por trás do cinema há um impacto ideológico além do entretenimento e que este impacto refere-se ao revés da representação da mulher no cinema, surge a teoria feminista do cinema. Uma nova categoria de pesquisa, então, apoiava-se em estudos que mostravam como a imagem da mulher e sua representação histórica no cinema produziam/produzem significados na vida de todos, tão como o fortalecimento de atitudes hegemônicas masculinas, como a objetificação e anulação da mulher. Como o cinema sempre foi uma área de predominância masculina⁵, seu olhar, sua representação, manteve-se sobre essa égide, como analisa Gubernikoff:

⁴ Que define a mulher como objeto do poder masculino.

⁵ Apesar de ter a cineasta Alice Guy-Blaché como primeira pioneira no cinema, e de diversas outras mulheres cineastas, roteiristas, diretoras, o cinema, mundialmente, ainda é de hegemonia masculina.

O que se conclui é que foram os homens os produtores das representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher ser, agir e se comportar. O que se discute é o fato de a mulher contemporânea buscar se enquadrar em uma imagem projetada de mulher que, na verdade, é aquela que eles gostariam que ela fosse, a partir de representações femininas cunhadas pelos meios de comunicação e, principalmente, pelo cinema. São atitudes e comportamentos balizados por imagens amplamente divulgadas no cinema e que serviram e servem de modelo a todas as mulheres. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 67-68)

Gubernikoff salienta que essa opressão às mulheres ganhou visibilidade no cinema hollywoodiano, em especial no cinema clássico americano, que tem como característica criar a sensação de realidade, a aparência de naturalidade que proporciona através do aparato fílmico⁶ que utiliza, construindo significados. Logo, o cinema clássico americano vem a criar a representação do seu imaginário de mundo⁷, produzindo “significados que circulam e, sendo incorporados socialmente através dos anos, encontram-se presentes na formação social do indivíduo exposto a esse tipo de comunicação” (GUBERNIKOFF, 2009, p.69).

Desse modo, o cinema clássico americano colaborou, desde seu início, em manter os valores e ideologias existentes na sociedade – como o patriarcado –, pois, além de reproduzi-los, faz com que sejam incorporados pelo público e tomados como naturais, atuando, assim, do imaginário ao curso das construções sociais.

Conforme Teresa de Lauretis averigua:

O cinema foi estudado como um aparato de representação, uma máquina de imagem desenvolvida para construir imagens ou visões da realidade social e o lugar do espectador nele. Mas, como o cinema está diretamente implicado à produção e reprodução de significados, de valores e ideologia, tanto na sociabilidade quanto na subjetividade, é melhor entendê-lo como uma prática significativa, um trabalho de simbiose: um trabalho que produz efeitos de significação e de percepção, auto-imagem e posições subjetivas para todos aqueles envolvidos, realizadores e espectadores; é, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia. (LAURETIS, 1978, p. 37)

⁶ A fotografia, a montagem, a iluminação, o enquadramento, a decupagem, a sonoplastia, a movimentação/posicionamento da câmera, entre outros; ou seja, toda a produção da linguagem audiovisual da narrativa cinematográfica.

⁷ Dos grandes estúdios hollywoodianos.

Neste processo, o *star system* – movimento industrial do cinema hollywoodiano – tornou-se um fenômeno social (GUBERNIKOFF, 2009) onde o público acaba se identificando com o espetáculo, tornando os atores heróis e principais motivações para os filmes serem vistos⁸. Assim, a imagem do ator se reflete àquele que assiste, fazendo dessa identificação grande representante na vida real da plateia: a estrela do cinema guia a vida do indivíduo, como, ainda, se converte a uma mercadoria do *star system*, que dita as regras de como deve ser (o filme, a significação desse, a atitude do público).

Desta forma, tanto o mocinho/herói, quanto a mocinha são exemplos a serem seguidos, se baseando nos anseios do *star system*, que, no fim, nada mais é do que os interesses capitalistas da indústria cinematográfica, que transforma suas estrelas em mercadorias que vendem sua imagem e modo de ser para que suas pretensões sejam realizadas.

Alguns códigos do cinema são usados para a manutenção do *status quo* entre gêneros, em especial, ao espaço da mulher na sociedade. Através da situação da personagem feminina, de suas vestimentas, de suas falas, da maquiagem utilizada, de seu comportamento sexual e dos seus modos, são representados os ideais patriarcais capitalistas para a sua manutenção e continuação. Por meio do voyeurismo, a objetificação da mulher como indivíduo passivo sem interesses próprios e para desfrute masculino é fortificada, como ainda é ressaltada a cobrança sobre a beleza ideal feminina. É criada uma identificação da espectadora com aquela estrela que representa a melhor visão de mulher, o que só perpetua a ordem social imposta; assim, além de se sentir representada por aquela atriz/personagem, a mulher “foi objetivada como consumidora. De um lado, de uma ideologia – a capitalista, e, de outro, de um produto – sua própria feminilidade. Enfim, ela só é mais um dos elementos na estrutura da sedução” (GUBERNIKOFF, 2009, p.73), como corrobora Lauretis:

Quer se pense no cinema como a soma das experiências pessoais do espectador colocado em situações socialmente determinadas de recepção, ou como uma série de relações que ligam a economia da produção do filme à reprodução ideológica e institucional, o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da

⁸ Segundo Gubernikoff (2009), uma pesquisa, em 1950, mostrou que 48% do público feminino e 36% do masculino selecionavam os filmes que viam de acordo com o elenco. (p.70).

diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cena, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem. Mas, como indivíduo histórico, a mulher espectadora também é posicionada nos clássicos do cinema como espectadora-sujeito; ela é, então, duplamente confinada à mesma representação que a invoca diretamente, atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação e torna-a cúmplice da produção de seu próprio "estado de mulher". (LAURETIS, 1984, p. 99)

Desta forma, por esta representação pelo cinema ser fonte de manutenção de estereótipos, objetificações e violências, a sétima arte não foi capaz de acompanhar, segundo a cineasta Gubernikoff (2009, p.74), toda a revolução sexual. Conforme examina a cineasta, crítica e feminista Laura Mulvey (MALUF, DE MELLO & PEDRO, 2005), para que houvesse uma ruptura desta forma, um cinema de vanguarda ou um contra-cinema seria uma alternativa de uma nova linguagem – e significados – para o cinema. A partir da crítica e da mudança de paradigmas no mundo cinematográfico, mostrando outra visão sobre as mulheres, a reprodução dos valores patriarcais dominantes poderia ser questionado, ascendendo a visão/questão feminina.

As pesquisas de Mulvey sobre cinema e feminismo têm, ainda, como referência teórica, a psicanálise, a qual é usada a fim de compreender a influência psíquica da cultura popular e, assim, traçar uma crítica referente em como – em especial – o cinema clássico americano reproduziria o olhar masculino em detrimento à passividade da mulher e sua posição em ser um objeto a ser visto.

Conforme Maluf, de Mello & Pedro (2005), para Laura Mulvey,

A teoria psicanalítica é utilizada como uma “arma política” para desmascarar as formas como “o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema”. Utilizando-se de conceitos freudianos como escopofilia⁹, voyeurismo, complexo de castração, narcisismo e, sobretudo, fetichismo, (...) estabelece o que seria o mecanismo de prazer e plenitude do cinema narrativo de ficção e propõe a ruptura desse mecanismo, a destruição dessa forma de prazer e a produção de uma “nova linguagem do desejo”. (...) as posições masculina e feminina – e a divisão heterossexista ativo/passivo: o homem é o olhar; a mulher, a imagem – são claramente demarcadas na análise da imagem e do olhar no cinema. (MALUF, DE MELLO & PEDRO, 2005, p. 344-345)

⁹ Segundo o site *Dicio – Dicionário Online de Português*, escopofilia seria o “prazer sexual que se efetiva pelo ato de observar corpos nus, órgãos e práticas sexuais”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/escopofilia/>. Acessado em: 05 de maio de 2019.

Assim, a necessidade masculina de situar a mulher em um lugar de inferioridade em que deve ser salva, castigada e/ou observada tem suas raízes localizadas no inconsciente masculino, do mesmo modo em que a identificação das mulheres pela personagem/heroína condiz com a subjetividade feminina também explicada pela psicanálise. Além disto, Mulvey enfatiza a posição de destaque do olhar masculino (fálico e ativo) no cinema clássico, o qual assume a “masculinidade como ponto-de-vista” (Maluf, de Mello & Pedro, 2005, p.345), o que serviu como base para extensa parcela dos estudos e da crítica feminista do cinema. Dentre seus projetos, logo, a mudança do olhar e dos significados dentro do cinema para um olhar feminino é fundamental, alterando a perspectiva tradicional patriarcal e capitalista.

A professora de cinema E. Ann Kaplan também leva uso da psicanálise para entender a dinâmica do cinema sobre o indivíduo, conforme afirma:

A psicanálise torna-se então uma ferramenta crucial para explicar as necessidades, os desejos e as posições assumidas por macho e fêmea que se refletem nos filmes. Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (KAPLAN, 1995, p. 45)

Sobre o prisma do olhar masculino, Kaplan examina que nem sempre este é masculino, “mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que esteja na posição masculina” (1995, p.52-53). Com isto, desejou salientar a inevitabilidade de haver um caráter de domínio-submissão presente na sociedade:

O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão. Tais posicionamentos assumidos pelos dois gêneros sexuais na representação privilegiam nitidamente o macho (...). Entretanto, como resultado dos movimentos para a liberação da mulher, foi-lhes permitido assumir, na representação, a posição definida como “masculina”, desde que o homem assumia a sua posição, mantendo assim a estrutura, como um todo, intacta. (KAPLAN, 1995, p. 52)

Logo, de toda maneira, as críticas do cinema feministas vêm a questionar sobre a possibilidade deste olhar ser procedente das mulheres –

sem, no entanto, encontrarem-se numa posição masculina/opressora –, como ainda refletem sobre uma alternativa de quebra das formas de prazer que a relação cinema/espectador (olhar masculino/imagem feminina) “proporciona” (exerce) e preserva de modo a manter o modelo dominante patriarcal. Desta forma, como Mulvey exprime, conceber um “projeto de um contra-cinema, que significa fundamentalmente desmoronar os mecanismos de prazer visual do cinema narrativo, provocando um deslocamento do olhar e do sentido” (MALUF, DE MELLO & PEDRO, 2005, p.348) seria uma forma de mudança do cinema tradicional, tão logo como dos padrões existentes opressores.

Isto posto, a fim de identificar a influência deste retrato da sétima arte, tão como de questionar se esta atuação é favorável ou não à manutenção de ideologias – em especial, à consciência de gênero –, nos capítulos seguintes, através da análise de filmes, discorro sobre a questão de gênero dentro do cinema.

Para isso, no capítulo 1, por meio da análise do filme *Rebecca*, procuro identificar o “espelhamento” da vida real com o filme, destacando como as questões sociais inerentes à época se reproduzem através dos filmes e vice-versa (como os filmes criam situações que podem reproduzir ações na sociedade). Como *Rebecca* é uma película dos anos 40, tento retratar a questão do gênero no início do século XX, para, assim, localizar as atribuições daquele período dentro do filme, focalizando nos estereótipos femininos e nos papéis sociais de homens e mulheres.

Voltado para uma ficção futurista, *Mad Max: Estrada da Fúria* será o filme que examinarei no Capítulo 2, apontando para a (r)evolução do feminismo dentro e fora da tela do cinema. O tópico deste momento abrange sobre a emancipação da mulher e as forças que giram em prol da conservação do poder masculino. Será discutida ainda neste capítulo a representação feminina no cinema atual.

Por fim, são avaliadas as novas roupagens do cinema no campo do gênero, mostrando que a sétima arte pôde acompanhar as mudanças na sociedade, acarretando mais igualdade nas relações de gênero. Culpa disso se deu devido ao novo olhar por detrás das câmeras: num campo considerado majoritariamente masculino, novas direções femininas apresentam sua perspectiva, como também novas roteiristas, produtoras, editoras, entre várias

outras visões femininas se encarregam de tornar o cinema mais igualitário. Além do mais, a cobrança por mais representação nas telas, aliada ao posicionamento do movimento feminista, tornou o cinema espaço de manifestação¹⁰, representando não apenas a ideologia da indústria cinematográfica hollywoodiana, como ainda o posicionamento de mulheres (e homens também) das mais variadas profissões, etnias e credos que buscam um por mundo melhor e justo.

¹⁰ Vide às recentes manifestações de artistas em festivais de cinema em: <https://gq.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2019/02/4-momentos-em-que-artistas-se-manifestaram-em-festivais-de-cinema.html>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

2. A DEPENDÊNCIA EMOCIONAL EM *REBECCA* NA DÉCADA DE 40

“Ficam me comparando com ela... Rebecca. Sim, estou sendo tola, mas todo dia percebo algo que ela tinha e eu não: beleza, e destreza, e inteligência... todas as coisas importantes em uma mulher.”
Sra. de Winter

“A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo.”
Simone de Beauvoir¹¹

2.1. Apresentando *Rebecca*

Rebecca é um longa-metragem de suspense e romance lançado no ano de 1940, dirigido e produzido por Alfred Hitchcock – conhecido como *Mestre do Suspense* por ser um dos criadores desse estilo no cinema, além dos vários filmes que ele dirigiu e produziu envolvendo o suspense e inesperado. Com roteiro baseado no livro de Daphne Du Maurier, *Rebecca* ganhou o Oscar de melhor filme e foi o primeiro filme de Hitchcock produzido nos Estados Unidos¹².

A história do filme gira em torno do milionário viúvo Maximilian "Maxim" de Winter (Laurence Olivier) e da personagem de Joan Fontaine, que interpreta uma jovem ingênua que se apaixona por ele. Estes se casam e vão morar na mansão Manderley, local em que se desenvolve grande parte da história e onde Max de Winter vivia anteriormente com sua falecida esposa, Rebecca. De Manderley, fantasmas do passado assombram Maxim e afetam sua nova esposa, remetendo ambos a Rebecca. Vale destacar que a personagem de Fontaine não é nomeada uma única vez no filme, sendo chamada por Maxim como “querida”, “doçura” ou como Sra. de Winter, pelos demais personagens.

O filme começa com uma voz feminina contando sobre um sonho. Enquanto narrava, a cena vai nos levando por um caminho ermo até chegar a uma mansão. Relatava que este sonho girava sobre Manderley e sobre suas lembranças, e que estava certa que não poderia voltar novamente àquele lugar, mas regressava, através de seus sonhos, aos “estranhos dias” de sua vida, os quais se iniciaram, para ela, no sul da França.

¹¹ 2008, p. 25

¹² Seus 27 filmes anteriores são todos provenientes de Londres, terra natal do diretor.

Da imagem de Manderley, temos um corte de cena para um precipício de frente ao mar. Em seu topo está um homem olhando fixamente para as águas revoltosas do oceano, se aproximando da beirada do penhasco, quando uma mulher grita para ele parar. É a mesma voz que falava sobre o sonho.

Irritado, o homem pergunta quem é ela e sobre o porquê dela gritar. A mesma se desculpa, dizendo que estava passando pelo local. O homem, ainda enfurecido, diz para a mulher continuar sua caminhada. A mesma afasta-se rapidamente, enquanto uma música de fundo suave começa a tocar e a expressão do rosto do homem a se acalmar. Olhando mais uma vez para o mar, o homem retira-se daquele local.

Mais um corte de cena ocorre, nos remetendo à noite de um hotel movimentado. Lá dentro está a mulher de antes, acompanhada por uma mulher mais velha. O homem também está no hotel, sendo reconhecido pela senhora como Max de Winter. Esta se apresenta ao homem, que se mostra cordial ao reconhecer, pelo olhar, a mulher do penhasco – que, durante a curta conversa entre eles, se mostrou contida e tímida. Descobre-se, durante a conversa, que o local onde estão é Monte Carlo¹³. Após a curta conversa, voltando para o quarto, a senhora chama a atenção da moça, dizendo que esta se mostrou atrevida ao falar com Max de Winter, e que “homens detestam esse tipo de coisa”. Comenta, ainda, sobre a paixão dele por sua falecida esposa.

Na próxima cena, a senhorita interpretada por Fontaine senta-se a uma mesa no restaurante do hotel, mostrando-se desastrada a derrubar um vaso com flores que estava na mesa e pedindo perdão por isso ao garçom que a atendia. Na mesa ao lado, o Sr. Winter observa, indo à direção da desajeitada protagonista, chamando-a para almoçar com ele; a moça não aceita e Max de Winter insiste, fazendo com que a mulher mudasse de opinião. Ao longo da conversa, é esclarecido que a moça é a dama de companhia da senhora que a acompanhava, e que não tem família. Sempre muito doce e amável, a moça conta sobre si, sendo convidada por Winter para saírem após o almoço; mais uma vez ela agradece e nega o pedido, sendo mais uma vez alvo da insistência do homem. Ao relatar que não estava com fome, a moça escuta de

¹³ O qual se situa ao sul da França.

Winter: “Vamos. Coma tudo como uma boa menina”, voltando a comer, sorrindo docemente para ele.

Já fora do hotel, Winter fala sobre Manderley, o lugar que nasceu e viveu por toda a vida, mas que já não sabe se voltará a ver. Sua expressão muda para uma face preocupada a qual a moça tenta reverter. Inconstante, Max fala para voltarem. A personagem de Fontaine aceita, acenando com a cabeça.

No seu quarto, a moça ouve de sua patroa sobre a vida de Winter; que este perdeu sua esposa, Rebecca de Hildreth, afogada em Manderley e que ele ainda não superou esta perda. Isto ressoa nos sonhos da jovem mulher por toda a noite.

No dia seguinte, a moça informa à sua patroa que irá para a aula de tênis. Com a raquete em punho, esbarra com Winter na saída do hotel. Este muda os planos da jovem, tirando a raquete de suas mãos, chamando-a para um passeio. E assim, durante a estadia naquele hotel, ambos se encontravam, – sem o conhecimento da patroa da moça –, ora passeando de carro, ora dançando em um baile. A moça sempre aceitando as propostas de Winter, com um olhar de sonhadora apaixonada.

Durante um de seus passeios, ao divagar sobre lembranças boas, a jovem mulher é levada à realidade por Winter, o qual diz que existem lembranças ruins, o que a deixa apreensiva, levando a mão à boca. Winter a ordena que “pare de roer as unhas” e ela divaga mais uma vez, dizendo querer ser uma mulher de 36 anos, o que Winter responde que, neste caso, ela não ia querer estar com ele. A moça pergunta a ele o motivo de escolhê-la para fazer caridade. Ele se irrita, e mesmo afirmando que gosta de sua companhia, manda-a sair do carro. A moça chora (mostrando a “fragilidade feminina”), e Winter volta a tratá-la sem grosseria, pedindo a ela para não chamá-lo de Sr. de Winter, mas sim Maxim. Ele termina a conversa beijando a ponta do seu próprio dedo e encostando-o na testa da moça (como um sinal de pureza). Com isso, a moça volta ao seu olhar apaixonado.

Na imagem subsequente, a jovem, sorrindo, arruma dezenas de rosas em um vaso, com um cartão ao lado – assinado por Maxim – agradecendo pelo dia anterior. Sua patroa a chama, avisando que elas irão para Nova York naquele mesmo dia, pois sua filha irá se casar, solicitando para ela organizar a partida. A moça corre em direção ao telefone, pedindo à telefonista para ligar

para o quarto de Winter, onde é informada que o mesmo saiu e só retornará mais tarde.

Com as malas prontas, a moça em desespero, tenta, em vão, entrar em contato com Maxim por telefone. Sem outra forma de se despedir, ela vai ao seu quarto. Lá, após contar que irá para Nova York, é questionada por Maxim se prefere NY ou Manderley. Ela, confusa, pergunta se ele deseja contratá-la como secretária, onde ele responde que a está pedindo em casamento. A moça, emocionada, senta em uma cadeira. Mais uma vez questionada, ela diz que “não é o tipo de mulher com quem os homens casam”, pois não pertence ao mundo de Maxim. Este fala a ela para deixar a ele decidir ou não isso, exceto se ela não gosta dele. Deste modo, ela se declara, dizendo que o ama “terrivelmente”. Maxim, tocado por isso, ressalta que é “uma pena que (ela) tenha que crescer” e que, “agora que está decidido, (ela) deve lhe servir o café”, dando-lhe detalhes de como ele gosta da bebida e falando para ela não esquecer o modo de preparo. Lembrando da patroa da jovem, pede pelo interfone para chamá-la para seu quarto, dando em seguida a notícia à senhora, a qual, a sós com a jovem, manifesta sua rejeição à ideia do casamento com o Sr. de Winter, insinuando que a moça fez algo “errado” e que teria um grande esforço como esposa de Winter:

– De fato as quietinhas são as mais perigosas. Diga, fez algo que não deveria?

– Não sei o que está dizendo.

– Oh, nada. Sempre digo que os ingleses têm um gosto estranho. Mas certamente terá trabalho como senhora de Manderley.

Após a cena de seu casamento simples em um cartório de uma cidadezinha, com um buquê de flores comprado para compensar a falta de um véu, Maxim chega a Manderley com sua nova esposa, a qual se mostra apreensiva, sendo reconfortada por ele. A partir desse momento, a personagem de Fontaine é nomeada como Sra. de Winter. Dentro da mansão, são recebidos pelos empregados, os quais foram coordenados pela governanta Sra. Danvers, que aparenta não gostar da nova Sra. de Winter.

Conforme os dias iam se passando, a jovem esposa parece se adaptar à nova rotina na mansão, apesar de se mostrar receosa em ser aceita pelos empregados e novos personagens que vão surgindo, como o advogado e

amigo de Maxim, Sr. Crawley, e sua irmã (de Maxim) Beatrice. Os costumes do casarão são sempre lembrados por algum empregado, hábitos esses que vêm desde a primeira Sra. de Winter, Rebecca. Objetos – como lenços e cadernos com um *R* bordado – também fazem com que Rebecca se mantenha “viva” naquele lugar. Ao ser questionada sobre os afazeres dos empregados, a nova Sra. de Winter a todo momento informa para manter as obrigações conforme Rebecca fazia. Deste modo, sempre paira a sombra de Rebecca sobre Manderley, mantendo a nova Sra. de Winter constantemente insegura.

Alguns episódios faziam com que o relacionamento do casal se abalasse, seguindo continuamente os primeiros desentendimentos: algum momento servia de gatilho para lembranças de Maxim, o qual se tornava agressivo, fazendo com que a Sra. de Winter se desculpasse aos prantos, o que sensibilizava Maxim, que voltava, então, a ser afável como antes; com isto, a nova Sra. de Winter voltava a sorrir.

No decorrer do filme, vamos descobrindo, através de perguntas feitas pela Sra. de Winter a alguns personagens, que Rebecca morreu afogada enquanto estava em um barco que virou e jogou-a ao mar. Este barco ficava ancorado próximo a uma casa que agora é residência de um homem com problemas mentais – Ben – que faz alguns trabalhos braçais para Maxim. O corpo de Rebecca foi encontrado dois meses depois, a 60 km do acidente, sendo identificado por Maxim.

É necessário destacar que ao longo do filme, a personagem de Fontaine mantém uma postura de apreensão e insegurança, sempre se desculpendo durante alguma situação em que nota que não agradou alguém, e sempre sorrindo ao perceber que a pessoa a perdoou. Durante uma discussão com Maxim, em que ele sugere que o casamento entre eles foi um erro, ela mostra uma expressão de pavor ao perceber que essa união não pode durar, reafirmando que são muito felizes e que não há nada de errado, mesmo com toda a inquietação que sente em relação ao relacionamento.

Um novo personagem surge, Sr. Jack Favell, de forma suspeita, conversando com a governanta Sra. Danvers às escondidas numa ala não utilizada da casa. Entretanto, a Sra. de Winter o vê, fazendo-o se apresentar a ela como primo de Rebecca. Após a saída de Favell, Danvers leva Sra. de Winter para conhecer o antigo aposento de Rebecca. Neste momento do filme,

percebe-se a adoração da governanta por sua antiga patroa, mantendo tudo conforme Rebecca gostava, inclusive suas roupas e quarto. Danvers diz ainda ouvir os passos de Rebecca, dando a entender que ela ainda está na mansão. Mas seria essa suposta presença apenas a vontade da governanta de que fosse real – além da recordação de Rebecca presente em todos –, ou realmente Rebecca ainda está lá (em espírito ou ainda viva)?

Abalada com a conversa anterior, Sra. de Winter passa a se assumir como tal, mandando Danvers se livrar das coisas de Rebecca. Ainda, pede a aprovação de Maxim para dar uma festa a fantasia, sendo a ideia aceita por ele. Sra. de Winter diz, então, que ela mesma fará sua fantasia.

Sabendo da ideia da Sra. de Winter de criar sua própria fantasia, Danvers sugere a ela a reprodução de um quadro exposto na ala deserta da mansão, alegando ser de uma antepassada de Maxim. O conselho é bem aceito pela nova Sra. de Winter, que mantém a surpresa da fantasia a Maxim até o dia da festa.

Chegado o tão esperado dia, Sra. de Winter se apresenta vestida como a mulher do quadro, sendo recebida grosseiramente por Maxim ao vê-la, mandando-a mudar de roupa. Aos prantos, a moça sobe ao seu aposento, onde vê a governanta e então percebe que a dica da mesma foi proposital para causar tal situação. Perguntando a Danvers sobre o porquê daquilo, esta reafirma sua obsessão por Rebecca, dizendo que nunca a nova Sra. de Winter irá substituir Rebecca. A governanta abre a janela, e, se aproveitando do estado vulnerável da jovem mulher, tenta induzi-la a se jogar pela abertura. A intenção da governanta falha ao ser interrompida por barulhos de fogos, os quais sinalizavam um naufrágio.

A festa acaba com o anúncio do naufrágio, indo todos à direção do acidente. Procurando por Maxim, em meio às pessoas e nevoeiro, Sra. de Winter é informada pelo advogado de seu esposo de que, ao socorrerem o barco naufragado, encontraram o antigo barco o qual Rebecca sofreu o acidente, o que traria à tona mais ainda os fantasmas de Maxim. Após isto, a jovem visualiza as luzes da casa de Ben acesas, indo até lá e encontrando Maxim.

Maxim diz que aconteceu o que mais temia: Rebecca venceu, e que esta nova relação não se sustentaria. Conta que, além do barco de Rebecca, o

mergulhador encontrou também um corpo na cabine do barco. Este cadáver era Rebecca e o corpo que Maxim reconheceu era de uma indigente; revelou que foi tudo uma mentira, pois sabia desde o início que o corpo de Rebecca se encontrava na cabine do barco, colocado por ele.

Mesmo com a confissão, Sra. de Winter pede para ficarem juntos, que ela poderia superar o amor de Maxim por Rebecca. Ao escutar isso, Maxim revela que odiava Rebecca. Relembra que ela tinha todas as qualidades que uma mulher deveria ter, mas que, quatro dias após seu casamento, Rebecca mostrou seu outro lado: uma mulher que nunca o amou, mas que tinha interesse no status da vida em Manderley. Preocupado com a honra da família, Maxim aceitou a proposta de Rebecca, de ela manter a imagem de Manderley como anfitriã e esposa respeitável, e eles continuarem casados. Entretanto, Rebecca começou a se ausentar da mansão, ou então levava vários amigos para lá, até chegar ao ponto de ter um caso com “seu primo” Favell, tendo a casa que agora Ben vive como ponto de encontro.

Transtornado, Maxim decide terminar com o trato feito com Rebecca, a encontrando naquela casa próxima aos barcos. Maxim relata que ela parecia doente, mas, mesmo assim, se vangloriava de seu feito em ludibriar a todos, até o momento em que ela escorrega e bate com a cabeça em uma peça de barco que estava no chão. Maxim constata que, mesmo com um sorriso em seu rosto, Rebecca estava morta. Com receio de não acreditarem nele, ele leva o corpo de Rebecca até o barco, indo em direção ao mar junto com o cadáver. Chegando a um ponto, quebrou o casco do barco para fazê-lo afundar, se retirando em um bote salva-vidas.

Voltando de suas memórias, Maxim relata que ao examinarem o corpo encontrado, irão descobrir que se trata de Rebecca. Sra. de Winter assegura a ele que deve dizer que se enganou na identificação do corpo, alegando que achava ser de Rebecca, pois estava se sentindo mal naquela época. Neste instante, o telefone toca. É o chefe de polícia pedindo para que Maxim vá ao necrotério.

No necrotério, Maxim afirma que se confundiu na identificação anterior do corpo. É informado pelo chefe de polícia que será aberta uma nova investigação, devido à burocracia, e que o barco passará por inspeção.

Um dia antes do inquérito marcado, Maxim reflete sobre sua mudança ao contar seu segredo sobre Rebecca à Sra. de Winter. De fato, percebe-se um Sr. de Winter mais amoroso com sua nova esposa. Também se podem notar mudanças na jovem esposa, que se torna mais segura e determinada. Nesta cena, o primeiro beijo realmente de cinema é encenado, marcando, enfim, o entrosamento entre dois apaixonados.

No decurso do inquérito, o especialista que analisou o barco afirma que o motivo do barco ter afundado foi devido a alguém ter aberto as válvulas que drenam o barco, sendo que Rebecca não poderia ter feito isso, pois era uma “marinheira nata”; deste modo, o barco não teria virado antes de afundar. Verificou também que o buraco no barco aparentava ter sido feito de dentro para fora, e não de fora para dentro – se fosse o caso de ter batido contra pedras. Com isso, os senhores da lei ainda questionam entre eles se poderia ter sido suicídio, mas os mesmos descartam essa hipótese por terem conhecido Rebecca.

Maxim é chamado para interrogatório. Interpelado sobre as possíveis motivações que Rebecca teria para se matar, nega saber qualquer razão para isso, tornando-se ríspido ao responder a questão. Sra. de Winter aparenta estar bastante nervosa com o andamento do inquérito, até o momento em que Maxim torna-se mais rude por ser questionado se o casamento entre ele e Rebecca era feliz. A tensão a faz desmaiar, acabando por suspender a sessão para recomeçar após almoço.

Durante o horário de pausa do inquérito, o amante de Rebecca, Favell, chantageia Maxim, dizendo que tem uma carta escrita por Rebecca que provaria que ela não tinha a intenção de se suicidar. Maxim pede para que seu advogado chame o oficial de justiça, para lhe comunicar o fato. O oficial de justiça se apresenta, sendo lida a carta de Rebecca – a qual era endereçada a Favell e datada do dia de sua morte –, que diz que havia ido ao médico e tinha algo importante para contar a ele. Favell, então, sugere que Rebecca tenha sido assassinada por Maxim, para manter sua honra.

O oficial de justiça se mantinha a favor de Maxim, o que fez que Favell chamasse Sra. Danvers para testemunhar a seu favor, já que ela era íntima de Rebecca. A governanta informou que Rebecca costumava ir a um médico em Londres, passando seu endereço. Favell acreditava que o motivo de Rebecca ir

a este doutor seria porque estava grávida dele próprio, e que Maxim a teria matado ao descobrir isso.

Em vista de solucionar este problema, todos seguem ao médico, com exceção da Sra. de Winter e de Danvers. Perguntado se a paciente tinha motivos para se matar, ele afirma que sim, que ela estava com câncer em estágio avançado, sem chances de melhora. Reforça esta ideia comentando que Rebecca disse que não ficaria por muito tempo nesta situação. Esclarecida a questão, Maxim avisa a sua esposa por telefone sobre o ocorrido. O mesmo faz Favell, ligando para Danvers.

Um corte de espaço nos remete a Manderley. Dentro do casarão está a jovem Sra. de Winter dormindo, sendo observada na escuridão por Danvers, que carrega um candelabro com velas acesas.

De volta à imagem de Maxim, este percebe, da estrada, que há algo errado acontecendo. Chegando a Manderley, depara-se com a mansão em chamas. Desesperado por notícias de sua amada, a encontra nos jardins. A moça noticia que Danvers ficou louca, dizendo que preferiria destruir Manderley a ver o casal feliz naquele lugar. De frente à mansão, avistam Danvers na janela do antigo quarto de Rebecca. O teto desmorona sobre a governanta. Todo o lugar está repleto de fogo e, através das chamas, em toda a mansão, a última visão que se mostra é apenas o *R* bordado sobre o travesseiro.

2.2. A questão do gênero no início do século XX

A fim de analisarmos a questão de gênero, inicialmente será necessário conceituá-lo. Apesar de seu conceito pelo senso comum entrar no quesito da distinção pelo sexo biológico, sua conceituação vai mais além disto: refere-se à construção social, sendo um produto sociocultural e não da anatomia entre corpos de machos e fêmeas.

No senso comum, as diferenças de gênero são interpretadas como naturais, determinadas pelos corpos. Ao contrário, as ciências sociais postulam que elas são socialmente construídas. Isto significa dizer que não há um padrão universal para o comportamento sexual (ou de gênero). Somos nós, homens e mulheres pertencentes a distintas sociedades, a tempos históricos e a contextos culturais diversos que estabelecemos modos específicos de classificação e convivência

social, Assim, o conceito de gênero oferece uma percepção mais aguçada acerca de determinados processos que consolidam diferenças de valor geradoras de desigualdades entre o masculino e feminino. (CARRARA, 2010, v.2, p. 14)

Segundo Carrara (2010), esse conceito, sobre o gênero ser fruto da realidade social, foi levantado por teóricas feministas e pelo movimento feminista da década de 60, que criticava a desigualdade existente entre homens e mulheres pautada na ideia de que a fragilidade feminina era algo a ser “cuidado” e que, portanto, mulheres não poderiam usufruir do “espaço masculino”.

Apesar de ser rotulada apenas após a Segunda Guerra Mundial, nos anos 60, a questão de gênero vem sendo debatida bem anteriormente a esta data. Um exemplo disto é o movimento de sufrágio feminino, que lutava, no início do século XX, em vários países, pelo direito ao voto feminino.

Outro exemplo do debate sobre gênero anterior a sua conceituação está nas escritoras feministas, como a filósofa Simone de Beauvoir, a qual escreveu, em 1949, o livro *O Segundo Sexo*, que examinou a fundo as desigualdades existentes entre homens e mulheres na sociedade, sendo de grande importância nos estudos sobre gênero. A renomada frase de abertura deste livro reflete de forma clara sobre a construção social do gênero:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1990, p. 9)

A antropóloga Margaret Mead, nos anos 30, já havia estudado sobre a influência cultural na definição dos “papéis sexuais”¹⁴ de homens e mulheres. Em seu trabalho *Sexo e temperamento*, através da observação de três sociedades distintas da Nova Guiné, Mead verifica que as expectativas sociais de uma dada cultura determinam como homens e mulheres devem agir. Ao comparar estas três culturas, pôde reparar o comportamento amável em homens e mulheres de uma das tribos, enquanto que em outra foi observado a agressividade dos seus membros. Na terceira sociedade, notou uma inversão das características ocidentais esperadas em homens e mulheres: as mulheres

¹⁴ Como o gênero era denominado anteriormente.

eram valentes e robustas e os homens, dóceis e frágeis. Desta forma, constata-se que:

Algo considerado adequado num meio social é passível de ser inadequado em outro. Gestos, modos de vestir, sentir ou falar podem ser considerados femininos em alguns lugares, masculinos ou mesmo indiferentes, em outros. (...) estas variações correspondem à cultura. Gênero é uma das múltiplas dimensões que integram a identidade pessoal de cada indivíduo. Surge, se transforma e é afetada conforme valores sociais vigentes em uma dada época. É parte da cultura, portanto. Este aparato é construído em determinado período histórico, sem função de organizar e vida individual e coletiva das pessoas. É a cultura que constrói o gênero, simbolizando as atividades como masculinas e femininas. (CARRARA, 2010, v.2, p. 18-19)

Assim, por meio das dinâmicas de cada cultura, do lugar e época, o gênero aparece como uma das variadas perspectivas que compõe a vida em sociedade, “sendo-lhe atribuídos sentidos distintos a partir do contexto sociocultural em que se manifesta” (CARRARA, 2010, v.5, p.15). Da mesma maneira, os questionamentos, lutas e críticas sobre as desigualdades que se interpõe entre homens e mulheres se deram a partir das demandas de cada época e lugar.

Donna Haraway evidencia a relevância do movimento feminista em prol dos estudos de gênero, em especial, ao seu conceito moderno de construção social. Analisa que, ainda que não esteja presente em trabalhos como de Marx e Engels, os estudos dos mesmos puderam influenciar as reflexões futuras sobre gênero:

Num sentido crítico, político, o conceito de gênero foi articulado e progressivamente contestado e teorizado no contexto dos movimentos de mulheres feministas do pós-guerra. O conceito feminista moderno de gênero não se encontra nos escritos de Marx e Engels, embora seus escritos e outras práticas, e as de outros da tradição marxista, tenham oferecido instrumentos importantes, assim como barreiras, para as teorizações posteriores sobre gênero. Apesar de importantes diferenças, todos os significados modernos de gênero se enraízam na observação de Simone de Beauvoir de que “não se nasce mulher” e nas condições sociais do pós-guerra que possibilitaram a construção das mulheres como um coletivo histórico, sujeito-em-processo. Gênero é um conceito desenvolvido para contestar a naturalização da diferença sexual em múltiplas arenas de luta. A teoria e a prática feminista em torno de gênero buscam explicar e transformar sistemas históricos de diferença sexual nos quais “homens” e “mulheres” são socialmente constituídos e posicionados em relações de hierarquia e antagonismo. Já que o conceito de gênero está tão intimamente ligado à distinção ocidental entre natureza e sociedade ou natureza e história, via a distinção entre sexo e gênero, a relação das teorias feministas de gênero com o marxismo está vinculada à sorte dos conceitos de natureza e

trabalho no cânone marxista e na teoria ocidental de modo mais geral. (DONNA HATAWAY, 1991, p. 04-05)

Os primeiros vestígios do feminismo moderno datam da Revolução Francesa (fim do século XVIII), favorecido pelo contexto social e político da época¹⁵. Uma das pautas reivindicadas era a igualdade política entre homens e mulheres, onde as mulheres deveriam ter o direito em participar da política – como no direito ao voto e na criação de leis, por exemplo –, já que a mulher tinha os mesmos direitos naturais que os homens.

Do fim do século XIX até meados do século XX, embalada pela revolução industrial, pela urbanização, pelo conhecimento científico, pelo socialismo, e por entre outras mudanças sociais, além da contestação por direitos políticos iguais entre os gêneros, a demanda do movimento feminista girava em torno dos direitos trabalhistas e da inclusão da mulher no mundo público, clamando por iguais direitos civis, educacionais, trabalhistas e profissionais entre homens e mulheres.

Essa fase do movimento feminino é chamada como a primeira onda feminista e representa a luta pela igualdade. Sendo assim, indagavam sobre a subordinação e passividade destinada às mulheres, reivindicando a participação na vida pública, e não apenas doméstica.

O debate sobre o espaço público x privado era de grande significância na vida social. O espaço público era destinado quase que exclusivamente aos homens, enquanto que às mulheres cabia a vida dentro de casa, exercendo atividades domésticas. Deste modo, havia uma delimitação clara para homens e mulheres: a rua como espaço do homem (participando na vida política, no trabalho, no lazer e nos estudos) e a casa como lugar da mulher (cuidando dos afazeres domésticos, sem decisão na vida conjugal, política e civil).

A oposição “rua x casa” é particularmente interessante para percebermos como os gêneros masculino e feminino estão associados a cada uma dessas instâncias, conformando a divisão entre o mundo da produção (masculino) e o da reprodução (feminino). Tal como o conceito sociológico de classe social, que distingue diferentes inserções sociais conforme as condições materiais de existência de cada um, o conceito de gênero também nos ajuda a compreender o modo de organização da vida social, tanto no espaço público quanto na esfera privada. (CARRARA, 2010, v. 2, p. 27)

¹⁵ O Iluminismo.

Conforme Carrara analisa, até meados do século XX, as mulheres não participavam de forma significativa como parte da população ativa no mercado profissional, na instrução educacional e na atuação política no Brasil. Entretanto, é importante ressaltar que havia uma grande parcela de mulheres trabalhadoras das classes operárias de diversas partes do mundo sendo exploradas como mão de obra barata e descartável, onde sua participação no mercado trabalhista teve crescimento considerável com a Primeira Guerra Mundial¹⁶, em 1914, substituindo os trabalhadores homens que eram convocados aos campos de batalha. É curioso o fato de que estas mulheres “substitutas” foram convocadas por seus países para manter a produção e, após a guerra, foram solicitadas que voltassem às suas atividades domésticas. “Contudo, acabava de começar uma mudança importante: estas voltaram nos anos seguintes ao mercado de trabalho e foi confirmada a feminização dos empregos nas fábricas, no setor terciário e nas profissões liberais”¹⁷.

O aumento das mulheres no mercado de trabalho foi uma das causas que impulsionou o movimento feminista em prol de igualdade de direitos, como melhores condições trabalhistas e sufrágio feminino. Este último, o direito ao voto, foi conseguido na Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos logo após a guerra. No Brasil, o acesso feminino ao voto se deu em 1932, treze anos antes que na França e Itália. Logo, as reivindicações em busca da igualdade entre homens e mulheres iam se propagando mundialmente. A contestação por melhores condições no trabalho girava em torno da desvalorização da força de trabalho feminino e de sua exploração com salários bem abaixo dos recebidos pelos homens, além das altas cargas horárias de trabalho.

Há de se salientar que um dos pretextos para a diferenciação no tratamento entre homens e mulheres se deu através da diferença biológica entre os corpos masculinos e femininos (chamado de dimorfismo sexual). Através do discurso científico¹⁸ estabelecido a partir do século XIX, houve a separação, pela medicina, do corpo humano em dois sexos distintos. Anterior a

¹⁶ <https://universa.uol.com.br/noticias/afp/2018/11/07/a-primeira-guerra-mundial-trouxe-uma-grande-mudanca-para-as-mulheres.htm>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

¹⁷ Idem.

¹⁸ É importante ressaltar que as ciências, assim como qualquer iniciativa humana, estão submetidas aos valores, condições, ordens, classificações e relações de poder presentes na sociedade a qual se encontram, em um determinado período histórico.

isto, tratava-se de um padrão único de sexo, que seguia a concepção de um corpo ideal baseado em um corpo masculino.

Este novo pensamento científico acreditava que as diferenças entre os corpos eram de cunho natural/da natureza, onde o corpo feminino se diferenciava pelo seu caráter reprodutivo. Da visão anterior entre os corpos, os quais também eram considerados divinos segundo a igreja, difundiu-se a imagem de corpos naturais, separados – assim como os animais – em machos e fêmeas e, deste modo, pertinentes à reprodução/sexo.

A partir dessa concepção científica de natureza, ser homem ou mulher passou a significar, fundamentalmente, o desempenho de um papel determinado no processo reprodutivo. Ou seja, do argumento de que as mulheres engravidam e os homens não, e de que é necessária uma complementariedade entre os sexos para haver fecundação, vários atributos masculinos e femininos passaram a ser deduzidos. Por exemplo, concepções de que as mulheres são mais afetivas, frágeis e sensíveis por causa da sua inclinação para a maternidade. Ou de que os homens são mais fortes e racionais, porque devem ser responsáveis pela proteção e pela manutenção da mulher e dos filhos. Essa leitura que sustenta a diferença sexual na reprodução acaba reduzindo também as relações de gênero aos papéis reprodutivos, além de supor a heterossexualidade como natural. (CARRARA, 2010, v. 2, p. 49)

Desta maneira, vários estudos tentavam enfatizar as diferenças entre os corpos¹⁹, criando motivos para distingui-los não somente entre seus órgãos sexuais, mais entre suas capacidades e atividades sociais. A culpa dessa diferença entre gêneros não seria uma causa sociocultural, mas sim da natureza, sendo comprovado pela ciência. Por conseguinte, a casa seria o ambiente próprio às mulheres, pois estariam seguras, longe do lugar hostil e masculino que era as ruas, a escola, o trabalho, as repartições públicas. No lar, poderiam exercer melhor seu destino de ser mãe e cuidadora, pois a natureza reservou esse direito à reprodução para ela, para a mulher.

Levando em conta isto, até meados do século XX, a questão do gênero era contestada de forma a garantir a inclusão e permanência feminina no ambiente que era prioritariamente masculino: o lugar público. A participação na política, no ambiente educacional e no setor trabalhista foi sendo conquistada por meio dos movimentos feministas, que mostravam que a diferença entre corpos não é um impedimento para a mulher.

¹⁹ Não apenas entre corpos de homens e mulheres, como de brancos e negros, de uma etnia e outra, de heterossexuais e homossexuais.

A partir da década de 60, essa forma de discurso científico sobre o sexo somou-se aos questionamentos dos movimentos femininos e LGBT+²⁰ da época. “Foi a partir desse momento que se consolidaram estudos dedicados a pensar como a diferença sexual foi sendo construída pelo discurso científico, e a questionar os padrões do que era considerado normal ou não” (CARRARA, 2010, v. 1, p. 66).

Este período compreende à segunda onda²¹ do feminismo, que tem seu início em meados dos anos 50, indo até meados dos anos 90. Destacou-se pela luta pelos direitos reprodutivos e sexuais da mulher e pelo avanço nos estudos sobre gênero, abrangendo, neste, a diferenciação no conceito de sexo e gênero, onde se conclui o sexo como um atributo biológico e o gênero como uma construção social que condiciona homens e mulheres a determinados papéis sociais.

Também deve ser destacada nesta época – mais precisamente na década de 60 – a invenção da pílula anticoncepcional, que provocou grandes mudanças na vida sexual das mulheres. Agora elas poderiam decidir pelo controle da maternidade: planejar ter ou não ter filhos, quantos e quando tê-los.

Assim sendo, a questão do gênero no início do século XX se mantinha baseada em valores socioculturais construídos pela estrutura dominante patriarcal, se valendo do senso comum e da ciência – ainda falha e majoritariamente masculina. Entretanto, o crescimento dos estudos que questionavam essa condição, apoiado pelo movimento feminista, pôde começar a reverter este processo hierárquico de gênero, trazendo a criação de direitos às mulheres e mudando, assim, sua história.

²⁰ Coloco, neste trabalho, a seguinte sigla (LGBT+) a fim de abranger a toda comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros e outros grupos socialmente excluídos pela sua orientação e identidade sexual. Naquele período, entretanto, a abreviatura não englobava toda diversidade atual. Apesar da Sigla LGBTQQICAPF2K+ (estabelecida recentemente por ativistas britânicos) englobar a toda a comunidade, a mesma ainda é questão de controvérsia no movimento, sendo considerada por muitos como um meio de deslegitimar a causa. Para mais, ver: <https://igay.ig.com.br/2018-02-23/movimento-lgbt-sigla.html>. Acesso em: 11 de jun. de 2019.

²¹ Que será melhor tratado no próximo capítulo.

2.3. O cinema como forma de propagação das relações de poder: Os papéis sociais da mulher

Várias questões, no decorrer do filme *Rebecca*, nos remetem ao revés do gênero: da imagem da jovem órfã ingênua e doce que encontra a razão de sua felicidade na relação com o viúvo – por vezes grosseiro e impaciente –, assim como as falas sobre o modo de como deve ser ao se tornar a esposa e sobre o que se espera disso. O filme, por ser lançado na década de 40, mantém forte estas questões²² e, a fim de exemplificá-las, foram narrados de forma detalhada²³ os acontecimentos que nos encaminham a este tema.

Destaca-se, desde o início do filme, a inércia da personagem de Joan Fontaine (a nova Sra. de Winter); seu nome não é mencionado uma única vez, o que se complementa com as características de insegurança e sujeição da própria personagem, tornando-a como a segunda esposa de Max de Winter, passiva de posicionamento, vivendo às margens do que Rebecca deixou, o que corrobora com o que Mulvey sustenta sobre a produção pelo cinema hollywoodiano da imagem da mulher como objeto inerte a ser visualizado pelo masculino (MALUF, DE MELLO & PEDRO, 2005, p.344). Gubernikoff reforça a ideia reiterando que:

Esse recalçamento da mulher encontra ampla divulgação nos filmes produzidos pela indústria americana, principalmente naqueles que se convencionou chamar cinema clássico americano. Encontra-se inserido no discurso narrativo desses filmes e é uma forma de recalçamento pelo sexo, a favor de uma economia capitalista patriarcal. Ao mesmo tempo que procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da mulher ideal, a favor da acumulação de capital.(GUBERNIKOFF, 2009, p. 68)

No decorrer do filme, diversas falas – que remetem à conduta “certa” da mulher, às qualidades que o homem espera de uma mulher ou ao propósito final da mulher em agradar o homem – reforçam o caráter subserviente, passivo e de incapacidade (física, mental e intelectual) da mocinha, a qual servirá de modelo ao espectador. Disso, extrai-se a frase de Beauvoir, de que “não será com efeito aumentando seu valor humano que ela (a mulher) se

²² As quais foram tratadas (com referência à época) com maior detalhe no subcapítulo anterior.

²³ No subcapítulo 2.1. *Apresentando Rebecca*.

valorizará aos olhos dos homens: será moldando-se aos sonhos deles” (BEAUVOIR, 1990, p.73).

Pode-se observar, dentre alguns diálogos do filme *Rebecca*, situações de dependência, passividade, submissão, cobrança e fragilidade impostas à personagem principal:

- Bem, melhor eu julgar se você pertence ou não. (fala de Maxim à Sra. de Winter)
- Você deve me servir o café. (fala de Maxim à Sra. de Winter)
- (...) Sempre digo que os ingleses têm um gosto estranho. Mas certamente terá trabalho como senhora de Manderley. (patroa da personagem de Joan Fontaine)
- Eu desejo ter êxito e fazer o Sr. de Winter feliz. (Sra. de Winter)
- Não posso ser cuidadoso com minha garotinha? (fala de Maxim à Sra. de Winter)
- Ficam me comparando com ela... Rebecca... Sim, estou sendo tola, mas todo dia percebo algo que ela tinha e eu não: beleza, e destreza, e inteligência... todas as coisas importantes em uma mulher. (Sra. de Winter)
- Ela (Rebecca) era tão amável, tão perfeita, tão radiante... "Reúne as três coisas que realmente importam em uma mulher", todos diziam. "Fineza, inteligência e beleza." (fala de Maxim à Sra. de Winter)

Há que se ressaltar que além de transpassar as barreiras do imaginário para o mundo real, agindo como representante dos valores da sociedade, o filme também produz efeito nos próprios atores/atrizes, transformados estrelas e produtos do cinema, que podem ser motivo do fracasso de um filme ou de uma grande bilheteria. É dito²⁴, sobre as filmagens de *Rebecca*, que Laurence Olivier tratava com desprezo a atriz Joan Fontaine, pois ela retirou a vaga de sua namorada, Vivien Leigh, para a personagem principal. Observando que aquilo afetava a atriz, deixando-a mais contida – o que era exatamente que esperava da personagem de Fontaine –, o diretor Hitchcock determinou que todos os envolvidos na filmagem a tratassem do mesmo modo, para que Fontaine passasse uma imagem mais frágil conforme a personagem pedia. A

²⁴ <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3984/curiosidades/>;
<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/511/rebecca-a-mulher-inesquec%C3%8Dvel>. Acesso em: 12 de abr. de 2019.

violência psicológica ultrapassou a barreira do enredo fílmico, afetando, de certo modo, também a atriz.

Em contrapartida à passividade da nova esposa de Max de Winter, Rebecca, mesmo não estando presente em imagem, mantém-se forte/presente, seja nas lembranças constantes dos personagens da história, como no próprio nome do filme. Entretanto, essa imagem vigorosa de mulher não se torna um caso à parte entre os filmes da narrativa clássica do cinema americano, pois Rebecca tem um final trágico como punição pelos seus erros cometidos contra seu marido.

Nesse caso, a mulher é mais uma das estruturas que regem o argumento em um grupo de outras estruturas narrativas. Nessa perspectiva, o que se percebe é que a estrutura-mulher, dentro da trama, está sempre associada a uma função narrativa ligada a algum elemento masculino. Se há alguma ruptura em seu papel durante o desenvolvimento do filme, no fim ela voltará sempre para seu devido lugar social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo, será castigada por sua transgressão. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73)

Deste modo, ambas protagonistas do filme estão sobre o domínio patriarcal, independente de suas características físicas e psicológicas. Ao tempo que a segunda esposa de Maxim se mostra frágil e doce, é acolhida como objeto a ser cuidado, comparada a um ser indefeso/uma criança, conforme alguns diálogos: “Coma tudo como uma boa menina”, “pare de roer as unhas”, “uma pena que tenha que crescer”. Assumindo papel de pai/protetor a quem ela deve ceder e obedecer, estas falas acentuam o poder midiático do patriarcado. Já, com Rebecca, foram ressaltados seus aspectos físicos, como as constantes lembranças dela como uma mulher de enorme beleza: *“Ela era tão amável, tão perfeita, tão radiante. Reúne as três coisas que realmente importam em uma mulher”, todos diziam. “Fineza, inteligência e beleza.”*. Sua sexualidade também foi destacada, o que, de certa maneira, a levou ao seu fim:

A mulher agora não é mais nem vítima desprotegida nem substituto fálico. Ao contrário, a ameaça que sua sexualidade traz à tona surge quando a hostilidade é projetada na imagem feminina. (...) O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída. Enquanto no modelo de vítima, a heroína assume o sofrimento para si (...) e no modelo fetichista, via de regra a mulher é diegeticamente controlada pelo

matrimônio, já aqui, ao reunir os dois modelos, a *femme fatale* deve ser assassinada. (...) a traição e a duplicidade sexual femininas a vêem como maligna, dando ao homem o direito moral de destruí-la. (KAPLAN, 1995, p. 22-23)

A organização entre o casal principal do filme seguiu ao que a sociedade da década de 40 esperava: o protagonista como provedor da relação, por vezes bravo como também apaziguador dos medos de sua esposa, mulher frágil e dócil que tenta a todo o momento manter a paz conjugal; a ordem da casa caberia a ela, enquanto que os negócios ficariam a cargo de seu marido. A essa “ideia de uma modelação da apresentação de si em conformidade com as convenções sociais estabelecidas em um dado contexto” (CARRARA, 2010, v.2, p. 16) podemos chamar de papéis sociais.

Deste modo, os papéis sociais aparecem bem delimitados em Rebecca, cumprindo, o cinema, seu próprio papel de reprodução da realidade (ou do que se espera dela) conforme o período em que se passa o filme. Vale ressaltar que, de acordo com o estudo de Margaret Mead²⁵, estes papéis sociais são determinados pelas expectativas sociais, que, influenciadas por fatores variados, estabelecem padrões a serem seguidos.

No caso da relação entre gêneros, motivados pela ciência, os papéis sociais trazem uma carga de hierarquia, desigualdade, preconceitos e estereótipos entre homens e mulheres. Espera-se que o homem tenha o papel de liderança, seja forte, provedor, insensível, ativo, bruto, másculo, público; enquanto que a mulher deve manter-se passiva, dócil, feminina, sensível, frágil, dependente, mãe, de ordem privada. Marcados pelo sexo biológico, homens e mulheres são destinados ao que a sociedade espera e não ao que desejam.

O papel que a biologia desempenha na determinação de comportamentos sociais é limitado – a espécie humana é essencialmente dependente de socialização. Contudo, de acordo com o senso comum, as condutas de homens e mulheres originam-se de uma dimensão natural (os instintos), inscrita nos corpos com que cada indivíduo nasce. Acredita-se, com frequência, que existe um tipo de personalidade ou padrão de comportamento para cada um dos sexos. Na cultura ocidental, supõe-se que o masculino seja dotado de maior agressividade e o feminino, de maior suavidade e delicadeza. (CARRARA, 2010, v.2, p. 18)

Assim sendo, *Rebecca* mantém uma forte marca do patriarcalismo, preconizando as aspirações masculinas como algo natural, pois fazia se

²⁵ Conforme falado anteriormente.

aproveitar dos valores correntes na sociedade daquele tempo. Através da indústria cinematográfica hollywoodiana, tais convicções tentavam conservar a hegemonia do homem sobre a mulher, cerceando-a em todas as esferas – pública e/ou privada – com a desculpa de que era preciso protegê-la e mantê-la, devido a seu caráter biológico frágil. Essa representação de mulher vulnerável e submissa, presente em *Rebecca*, nos remete à imagem da mulher daquela época, fazendo-nos indagar sobre até que ponto é real.

3. UMA NOVA VISÃO DO FEMININO ATRAVÉS DE *MAD MAX: ESTRADA DA FÚRIA*

“Elas não são sua propriedade.
Não pode ser dono de um ser humano.”
Srta. Giddy

“Não somos objeto.”

“Era macho?” (*Immortan Joe*)
“Um Alfa classe A nota 10”.

“Por ser dono dela (da água), é dono de todas nós.”
Parideira

3.1. Por entre *Mad Max: Estrada da Fúria*

Ambientado em um futuro pós-apocalíptico, *Mad Max: Estrada da Fúria* é um filme de ação e ficção científica lançado no ano de 2015, sendo dirigido pelo cineasta George Miller, o qual participou de vários projetos cinematográficos de sucesso, como a franquia *Mad Max*, a animação *Happy Feet*, os filmes *Babe*, *O Porquinho Atrapalhado* e *O Óleo de Lorenzo*, entre outras produções. Das dez indicações para o Oscar, ganhou seis estatuetas²⁶, além de demais indicações e prêmios em outros eventos de cinema²⁷. Também foi aclamado pela crítica, sendo considerada uma obra de ação de riquíssima estética²⁸.

Passados mais de trinta anos após o primeiro filme da franquia (*Mad Max*, de 1979), *Estrada da Fúria* traz o protagonista dos filmes anteriores, Max Rockatansky (interpretado, agora, pelo ator Tom Hardy²⁹), a um mundo caótico e desértico controlado pelo ditador Immortan Joe (Hugh Keays-Byrne), que

²⁶ Foi indicado como: melhor filme, melhor diretor, melhor edição de som, melhor mixagem de som, melhor direção de arte, melhor fotografia, melhor maquiagem e penteados, melhor figurino, melhor edição e melhores efeitos visuais. Foi premiado nas seguintes categorias: edição de som, mixagem de som, direção de arte, maquiagem e penteados, figurino e edição.

²⁷ Como o Globo de Ouro, o BAFTA – Academia Britânica de Cinema e Televisão e o Prêmio Sindicato dos Diretores da América.

²⁸ Conferir em: <https://www.planocritico.com/critica-mad-max-estrada-da-furia/>;
<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/8163/mad-max-estrada-da-furia>;
<https://ambrosia.com.br/filmes/critica-mad-max-estrada-da-furia-arrebata-como-obra-rara-no-cinema-de-acao/>;
<https://revistamoviemnet.net/breve-an%C3%A1lise-sobre-as-implic%C3%A7%C3%B5es-ideol%C3%B3gicas-de-mad-max-furious-road-com-spoilers-a6b2c8e4967d>. Acesso em: 17 de jun. de 2019.

²⁹ Nas franquias anteriores de *Mad Max* coube a Mel Gibson o papel do protagonista.

mantém o controle de água e comida – os quais são escassos –, como também da população e de seus soldados/discípulos, os *Garotos de Guerra*. Além destes, Immortan Joe lidera o culto ao V8, acondiciona mulheres para sua reprodução e produção de leite e pessoas em geral para servirem de doadores (involuntários) de sangue. Dentre seus serviçais, está Imperatriz Furiosa (Charlize Theron), que, no decorrer da narrativa disputa o protagonismo do filme com Max, sendo uma importante personagem para a história.

Max começa se apresentando. Sua fala sobre seu passado se mistura a outras falas como a de repórteres e outras pessoas informando sobre a guerra pelo petróleo, mortes, falta de água, a atual guerra pela água. Em seu relato – feito sobre a tela negra –, diz que era um policial que lutava por justiça até o ponto em que a sociedade perdeu o controle e sanidade. As outras vozes continuam relatando sobre o contexto daquele mundo, aparecendo, agora, uma imagem cinzenta em flash – de árvores balançando em meio à fumaça com o impacto de uma bomba –, complementando as falas: combate termonuclear, a esterilidade da terra, o envenenamento dos corpos e a diminuição de sua expectativa de vida. Max diz que, enquanto a sociedade desmoronava, eles se rendiam, sendo difícil identificar quem era o mais louco. Neste ponto, surge a imagem de um homem – Max – em meio à imensidão de um deserto, ao lado de um carro empoeirado. A câmera foca em um camaleão com duas cabeças, afirmando que o mundo está em colapso. Agora, em meio às palavras de Max, estão duas vozes femininas. Ele diz que elas estão novamente em seus pensamentos, no entanto, não podem tocá-lo, pois morreram há bastante tempo.

Em um instante, Max olha para trás e, rapidamente, entra no carro, saindo em disparada deserto afora. Vários veículos começam a segui-lo. Ao atingir seu carro, ele comenta que tenta fugir não somente dos mortos – daqueles que não pôde salvar –, mas dos vivos também, os saqueadores. Imagens de uma criança sendo morta surgem em flashback, nos mostrando o passado que persegue Max, o qual nos diz que apenas se mantém neste mundo devido ao instinto de sobrevivência.

Max é capturado pelos saqueadores, sendo levado a um lugar fechado. Seus cabelos são cortados por homens demasiadamente pálidos e sem cabelos – com aspecto fantasmagórico –, enquanto ele é acorrentado e tatuado

nas costas. A câmera foca a tatuagem feita, que diz seu estado físico e seu tipo sanguíneo (O negativo, doador universal). Ao tentarem marcá-lo com um aço (com o símbolo de uma caveira no centro de um círculo parecido com um volante) em brasa, Max consegue se desvencilhar, fugindo em meio às passagens labirínticas daquele local. O lugar é repleto de túneis com paredes de terra, com algumas chamas iluminando seus corredores. Durante sua fuga, Max – que ainda está acorrentado e amordaçado – é assombrado pela imagem da menina morta e de diversas outras pessoas acusando-lhe do não cumprimento de sua promessa em lhes salvar: “você nos deixou morrer!”. Max é detido novamente. E, assim, o nome do filme é apresentado na tela.

Do lado de fora daquele local, uma pessoa, marcada na nuca com o símbolo que haviam tentado marcar Max, caminha em direção a um caminhão sendo observada pelos homens de aspecto fantasmagórico que estavam de prontidão em seus veículos. Ela entra no caminhão e encaixa o volante no mesmo. Neste momento percebemos que seu braço esquerdo é robótico e o volante tem o mesmo símbolo gravado em sua nuca. O ambiente é desértico e repleto de escravos e homens pálidos trabalhando. Estes começam a entoar um grito de guerra: “Somos os *Garotos de Guerra*; Somos os *Garotos de Guerra Kamikrazy*”. Um deles anuncia que irão à Vila Gasolina, enquanto a câmera foca de dentro do lugar a imagem de uma pessoa idosa com bolhas e feridas pela pele sendo cuidada e vestida com armaduras; também carrega o símbolo da caveira no círculo em sua indumentária. Do lado de fora, todos ovacionam “Immortan Joe”, que se mostrou ser o próprio idoso doente ao se apresentar ao seu público.

Pela grande fresta de um paredão, Immortan Joe faz um discurso, afirmando ser o redentor de todos que ali estão; agradece a seus *Garotos de Guerra de meia vida* e a Imperatriz Furiosa, aparecendo na tela – e apresentando – a imagem da pessoa que possui o braço mecânico: uma mulher com olhar frio e distante. Os Garotos de Guerra gritam “V8, V8, V8”, juntando suas mãos ao alto de suas cabeças, como que em um ritual religioso. E os demais, esqueléticos e doentes, em trajes esfarrapados, clamam por Joe. Em um determinado momento, todos silenciam. Immortan Joe abre duas comportas que esguicham água para aqueles que o idolatravam. Com vasilhas nas mãos, estes correm desesperados em direção à água, que cai sobre o solo

seco. Em menos de um minuto, Joe fecha as escotilhas, pedindo para que estes não se viciem em água. Muitos brigam entre si pela pouca água que conseguiram captar. Imperatriz Furiosa, observando tudo de longe, dá partida em seu caminhão, sendo acompanhada por alguns Garotos de Guerra em veículos variados, indo o comboio em direção à Vila Gasolina, enquanto Max é utilizado como bolsa de sangue de um dos Garotos de Guerra, Nux (Nicholas Hoult).

O caminho para Vila Gasolina é retilíneo, seguindo por uma estrada de terra cercada pelo deserto. Furiosa, com os olhos marejados de lágrimas, segue dirigindo seu caminhão até que, em um determinado momento, desvia de sua rota. Um dos Garotos de Guerra a indaga sobre a mudança de percurso. Furiosa diz que seguirão para o leste. Sem questioná-la, o Garoto de Guerra avisa aos outros sobre a nova ordem de seguir para outra direção.

No antro de Immortan Joe, mulheres são ordenhadas mecanicamente. Seus leites são provados e aprovados. De lá, o comboio de Furiosa é monitorado através de binóculos e Joe é avisado que Furiosa saiu da rota planejada, indo para um território hostil. O ditador corre por entre os túneis do lugar, passando por uma plantação vertical bastante verde que cria um contraste com o laranja-barro do local. Ele chega a uma espécie de cofre gigante, abrindo-o e chamando por Esplêndida Angharad. No chão, escrito em branco, está a frase "*Nossos bebês não serão senhores da guerra*"; na parede, "*Quem matou o mundo?*". "Elas não são sua propriedade", diz uma voz feminina vinda de um corredor. Virando-se para onde vinha a voz, Joe visualiza uma mulher com uma espingarda apontada para ele; na parede, acima da mulher, a escrita "*Não somos objetos*", ao redor, montanhas de livro pelo chão. Joe segue à direção da mulher, Srta. Giddy, perguntando para onde Furiosa as levou. Tentando atirar em Joe em vão, Giddy diz que elas imploraram para serem levadas.

Sons de tambores são ouvidos por Nux enquanto ele recebe a transfusão de sangue de Max. Do lado de fora, caminhões com tambores e outros veículos são aprontados pelos Garotos de Guerra. Nux pergunta o motivo da movimentação e um dos Garotos diz que houve a traição da Imperatriz Furiosa, a qual se rebelou e levou várias coisas de Immortan Joe.

Questionado sobre quais coisas, o Garoto de Guerra responde que foram roubadas as melhores parideiras de Joe.

Em um ambiente iluminado com uma luz azulada, Garotos de Guerra idolatram o símbolo da caveira no círculo/volante, clamando por V8, antes de partirem em busca de Furiosa e as parideiras. Deste lugar, cada um retira um volante com a imagem da caveira. Nux percebe que um dos Garotos pegou o volante que a ele pertencia, reclamando por isso. Foi retrucado que precisava da sua bolsa de sangue (Max) e por isso não poderia ir à caça de Imperatriz Furiosa. Nux replicou que poderia levar sua bolsa junto, mesmo esta estando com uma focinheira, pois daria um ar selvagem. Assim, Nux segue no comboio de perseguição à Furiosa. Max é posto à frente do carro dirigido por Nux, em uma frota de dezenas de veículos adaptados das formas mais bizarras, como labaredas, lanças fincadas, tambores e percussionistas, caixas de som e até mesmo um homem tocando uma guitarra que solta chamas. Immortan Joe também acompanha o grupo, dirigindo um carro e carregando consigo a Srta. Giddy, além de alguns de seus discípulos. Percebemos a idolatria a Joe pelos Garotos de Guerra quando Nux se vangloria por Joe ter olhado para ele; neste instante, é notado que os Garotos de Guerra são guiados por sua devoção e não como apenas soldados de Immortan Joe. É também notado que há uma convicção entre eles de cumprir um propósito através de sua morte, o que explica o grito de guerra entoado por eles anteriormente “Somos os Garotos de Guerra *Kamikrazy*³⁰”.

Mais à frente, o grupo de Furiosa é perseguido por entrar numa área imprópria a eles. Depois de várias explosões e capotagens, sobra apenas o caminhão de Furiosa sendo seguido por dois outros veículos inimigos. Neste ponto, o comboio de Joe se aproxima, atacando, primeiramente, aqueles que estavam no encalce de Furiosa. Durante a perseguição, os olhares de Furiosa e Max se entrelaçam. Uma das mulheres (parideiras) surge pela cabine do caminhão de Furiosa dizendo que não consegue respirar onde estava escondida; sua aparição nesta cena é como para comprovar que realmente as

³⁰ Que remete à palavra *Kamikaze*, expressão utilizada para designar os pilotos suicidas japoneses que arremessavam seus aviões contra navios de seus inimigos na Segunda Guerra Mundial. No filme, uniram-na à palavra *crazy*, que significa louco.

mulheres parideiras estavam com Furiosa, pois de imediato, após Furiosa mandá-la se esconder, ela volta para onde estava.

Uma tempestade de areia surge diante do caminho que Furiosa seguia, porém, ela se mantém impassível. Os veículos, então, continuam a persegui-la. Max consegue se soltar da frente do carro em que estava preso, entretanto, continua acorrentado a Nux, que se mostra determinado em capturar Furiosa, planejando se matar – jogando seu carro repleto de combustível contra o caminhão dela – para assim detê-la. Percebendo a intenção de Nux, Max o impede. O carro capota em meio à tempestade.

Na cena seguinte, Max se levanta entre as areias do deserto. A tempestade já se dissipou. Ele ainda permanece preso a Nux, que está desmaiado. Depois de algumas tentativas frustradas em se livrar das correntes que o liga a Nux, Max decide carregá-lo em seus ombros, até que encontra Furiosa. Ela está consertando seu caminhão enquanto cinco mulheres se refrescam com uma mangueira de água que sai do veículo. Uma delas está com um cinto de castidade e a outra com um alicate, ajudando-a a se livrar dele. Entre as cinco, uma está grávida. Ninguém percebe a presença de Max, até este jogar Nux no chão. Max está armado e aponta o revólver para Furiosa. Ele ordena que lhe deem água e que arrebentem a corrente que o une a Nux. Descobrimos que Angharad é a mulher grávida quando uma delas a nomeia, e indaga-lhe sobre o que via ao horizonte: era o comboio de Joe, seguindo na direção delas. Furiosa aproveita a distração de Max e entra em luta com ele. Neste tempo, Nux acorda, entrando, também, na briga contra Furiosa. No fim, Max consegue pegar uma arma, roubando o caminhão e deixando as mulheres e Nux –desfalecido novamente – para trás.

O caminhão para mais a frente, sendo alcançado por Furiosa e as mulheres. Furiosa diz que o caminhão não funciona sem seu comando, pois tem uma trava de segurança com sequências que somente ela sabe. Ela o convence a levar as mulheres assim como ela. Sem perceberem, Nux sobe na parte traseira do caminhão.

Seguindo seu destino, Furiosa nota que outras pessoas estão em seu encalço. São os Garotos da Vila Gasolina. Nesta hora o caminhão começa a dar defeito, fazendo com que Max vá reparar o problema com o veículo em movimento. Enquanto Max está na parte externa do veículo, Nux entra na

cabine atacando Furiosa. As mulheres impedem que Furiosa o mate, alegando que ele é um *Kamikrazy*, um “garoto no fim da meia-vida”. Max retorna à cabine do caminhão e percebe que mais pessoas os estão seguindo: os Fazendeiros da Bala. Enquanto fogem, as mulheres tentam convencer Nux de que Immortan Joe é um vilão, mas ele não as ouve, sendo jogado para fora do veículo.

Várias cenas de ação, com perseguição e muitas explosões, acontecem no decorrer do filme, além de episódios que nos fazem ponderar sobre as motivações dos personagens, como uma conversa entre Nux e uma das mulheres parideiras, em que, sensibilizado com a morte de Angharad³¹, ele confessa que achava estar destinado a algo grande. A partir disto, Nux passa a ajudar o grupo de Max. Max e Furiosa, no decorrer da fuga, acabam criando uma parceria, como na cena em que depois de duas tentativas frustradas de Max em atirar no comboio, ele passa a arma a Furiosa, que acerta o alvo. Max passa a se importar com o grupo, mandando-o seguir em frente mesmo com sua ausência enquanto ele tenta deter aqueles que os perseguem.

É perceptível o contraste das cenas durante a noite e em ambientes fechados e durante o dia e em lugares abertos, mesclando a imagem do filme entre tons azuis e laranjas. Podemos distinguir, ainda, com facilidade, cada grupo por suas vestimentas e aspectos, como as mulheres parideiras, com roupas claras e aparência saudável e os Garotos de Guerra, brancos como a neve e com várias cicatrizes e marcas pelo corpo.

Além do passado de Max, ficamos sabendo também da história de Furiosa, que foi sequestrada ainda criança do lugar o qual tenta chegar, o Vale Verde. Ela se apresenta como uma das Vuvalinis, das Várias Mães, ao encontrar uma mulher que servia de isca, estando nua, para possíveis grupos hostis. Descobrimos que essa mulher é pertencente à mesma tribo formada por mulheres a qual Furiosa pertencia. Ao perceberem que Furiosa é uma delas, estas mulheres – sendo poucas que sobraram – se reúnem em torno de Furiosa. Dizem que o Vale Verde deu lugar a um pântano sem vida. Furiosa, ao tomar conhecimento disto, desaba, gritando em meio às areias do deserto. Era sua única esperança se esvaindo. Não havia lugar para permanecer.

³¹ Morta após cair do caminhão e ser atropelada pelo veículo de Joe.

O grupo de mulheres decide seguir viagem – à procura de um lugar para viver – nas motos das Vuvalinis, abandonando o caminhão de Furiosa. Max é convidado para acompanhá-las, mas não aceita a oferta; uma das motos é cedida a ele. Deste modo, o grupo de mulheres segue rumo ao deserto, ficando Max para trás. Neste momento, a visão da menina ressurgiu em Max, chamando-o para segui-la, indo em direção ao grupo de mulheres. Nesta cena constatamos que esta menina presente em suas visões era sua filha, pois o chama de pai.

Max vai de encontro ao grupo de mulheres com a ideia de voltarem para o lugar de onde fugiram (Cidadela) – pois lá havia água e plantações – conduzindo novamente o caminhão de Furiosa. Todas aceitam a proposta, seguindo em direção à Cidadela. No caminho, encontram os comboios de guerra que os caçavam anteriormente, recomeçando outra perseguição que acaba na morte de Immortan Joe, de algumas Vuvalinis e de Nux, que cumpre seu propósito ao jogar seu veículo contra uma ponte de pedras para impedir que o comboio alcançasse seu novo grupo.

Chegando a Cidadela, o veículo em que Max, Furiosa e as mulheres estavam é cercado pelo povo e observado por Garotos de Guerra (a maioria sendo crianças). No capô do veículo há um corpo coberto por um pano branco. Max retira o pano, mostrando o corpo de Immortan Joe. O povo vibra, avançando no corpo e retirando pedaços das vestimentas. Furiosa se junta a Max, estando todas as mulheres sobreviventes (parideiras e Vuvalinis) reunidas na caçamba do veículo. “Deixem que elas subam”, grita o povo, sendo obedecidos. O veículo é erguido até o local em que Joe pronunciava, enquanto as Mães de Leite, as mulheres que tinham seu leite roubado, abrem as escotilhas que liberam a água à população. No tempo em que o carro sobe, Max se mescla ao povo, acenando com a cabeça para Furiosa, que retribui a despedida, seguindo ambos à sua redenção.

3.2. A (r)evolução do feminismo

A posição da mulher dentro da sociedade sofreu grandes mudanças nos últimos anos. Mudanças estas advindas por meio de muitas lutas dos

movimentos e estudos acadêmicos que surgiram para contestar a desigualdade existente entre homens e mulheres. A cada conquista, uma nova reivindicação era/é lançada em busca da igualdade de gênero.

Se hoje consideramos natural que as mulheres estudem, trabalhem, deliberem sobre seus destinos, sobre o livre exercício da sua sexualidade e sejam independentes é porque o feminismo produziu uma revolução, social e cultural, silenciosa e pacífica, capaz de alterar estruturas de poder masculino e transformar o padrão de comportamento de homens e mulheres nas sociedades ocidentais. (CARRARA, 2010, v.2, p. 97)

Como já foi mencionado, as demandas do movimento feminista surgiam conforme seu momento histórico. Assim, as mulheres de cada contexto histórico tinham reivindicações distintas, próprias da sociedade/época a qual estavam inseridas. A fim de organizar as principais pautas e questionamentos da mobilização e manter uma cronologia, houve a necessidade de subdividi-las em “ondas” – associado ao movimento do mar. Desta forma, o movimento de mulheres foi segmentado em três “ondas” feministas: a primeira, a segunda e a terceira onda.

A primeira onda do movimento feminista³² compreendeu o período entre fim do século XIX e meados do século XX e se baseou na demanda das mulheres por direitos iguais aos dos homens, como a presença no espaço público, com a reivindicação de acesso à educação e aos direitos políticos, civis e trabalhistas que eram destinados somente aos homens (o direito ao voto, por exemplo). A condição de opressão e submissão a qual as mulheres eram submetidas, provocada pelo forte patriarcalismo presente neste contexto, foi ápice para o questionamento das mulheres sobre sua situação, dando início ao movimento. Assim, a primeira onda feminista prega, sobretudo, a igualdade de oportunidades entre gêneros.

Já, iniciado em meados do século XX indo até meados dos anos 90, a segunda onda do movimento feminista englobou à sua pauta a questão da sexualidade e dos direitos reprodutivos. Foi um movimento marcado pelos estudos sobre gênero e sexo, pela invenção da pílula anticoncepcional, pela crítica à objetificação, opressão e violência vivenciada pelas mulheres ao redor do mundo. Alguns pontos reivindicados pela primeira onda ainda continuavam

³² Analisado no capítulo anterior.

em alta, como a igualdade no ambiente de trabalho, pleiteando salários iguais entre mulheres e homens, a crítica à dupla jornada de trabalho feminina e à diferenciação sexual no mercado de trabalho e na estrutura educacional. Há, ainda, o crescimento de aspectos identitários, derivando estudos sobre raça, classe e sexualidade dentro do feminismo.

Uma forte questão da segunda onda feminista é a discussão sobre o conceito de gênero. Foi neste período que houve a “separação” entre sexo (biológico) e gênero através de estudos do feminismo desenvolvidos nesta época – em especial, o trabalho da filósofa e feminista Simone de Beauvoir. A ideia existente de que homens e mulheres são, por natureza, diferentes, e, por isso, devem ser tratados de formas distintas foi posta em questão: a mulher não deve ser tratada de modo desigual por seu aparato reprodutivo; sua anatomia não define como ela deve agir; ela não é um ser frágil a ser cuidado por conta do aspecto da maternidade; as diferenças sexuais não são determinantes para que haja uma naturalização dos gêneros.

Heleieth Saffioti avalia a importância de Beauvoir para os estudos de gênero, considerando o livro da filósofa – *O Segundo Sexo* – um “manancial de saberes” sobre a construção social do que é ser mulher:

A mais famosa frase de *O Segundo Sexo* é, inegavelmente, “On ne naît pas femme, on le devient” (Ninguém nasce mulher, torna-se mulher). (...) Creio que aí reside a manifestação primeira do conceito de gênero. Ou seja, é preciso aprender a ser mulher, uma vez que o feminino não é dado pela biologia, ou mais simplesmente pela anatomia, e sim construído pela sociedade. Evidentemente, Beauvoir não possuía o arsenal de conceitos e teorias com que contamos na atualidade, mas se dirigiu certeira ao ponto essencial. (...) O livro de Beauvoir, se não era o primeiro com pretensões científicas (...) era o primeiro e mais completo questionamento dos valores que subsidiavam a construção social do feminino. O contexto social, político e intelectual da produção de *O Segundo Sexo* explica grande parte de seu conteúdo, como também de seu êxito. (SAFFIOTI, 1999, p. 160-161)

Do mesmo modo, Carrara destaca que além de Beauvoir apreciar que as diferenças entre mulheres e homens são construções sociais – não se relacionando, desta maneira, com algo definido pela natureza/biologia –, ela ressalta outro aspecto de suma importância para os estudos sobre gênero: “a perspectiva de que ‘mulher’ se define em relação, e em oposição, a ‘homem’. É o ‘segundo’ sexo, o ‘outro’ por excelência, em uma sociedade centrada no masculino” (CARRARA, 2010, v.5, p. 19):

Estavam postos, portanto, os elementos fundamentais para a constituição teórica e política da questão de gênero: a crítica a uma diferença supostamente natural – a partir de um referencial que passava pelo corpo, pela fertilidade e pela reprodução biológica –, e à desigualdade observada entre homens e mulheres em diferentes contextos históricos e culturais – isto é, a “alteridade” que se construiu ao longo da história, e que fundamenta hierarquias diversas. Apresentava-se a necessidade de romper com essas explicações fundamentadas no biológico e de superar, no plano das relações políticas, as dissimetrias, as situações de exclusão, opressão e violência. Temos, assim, uma longa pauta que foi sendo desenvolvida pelos estudos dedicados ao “gênero”, muito frequentemente em articulação direta com os movimentos e perspectivas feministas. (CARRARA, 2010, v.5, p. 19)

Carrara afirma, porém, que apesar de Beauvoir ser um marco para os estudos de gênero, este conceito (no sentido da construção social) não foi nomeado por ela. Donna Haraway (1991, p. 02-03) ratifica Carrara, expondo que o primeiro uso do termo “gênero” foi feito por Gayle Rubin, no seu ensaio *Tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo*, dentro do período da segunda onda feminista, em 1975.

O embate teórico, desta forma, mobilizou a luta feminista através do engajamento e questionamento das relações de subordinação, opressão e desigualdade vivenciada pelas mulheres no mundo. A desigualdade existente entre homens e mulheres não estava relacionada com a natureza dos corpos, mas sim pela cultura/sociedade. Não só os estudos acadêmicos estimulavam o movimento, como o próprio efervescer deste período, com o movimento da contracultura³³ e o surgimento do anticoncepcional, em 1960 – um dos estímulos para a revolução sexual.

O advento da pílula anticoncepcional, assim como os trabalhos desenvolvidos sobre gênero, trouxe grandes mudanças para as mulheres. Associado aos estudos que mostravam que a única diferença entre homens e mulheres era a genitália e que as mulheres eram tão capazes quanto os homens, o anticoncepcional trouxe a liberdade sexual a qual a mulher era privada. A decisão da maternidade, agora, estava sobre seu próprio controle.

A contracepção por meio da pílula veio a somar um ganho na reivindicação feminista pelos direitos sexuais e reprodutivos. Na década de 80, lutava-se a favor da liberdade de escolha reprodutiva e sexual, assim como

³³ Movimento de contestação social contra a cultura dominante, iniciado na década de 50, com apogeu na década de 60.

pelo direito ao aborto lícito e seguro, contra as políticas de controle de natalidade e a lesbo/homofobia e contra o senso comum da obrigação da maternidade.

Outro enfoque que vale ressaltar sobre a segunda onda do movimento feminista é o caráter abrangente de outras causas identitárias, como a luta das mulheres trabalhadoras, o movimento negro feminino e o movimento lésbico. Assim, mulheres com as mais variadas diferenças (raça/etnia, classe, sexualidade) se uniam contra a opressão de gênero e pleiteavam também por mudanças que iam de acordo com atributos específicos de suas identidades/experiências. Vale ressaltar que estas indagações identitárias aquém da causa feminista se consolidaram ao redor do planeta, como o movimento negro e LGBT+.

As reivindicações que abraçavam as causas identitárias se estenderam à terceira onda feminista e foram conceituados pela pesquisadora e feminista Kimberlé Crenshaw como interseccionalidade. Deste modo, através do desenvolvimento teórico da interseção das desigualdades de raça e gênero, pôde-se relacionar e analisar o conjunto de violências (opressão/discriminação/dominação) sofridas por mulheres das mais diferentes identidades sociais. Crenshaw explica como se desenvolveu seu estudo:

Meu objetivo é apresentar uma estrutura provisória que nos permita identificar a discriminação racial e a discriminação de gênero, de modo a compreender melhor como essas discriminações operam juntas, limitando as chances de sucesso das mulheres negras. O segundo objetivo é enfatizar a necessidade de empreendermos esforços abrangentes para eliminar essas barreiras. A questão é reconhecer que as experiências das mulheres negras não podem ser enquadradas separadamente nas categorias da discriminação racial ou da discriminação de gênero. Ambas as categorias precisam ser ampliadas para que possamos abordar as questões de interseccionalidade que as mulheres negras enfrentam. (CRENSHAW, 2012, p. 08)

A terceira onda do movimento feminista³⁴ também teve como pauta as questões levantadas no período anterior. Entretanto, estas demandas surgem com uma nova roupagem: as críticas à atribuição social da mulher são reexaminadas, sendo utilizado a interseccionalidade e desprezado o caráter de vitimização³⁵ presente nas primeiras ondas do movimento.

³⁴ Que se iniciou na década de 90 e se mantém até os dias atuais.

³⁵ No sentido da mulher como vítima.

As ações do movimento se mantiveram, assim, nas transformações dos papéis de gênero e da forma de abordagem de sua manifestação. Aqui, a linguagem pejorativa a qual as mulheres eram vitimadas foi utilizada pelo movimento de forma a chocar e se mostrar, tomando outro significado³⁶. A mídia foi usada para propagar as causas do movimento, através da internet e de panfletos alternativos. Outro movimento se acoplou à atividade feminista: o movimento punk, que ia contra o sistema das grandes corporações e difundia seus ideais através de publicações alternativas, como fanzines que debatiam sobre patriarcado, violência contra mulher, empoderamento, sexualidade.

Contrariando o estruturalismo presente na segunda onda – onde a percepção e gênese das estruturas opressoras das mulheres e os modos de dominação utilizados por estas estruturas eram fundamentais para sua teoria –, a terceira onda firmou-se numa crítica pós-estruturalista sobre gênero e sexualidade, entendendo que a situação de desigualdade e opressão entre as mulheres não passa por um processo de inter-relações com fim definido, mas sim que é preciso levar em consideração a subjetividade e suas formas simbólicas e performáticas. Dentro disto, há uma negativa sobre os sistemas usuais e categóricos utilizados nas teorizações das ondas feministas anteriores.

A filósofa Judith Butler se destaca nesta perspectiva feminista pós-estruturalista. Questionando sobre os métodos utilizados pelo movimento feminista, a mesma analisa que

parece necessário repensar radicalmente as construções ontológicas de identidade na prática política feminista, de modo a formular uma política representacional capaz de renovar o feminismo em outros termos. Por outro lado, é tempo de empreender uma crítica radical, que busque libertar a teoria feminista da necessidade de construir uma base única e permanente, invariavelmente contestada pelas posições de identidade ou anti-identidade que o feminismo invariavelmente exclui. Será que as práticas excludentes que baseiam a teoria feminista numa noção das “mulheres” como sujeito solapam, paradoxalmente, os objetivos feministas de ampliar suas reivindicações de “representação”? (BUTLER, 2017, p. 24)

Há que se ressaltar que mesmo com as diferenças de cada contexto do movimento feminista, houve muitas transformações no que se refere aos

³⁶ Um exemplo disto é a utilização da palavra *vadia*, que, antes utilizada para ofender mulheres, foi apropriada pelo movimento de modo a acabar com seu significado negativo, como a Marcha das vadias.

direitos e funções da mulher na sociedade. Carrara (2010, v. 2, p. 88) observa a importância da mobilização – “com demandas e reivindicações próprias” – das várias mulheres oprimidas pela cultura machista “enraizada no imaginário social” e que “sempre compartilharam as assimetrias de gênero presentes na sociedade”. A luta não foi em vão, pois foram conquistados vários direitos antes delegados somente aos homens, como: o direito à participação política e à educação; o direito pelo seu corpo, com o fim da sua própria tutela pelo marido; foram criadas de leis protetivas, garantindo a liberdade da mulher contra discriminações, estereótipos, violências e desigualdades.

Apesar destes “ganhos”, ainda é necessária a reivindicação pela igualdade entre mulheres e homens, pois o patriarcado e machismo permanecem arraigados no âmbito da sociedade das diversas partes do mundo. O controle do seu próprio corpo³⁷, a igualdade no mercado de trabalho³⁸, o fim da objetificação pela mídia³⁹ e da violência contra a mulher⁴⁰, o estímulo a atividades antes consideradas masculinas⁴¹, são só uma pequena parcela do que precisa ser mudado. A (r)evolução do movimento feminista, desta forma, criou novas condições para que garantias às mulheres estejam disponíveis; para que novas consciências substituam arcaicos pensamentos; para que a igualdade entre gêneros prevaleça.

3.3. A representação feminina no cinema do século XXI

Mad Max: Estrada da Fúria faz parte de uma nova premissa nos filmes de ação do início do século XXI: além dos efeitos especiais, carrega uma mudança nos estereótipos de gênero. Seus personagens principais fogem da ideia comum e romantizada na grande maioria dos filmes hollywoodianos de que todo homem e mulher, em algum momento da película, devem ter um

³⁷ Direito ao aborto seguro, abolição do comércio/exploração sexual, fim de tradições que envolvam a mutilação feminina, direito ao parto humanizado, entre outros.

³⁸ Salários iguais para cargos iguais entre homens e mulheres, fim do assédio sexual, seguridade no trabalho após a maternidade, cargos de chefias para mulheres, entre outros.

³⁹ Fim da ditadura da beleza, e, assim, da cobrança estética da mulher (que ocasionam problemas como distúrbios) e fim da valorização da imagem ante a intelectualidade.

⁴⁰ Apesar das leis existentes, é grande o número de violências (físicas, psicológicas, sexuais, feminicídio) ocorridas contra mulheres.

⁴¹ Como o incentivo – desde a infância – a atividades que envolva ciência e cálculos; esportes como luta, futebol, rugby, basquete, e não apenas dança.

relacionamento amoroso. Em *Estrada da Fúria*, a ligação entre Max e Furiosa se mantém numa parceria em busca de algo em comum, como a sobrevivência, a ajuda a quem é explorado, e a redenção de ambos.

O filme aponta não somente a igualdade entre gêneros, mas evidencia também a exploração de uma classe oprimida por aqueles que detêm os meios de produção⁴². Pode-se listar, ainda, a crítica sobre o aspecto da religião, da exploração de corpos para procriação e produção de “alimentos⁴³”, da degradação do meio ambiente, das guerras e das doenças provocadas pelo conjunto destas.

Vale ressaltar um ponto importante: clichê na maioria dos filmes de Hollywood, o fato de o protagonista ser o herói (“machão”) que irá salvar a mocinha e que, no fim, manterá um envolvimento amoroso com a mesma foi suprimido neste filme. A análise de Kaplan, que diz que “nos filmes de Hollywood é negada à mulher uma voz ativa e um discurso e seu desejo está sujeito ao desejo masculino” (KAPLAN, 1995, p. 24) não pode ser confirmada neste filme de Miller.

Conforme Kaplan, “é importante que as mulheres sejam excluídas dos papéis centrais nos principais e altamente respeitados gêneros hollywoodianos: a mulher e as questões femininas só são centrais no melodrama familiar” (KAPLAN, 1995, p. 46). *Estrada da Fúria* vem a mudar essa imagem, pois, mesmo sendo um blockbuster com cenas de explosões e socos – típico dos filmes de ação –, mostra uma relação entre pessoas de sexos opostos lutando por um objetivo em comum sem que os mesmos tenham uma ligação sexual.

A protagonista objetificada deu espaço a uma mulher que não precisa ser salva e nem espera por isso. Ela aparece como a heroína que há tempos é cobrada pelos movimentos feministas para representação da mulher nos filmes⁴⁴: uma mulher forte, não masculinizada⁴⁵, que luta pelos seus ideais e

⁴² Neste caso, a produção de alimentos, água e força de trabalho.

⁴³ Aqui, destaco uma comparação com a exploração/criação de animais, que exploram as fêmeas para reprodução e produção de leite (além de assassinar machos e fêmeas) para satisfazer o paladar de humanos e o bolso do produtor/pecuarista.

⁴⁴ Mesmo com esta vitória, para o movimento feminino, de uma personagem representativa em um filme de Hollywood, houve críticas – por parte de homens – sobre a forma que o filme foi conduzido, que teria deixado o protagonista masculino em segundo plano. Isto demonstra o caráter dominante-patriarcal-machista presente ainda em uma parcela social. O mesmo ocorreu mais recentemente com o filme *Capitã Marvel*, que além de ser alvo de críticas machistas, teve a tentativa de diminuição de sua avaliação (no site de crítica de cinema *Rotten Tomatoes*) através de votos negativos de homens inconformados com a heroína da Marvel.

que se mantém em equidade com o protagonista masculino do filme, participando das cenas de luta, do manejo do veículo, ajudando quem necessitava e matando o vilão. Segundo Kaplan, a posição “masculina” assumida muitas vezes por mulheres nos filmes vem a ser a performance, pela mulher, de atributos ditos de homem, o que reverte o olhar da mulher sobre o homem (aqui, como objeto). Isso se daria por nosso mecanismo cultural, que favorece os modelos de domínio/masculino:

É significativo que em todos esses filmes, quando o homem deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o de objeto sexual, a mulher adota o papel “masculino” de dono do olhar e iniciador da ação. Quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais – não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou. (...) O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão. Tais posicionamentos assumidos pelos dois gêneros sexuais na representação privilegiam nitidamente o macho (através dos mecanismos de voyeurismo e fetichismo, que são operações masculinas e porque o seu desejo detém o poder/ação enquanto o da mulher não). Entretanto, como resultado dos movimentos para a liberação da mulher, foi-lhes permitido assumir, na representação, a posição definida como “masculina”, desde que o homem assumia sua posição, mantendo assim a estrutura, como um todo, intacta. (KAPLAN, 1995, p. 51-52)

Assim, com a representação de uma mulher que vai contra as personagens usualmente frágeis e dependentes caracterizadas em grande quantidade pelo cinema, *Estrada da Fúria* aparece como um contracinema que há tempo vem sendo defendido pelas diretoras e críticas de cinema feministas, indo contra a mesmice do cinema de Hollywood:

As cineastas exploram o problema da definição do feminino numa situação onde as mulheres não têm voz ativa, não tem discurso, não têm um lugar de onde possam falar, e examinam os mecanismos através dos quais as mulheres são relegadas à ausência, ao silêncio

Muitos destes também criticaram a imagem da personagem, dizendo que ela deveria sorrir mais. Para mais, ver: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/05/15/ativistas-pelo-machismo-promovem-boicote-contra-mad-max-estrada-da-furia.htm>; <http://blogs.opovo.com.br/estrelapolar/2019/02/22/machistas-tentam-diminuir-nota-de-capita-marvel-antes-do-filmes-estrear/>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

⁴⁵ Quanto a isso, refiro-me ao que Kaplan (1995) analisa como “substituto fálico”, em que mudando o aspecto da mulher em fetiche (tornando-a masculina), o homem pretende rejeitar sua diferença como, ainda, diminuir a ameaça sexual da mulher.

e à marginalidade, tanto na cultura como nos textos clássicos e no discurso dominante. (KAPLAN, 1995, p. 27)

A exploração dos corpos femininos é mostrada de forma crítica através das parideiras do filme, nos remetendo às questões ainda existentes de escravidão sexual e à ideia da mulher para fins reprodutivos⁴⁶. Por meio das Mães de Leite – que eram mantidas encarceradas para obtenção de leite –, o caso da exploração da mulher avança para o questionamento da exploração de todas as fêmeas, nos remetendo ao processo de abuso de fêmeas em geral como vacas (leite, carne), galinhas (ovos, carne), cadelas (filhotes para venda), entre outras, onde é necessário destacar que todos os tipos de fêmeas acabam por sofrer algum tipo de abuso⁴⁷. Outro tópico que nos lança a uma analogia entre animais e humanos é a marcação feita a ferro em brasas com o símbolo da dominação de Immortan Joe em seus aliados/discípulos e prisioneiros, marcados como gado. Em ambos os casos, ocorre o que Carol Adams chama de objetualização, o qual

permite ao opressor ver outro ser como um objeto. Assim, ao tratar como objeto esse ser, o opressor o estupra (...) ou o retalhamento de animais, que de seres vivos que respiram são convertidos em objetos mortos (...) para o consumo. O consumo é a efetivação da opressão, a aniquilação da vontade, da identidade separada. (ADAMS, 2018, p. 86)

Deste modo, a objetificação (ou objetualização) da mulher é tratada, em *Estrada da Fúria*, como uma crítica ao contexto de exploração de corpos – da imagem da mulher como objeto do olhar/desejo/consumo masculino –, e não como um modelo feminino a ser seguido, representado em vários filmes⁴⁸ através da mulher que se mantém passiva, dócil e age de acordo com a expectativa masculina.

Gubernikoff, em seu artigo *Cinema e Publicidade – Dividindo a mesma tela*, analisa que além do trato como objeto dentro da narrativa do filme, a

⁴⁶ “Nasceu para ser mãe”, “Para ser completa, a mulher precisa se tornar mãe”, “É o sonho de toda mulher ser mãe”, entre outras frases de senso comum que predestina a mulher a ser mãe.

⁴⁷ Vacas são inseminadas para gerarem mais “carne” e leite; em aves, algumas técnicas de manipulação de cloaca são utilizadas para identificar o sexo; cadelas de raça constantemente são presas para serem estupradas por cães para gerarem filhotes que serão vendidos em pet shops. Para mais informações sobre o trato de vacas e galinhas, ver <https://www.embrapa.br/>. Sobre a criação de cadelas com o intuito de reprodução e venda de filhotes, ver <http://site.amigonaosecompra.com.br/o-que-voce-precisa-saber-antes-de-comprar-um-cachorro/>; <https://veja.abril.com.br/brasil/a-crueldade-das-fabricas-de-filhotes/>. Acesso em: 18 de jun. de 2019.

⁴⁸ Principalmente, do século XX.

mulher espectadora também pode se mostrar como consumidora de uma imagem idealizada transpassada pelo filme, o que pode ter colaborado com uma idealização positiva ao público de *Estrada da Fúria*, em especial, ao público feminino:

Dentro deste sistema patriarcal de troca é importante o estímulo da imagem narcisística da mulher na tela, onde se testemunha não só a idealização do corpo feminino, mas também de todo o ambiente circunscrito, e onde se propõe um estilo de vida ideal. Portanto, nessa relação não temos apenas o filme como mercadoria, que deve, através da compra do ingresso, se auto-financiar. Mas, temos também o fotograma como vitrine, em que se vende a "mulher-objeto" e um estilo de vida idealizado; em que a espectadora vive a dialética entre "ser" e "ter". (GUBERNIKOFF, 2009, p. 209)

A representação feminina aqui, em *Estrada da Fúria*, vem a evidenciar a força que a mulher pode ter sem que haja algum envolvimento masculino por trás de suas ações. Através da personagem de Imperatriz Furiosa nos é passado que a mulher pode sim ter um cargo militar de prestígio (pois Furiosa exerce um cargo de confiança e autoridade), pode ter uma aspiração de vida em que um homem não faça parte, pode ir à luta sem esperar que um homem possa salvá-la. Aliás, a narrativa de *Mad Max: Estrada da Fúria* depende de Furiosa⁴⁹, pois é através da decisão dela em ajudar as parideiras que a história se desenvolve; caso Furiosa não decidisse ir contra Immortan Joe, Max permaneceria preso servindo como bolsa de sangue de Nux, o qual também não morreria cumprindo "sua missão". Desta forma, o destino de todos os personagens do filme é traçado a partir da ação de Furiosa. Como reiterou Beauvoir, "a mulher 'emancipada' quer-se a si mesma ativa e recusa a passividade que o homem procura impor-lhe" (BEAUVOIR, 2008, p. 100).

Mesmo sendo as "coisas" de Immortan Joe, as parideiras também têm papel importante na película, pois – além de ser uma das razões de Furiosa se rebelar contra Joe, se aproveitando de seu cargo para ajudá-las –, são elas que mudam o rumo de suas vidas ao rejeitarem ver seus filhos como escravos⁵⁰ e elas mesmas como coisas do ditador ao clamar pela ajuda de Furiosa. Mais uma vez, a decisão de mulheres traça os acontecimentos de *Estrada da Fúria*.

⁴⁹ Se contrapondo com outros filmes de ação, em que a história gira em torno do personagem masculino principal.

⁵⁰ Afirmativa feita através da frase escrita na parede da prisão das parideiras: "Nossos bebês não serão senhores da guerra".

Além destas, várias são as passagens que fortificam uma nova visão do feminino dentro do universo fílmico, consolidando a luta feminista por maior representação da mulher, em específico, no espaço da sétima arte. Uma cena em particular reflete a libertação da mulher das amarras do opressor: a imagem de uma das parideiras rompendo o cinto de castidade de sua amiga por meio de um alicate. O peso deste episódio simboliza a quebra não apenas do cinto de castidade, como também da submissão, da repreensão sexual, da objetificação da mulher. A cena é complementada, após, com uma destas mulheres libertas chutando o tal cinto de castidade que foi retirado e cuspidoo, como que afirmando o desprezo e raiva pelo que ele representa (e representou).

Assim sendo, a imagem que *Estrada da Fúria* passa ao espectador é que mulheres podem (e devem) ser fortes, guerreiras, resilientes e capazes, sem que sejam masculinizadas como que para explicar o porquê de suas qualidades e conquistas. E filmes de ação – assim como qualquer outro gênero fílmico –, não precisam de uma mulher passiva ou em apuros (para ser salva pelo herói) para ter boa bilheteria e crítica. *Estrada da Fúria* teve uma boa avaliação em sites de crítica de cinema e em sua arrecadação, como também foi aprovado no Teste Bechdel⁵¹, demonstrando sua aceitação por um público variado (espectador comum, críticos, movimento feminino).

O Teste Bechdel foi um teste desenvolvido a partir do quadrinho de Alison Bechdel, cartunista que, influenciada pela ideia de sua amiga Liz Wallace, pôs em sua história em quadrinhos *Dykes to Watch Out For*⁵² uma personagem feminina falando sobre os três critérios que ela usa para selecionar um filme para assistir, os quais eram: (1) o filme deveria ter, pelo menos, duas mulheres (e que sejam nomeadas); (2) estas precisam conversar uma com a outra; (3) e o assunto precisa girar sobre algo que não seja um homem. A ideia de Wallace partiu de um ensaio de Virginia Woolf, chamado *Um teto todo seu*, que dizia:

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de

⁵¹ Ver mais em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teste_de_Bechdel. Acesso em: 11 de jun. de 2019.

⁵² Na tirinha do ano de 1985, intitulada “A regra”.

minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! (Woolf, 1929, p. 102-103)⁵³

A difusão do Teste de Bechdel só ocorreu no ano de 2010, através da mídia. Sua utilização, deste modo, é expor se um filme tem um indício de preconceito de gênero. É criticado por alguns por ser um teste limitado, que não engloba diversas variantes, por exemplo: um filme pode satisfazer aos três requisitos do teste, entretanto ainda conter teor sexista; ou a própria história de um filme pode se passar em um ambiente em que não há mulheres (como presídios masculinos, monastérios), sem configurar algum preconceito de gênero; ou, ainda, o teste não abarca a característica do universo feminino presente em um filme, pois este pode ser vazio e não ser parâmetro de igualdade de gênero.

Apesar destas desaprovações, muitos críticos concordam que é o único teste existente sobre igualdade de gênero em que há dados que possamos consultar⁵⁴. O teste de Bechdel tem um banco de dados que é alimentado pelo próprio usuário, por meio do site *bechdeltest.com*. Através destes dados, pode-se analisar sobre a relação da aprovação do público e retorno financeiro, como também sobre a relação da baixa aprovação de filmes (através do teste) e a pouca representatividade profissional feminina no cinema. O sucesso do teste foi estendido a outras mídias (como quadrinhos e videogames) e originou outros testes, como o Teste Vito Russo, que mede a representação LGBTQ+ nos filmes, e o teste de Finkbeiner, que lista sete regras para evitar algum tipo de preconceito de gênero em matérias jornalísticas sobre mulheres cientistas.

No ano de 2015, ano de lançamento de *Mad Max: Estrada da Fúria*, há 318 filmes registrados no Teste de Bechdel. Destes, 119 filmes não passaram no teste, contabilizando 37,4% de filmes com indicativo de desigualdade de gênero. Respondendo afirmativamente todos os quesitos do teste, *Estrada da*

⁵³ Texto retirado da Wikipédia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Teste_de_Bechdel), com acesso em 18 de junho de 2019. Texto original em: Woolf, Virginia. Thomas, Stephen Ed. A Room of One's Own: Chapter 5. The University of Adelaide Library. University of Adelaide Press. In: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/complete.html>. Acesso em: 11 de jun. de 2019.

⁵⁴ Idem.

fúria foi aprovado, conforme dito anteriormente. Para efeito de comparação, selecionando o ano de 1940 – ano em que *Rebecca* estreou –, de 29 filmes lançados no banco de bases do teste, 14 não foram aprovados (48,2%). *Rebecca*, estranhamente, passou no teste, o que nos leva a supor que o fato da personagem de Joan Fontaine ser chamada pelo sobrenome do marido durante toda a película (não sendo nomeada pelo seu próprio nome) foi considerado válido como resposta à primeira exigência do teste, o que foi posto em discussão no site⁵⁵. Assim, como algumas críticas afirmaram⁵⁶, o Teste Bechdel ainda está sujeito a interpretações, apesar de nos mostrar uma base sobre a questão do gênero no cinema.

De todo modo, a imagem de que a mulher pode ser forte, independente e heroína nos faz observar a crescente leva de filmes hollywoodianos lançados nos últimos anos seguindo essa vertente. A criação de filmes sobre heroínas, bibliografias femininas e histórias em que a mulher esteja como protagonista cresceu consideravelmente neste início de século XXI, assim como o envolvimento de mulheres na produção dos mesmos, como na direção, roteiro, arte e outros⁵⁷. Aumentou também a cobrança por reconhecimento e por melhores salários e condições de trabalho referentes aos inúmeros casos de assédio às mulheres por detrás da cortina dos estúdios⁵⁸. Dentre os filmes em que há o destaque feminino, podemos citar *Capitã Marvel*, *Mulher Maravilha*, *Valente*, *Jogos Vorazes*, *Fênix Negra*, *A Forma da Água*, *Menina de Ouro*, entre outros. Vale mencionar que dentro do universo das séries e seriados de TV também há um grande protagonismo feminino, destacando, entre inúmeros, as séries *The Handmaid's Tale*, *Grace e Frankie*, *Orange is the New Black*. Entretanto, há ainda muito para se lutar, pois, como Beauvoir afirma:

Ora, a mulher sempre foi, senão a escrava do homem ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de

⁵⁵ Ver em <http://bechdeltest.com/comments/618>.

⁵⁶ Ver em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teste_de_Bechdel. Acesso em: 11 de jun. de 2019.

⁵⁷ Entre as várias cineastas que se destacam como referência no cinema atual, podemos citar Kathryn Bigelow (Oscar de melhor direção com *Guerra ao Terror*), Sofia Coppola (Cannes de melhor direção com *O Estranho que Nós Amamos*) e Jane Campion (Oscar de melhor roteiro original com *O Piano*). Ver mais em: <https://casavogue.globo.com/Colunas/Arte-do-Cinema/noticia/2018/03/mulheres-no-cinema-10-diretoras-e-suas-obras-iconeas.html>; <https://www.hypeness.com.br/2018/01/10-grandes-diretoras-mulheres-que-ajudaram-a-criar-a-historia-do-cinema/>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

⁵⁸ Ver em: <https://casavogue.globo.com/Colunas/Arte-do-Cinema/noticia/2019/01/mulheres-no-cinema-7-filmes-com-protagonismo-feminino-para-ficar-de-olho-em-2019.html>.

condições; e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com uma pesada desvantagem. (...) um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. (BEAUVOIR, 2008, p. 31-32)

Gubernikoff também tem a mesma posição de Beauvoir, analisando que mesmo com o envolvimento de mulheres no set do cinema, ainda há um passado patriarcal a ser superado:

O cinema produzido hoje em dia por mulheres é apenas o início de um processo delas começarem a se encarar como Sujeito, mas onde ainda está presente o condicionamento herdado de um passado opressor. Ainda imperam as ideologias patriarcalistas em relação à produção feminina, como a tendência para a produção de documentários e vídeos, que acabam restringindo sua participação. (GUBERNIKOFF, 2016,p. 105)

Assim, é preciso quebrar esses costumes amparados em uma cultura de domínio. É preciso manter a (r)evolução ao ponto que não exista mais desigualdades como a de gênero. Nisto, as cineastas feministas deste século XXI estão se empenhando, formando um contracinema capaz de transformar os antigos olhares em novas conquistas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi observado no decorrer deste trabalho que as desigualdades entre homens e mulheres resultam de um processo sócio-histórico-cultural, sendo construídas na/pela sociedade. Baseadas não somente no senso comum, como também em dogmas religiosos e em trabalhos científicos que reproduziam estereótipos através da naturalização dos corpos, estas assimetrias de gênero impactavam – e ainda impactam – a vida de mulheres em todo o planeta.

Os papéis sociais de cada gênero foram traçados, de modo que cabia às mulheres a submissão, opressão, preconceito e incapacidade. Seu lugar estava fadado ao privado – ao “lar” –, cuidando dos afazeres domésticos e do seu destino irremediável da maternidade, enquanto que ao homem, o público era sua sina: a vida política, as decisões sociais, o mercado de trabalho, a escolaridade, o lazer... tudo era destinado ao domínio masculino.

Dentre estes privilégios, a sétima arte se mantinha não apenas como área de acesso do homem, mas também como reprodutor de suas conveniências. As qualidades ditas femininas foram ressaltadas pelo cinema, que mostrava como uma mulher deveria ser e agir; aquelas que não se enquadravam dentro da narrativa tinham um final trágico merecido, assim como deveria ser na vida real. A fragilidade, docilidade, beleza, amabilidade e boas maneiras eram essenciais à mulher e, por meio de exemplos, o cinema se tornava um espelho, refletindo sua tela aos olhares femininos.

Assim se mantinha uma das formas de reprodução das desigualdades de gênero, até que, percebendo a situação de subordinação e opressão as quais estavam, as mulheres passam a questionar sobre sua posição na sociedade. Estas indagações levam às contestações (que exigiam por mudanças), do mesmo modo que conduzem aos estudos sobre o tema. Estes trabalhos desenvolvidos são mais um incentivo à transformação/reivindicação.

A luta cresce, se espalhando pelo mundo (e pelos tempos), unindo mulheres das mais diversas identidades. O movimento feminista vai se adaptando ao contexto, e segue garantindo direitos antes disponíveis apenas aos homens. A consciência social aos poucos vai se alterando, indo em direção à igualdade entre homens e mulheres.

Estas transformações também têm reflexo no cinema, que cria personagens femininas empoderadas pelo olhar das próprias mulheres. De passivas personagens sem nome (ou associadas ao marido), passa-se a mostrar “Furiosas”, donas do seu destino.

Como Carrara analisa:

O que já foi considerado escandaloso, e transgressor, num determinado contexto sociohistórico, atualmente é desejável e absolutamente comum. O modelo tradicional de mulher, reservada à vida doméstica e aos filhos, entrou em crise no decorrer do século XX, e uma, ou várias, novas imagens do feminino passaram a ser construídas. (CARRARA, 2010, v. 2, p. 97)

Assim, graças as mais diferentes mulheres – das diversas raças, nacionalidades, credos, classes, gerações, orientações sexuais e de gênero – que se uniram contra um sistema de opressão e dominação – seja reivindicando através dos movimentos, ou trabalhando com modos de representação igualitários, ou ainda escrevendo sobre isto – que ocorreram grandes mudanças no modo de vida da sociedade, em especial, delas próprias, como a garantia à liberdade, à educação, aos direitos políticos, ao lazer, entre outros. Entretanto, há muito pelo que lutar, visto que ainda existem fatores contextuais que impedem que o tratamento destinado às mulheres seja justo e igualitário.

Desta forma, a luta feminista pode ser vista como uma engrenagem, que significa – de acordo com o dicionário⁵⁹ –, um “jogo de rodas dentadas para transmissão de movimentos e força, nos maquinários”, como também pode ser “uma organização, um organismo”. Fazendo uma analogia, o movimento feminino age como uma engrenagem, atuando de modo a tornar este caminho (rumo à igualdade entre gêneros) cada vez menos tortuoso por meio de sua força. Força esta, inerente às mulheres.

⁵⁹ FERREIRA, 2001, p. 290.

5. FONTES

5.1. Referências Bibliográficas

ADAMS, J. Carol. A política sexual da carne: uma teoria feminista-vegetariana; tradução: Cristina Cupertino – São Paulo: Alaúde Editorial, 2ª Ed. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo, v.2 – A experiência vivida; tradução: Sérgio Milliet – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 7ª Ed, 1990.

_____. A mulher independente; tradução: Sérgio Milliet – Rio de Janeiro: Agir Editora, 2008.

CARRARA, Sérgio... [ET AL]. Curso de Especialização em Gênero e Sexualidade – Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília, DF: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, v.1-7, 2010b.

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In Cruzamento: raça e gênero, Painel 1, 2012, p.7-16. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>. Acesso em: 15 de jun. de 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa; 5ª Ed, rev. Ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. In: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.8, n.15, jan./jun. 2009.

_____. Cinema e Publicidade: Dividindo a mesma tela. In: Revista Signos do Consumo – V.1, N.2, 2009. P. 204–213.

_____. Cinema, identidade e feminismo. – São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HATAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. In: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Tradução: Mariza Corrêa; Revisão: Iara Beleli; Londres, Free Association Books Ltd., 1991, capítulo 7, pp.127-148. In: Cad. Pagu no.22 Campinas Jan./June 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 30 de maio de 2019.

KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera; tradução: Helen Marcia Potter Pessoa – Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema: na introduction*. London: The Mainillan Press, 1978.

_____. Through the Looking-Glass: Woman, Cinema, and Language, in: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

MALUF, Sônia Weidner, DE MELLO, Cecília Antakly e PEDRO, Vanessa. Políticas do Olhar: Feminismo e Cinema em Laura Mulvey, in: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2): 343-350, maio-agosto/2005.

MARIANO, Silvana A. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. In: *Revista Estudos Feministas*, vol.13 no.3 Florianópolis Sept./Dec. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300002. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
SAFFIOTI, Heleieth I. B. Primórdios do conceito de gênero. In: *Cadernos Pagu* (12) 1999: pp.157-163. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634812/2731>. Acesso em 30 de maio de 2019.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica; tradução Marina Appenzeller*. – Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WOOLF, Virginia. Thomas, Stephen Ed. *A Room of One's Own: Chapter 5. The University of Adelaide Library*. University of Adelaide Press. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/complete.html>. Acessado em: 11 de jun. de 2019.

5.2. Outras Referências

A PRIMEIRA Guerra Mundial trouxe uma grande mudança para as mulheres. AFP, Paris, 07/11/2018. Disponível em: <https://universa.uol.com.br/noticias/afp/2018/11/07/a-primeira-guerra-mundial-trouxe-uma-grande-mudanca-para-as-mulheres.htm>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

ATIVISTAS pelo machismo promovem boicote contra "Mad Max: Estrada da Fúria". UOL, 15/05/2015. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/05/15/ativistas-pelo-machismo-promovem-boicote-contra-mad-max-estrada-da-furia.htm>; Acesso em: 19 de jun. de 2019.

BRAINARD, Curtis. The Finkbeiner Test' - Seven rules to avoid gratuitous gender profiles of female scientists. *Columbia Journalism Review*, New York, 22 de mar. de 2013. Disponível em:

https://archives.cjr.org/the_observatory/finkbeiner_test_gender_gap_fem.php?page=all. Acesso em: 11 de jun. de 2019.

CANCIAN, Renato. Feminismo - Movimento surgiu na Revolução Francesa. Página 3 Pedagogia & Comunicação, 08/03/2016. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/feminismo-movimento-surgiu-na-revolucao-francesa.htm>. Acesso em: 11 de maio de 2019.

CONSOLIM, Veronica Homsí. A história da primeira onda feminista. Justificando, 14 de set. de 2017. Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/09/14/historia-da-primeira-onda-feminista/>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

_____. O que pede a terceira onda feminista? Justificando, 15 de set. de 2017. Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/09/15/o-que-pede-terceira-onda-feminista/>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

_____. Segunda onda feminista: desigualdade, discriminação e política das mulheres. Justificando, 14 de set. de 2017. Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/09/14/segunda-onda-feminista-desigualdades-culturais-discriminacao-e-politicas-das-mulheres/>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

_____. Um pouco da história de conquistas dos direitos das mulheres e do feminismo. Justificando, 13 de set. de 2017. Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/09/13/um-pouco-da-historia-de-conquistas-dos-direitos-das-mulheres-e-do-feminismo/>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

CORAL, Guilherme. Crítica – Mad Max: Estrada da Fúria. Plano Crítico, 13/05/2015. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-mad-max-estrada-da-furia/>. Acesso em: 17 de jun. de 2019.

COSTA, João Bénard da. Rebecca, a mulher inesquecível, Alfred Hitchcock, 1940. Foco - Revista de cinema, 2009. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-rebecca.htm>. Acesso em 12 de abr. de 2019.

COURA, Kalleo. A crueldade das fábricas de filhotes. Veja, 18/12/2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/a-crueldade-das-fabricas-de-filhotes/>. Acesso em: 18 de jun. de 2019.

DIREITOS Sexuais e Reprodutivos: 20 anos de lutas e desafios e desafios. Centro Feminista de Estudos e Assessoria, [s.d.]. Disponível em: <http://www.cfemea.org.br/index.php/mobile-colecao-femea-e-publicacoes/colecao-femea/144-numero-160-abrilmaiojunho-de-2009/1326-direitos-sexuais-e-reprodutivos-20-anos-de-lutas-e-desafios-e-desafios>. Acesso em: 13 de jun. de 2019.

EMBRAPA. Sistemas de produção para galinhas de postura. Embrapa Informação Tecnológica, Brasília, 1981. Disponível em: <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/909343/sistemas-de-producao-para-galinhas-de-postura>. Acesso em: 18 de jun. de 2019.

_____. Sistemas mistos de produção de leite e carne bovina. Embrapa Pecuária Sudeste, Brasília, 2001. Disponível em: <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/45614/sistemas-mistos-de-producao-de-leite-e-carne-bovina>. Acesso em: 18 de jun. de 2019.

JACOB, Paula. Mulheres no cinema: 7 filmes com protagonismo feminino para ficar de olho em 2019. Casa Vogue, 04/01/2019. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Colunas/Arte-do-Cinema/noticia/2019/01/mulheres-no-cinema-7-filmes-com-protagonismo-feminino-para-ficar-de-olho-em-2019.html>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

LGBTQQICAPF2K+: sigla assim é necessária para representar o movimento LGBT? iGay - iG São Paulo, São Paulo, 23/02/2018. Disponível em: <https://igay.ig.com.br/2018-02-23/movimento-lgbt-sigla.html>. Acesso em: 11 de jun. de 2019.

LOTHLÓRIEN, Lane. As implicações ideológicas de Mad Max: Estrada da Fúria - Uma breve análise. Revista Moviement, 05/07/2016. Disponível em: <https://revistamoviement.net/breve-an%C3%A1lise-sobre-as-implica%C3%A7%C3%B5es-ideol%C3%B3gicas-de-mad-max-furious-road-com-spoilers-a6b2c8e4967d>. Acesso em: 17 de jun. de 2019.

O QUE são as ondas do feminismo?. QG Feminista – Feminismo em Revista, 08/03/2018. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a>. Acesso em: 08 de jun. de 2019.

O QUE você precisa saber antes de comprar um cachorro. Amigo não se compra, 06/09/2017. Disponível em: <http://site.amigonaosecompra.com.br/o-que-voce-precisa-saber-antes-de-comprar-um-cachorro/>. Acesso em: 18 de jun. de 2019.

PAIVA, Vitor. 10 grandes diretoras mulheres que ajudaram a criar a história do cinema, Hypheness, [s.d.]. Disponível em: <https://www.hypheness.com.br/2018/01/10-grandes-diretoras-mulheres-que-ajudaram-a-criar-a-historia-do-cinema/>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

PALMIERI, Larissa. As 6 críticas sociais pesadas que você não conseguiu enxergar em Mad Max—A Estrada da Fúria. Medium Brasil, 18/05/2015. Disponível em: <https://medium.com/brasil/as-6-cr%C3%ADticas-sociais-pesadas-que-voc%C3%AA-n%C3%A3o-conseguiu-enxergar-em-mad-max-a-estrada-da-f%C3%BAria-f77955ff3874>. Acesso em: 17 de jun. de 2019.

REBECCA, a mulher inesquecível. Adoro Cinema, [s.d.]. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3984/curiosidades/>. Acesso em 12 de abr. de 2019.

REBECCA - A mulher inesquecível. Carta Capital, Cinema em Cena, c2019. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/511/rebecca-a-mulher-inesquec%C3%8Dvel>. Acesso em 12 de abr. de 2019.

RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. Repositório Institucional UFSC, [s.d.]. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1229/rubin_pensando_o_sexo.pdf?sequence=1. Acesso em: 15 de maio de 2019.

SILVA, Célio. Crítica: “Mad Max: Estrada da Fúria” arrebatada como obra rara no cinema de ação. Ambrosia, [s.d.]. Disponível em: <https://ambrosia.com.br/filmes/critica-mad-max-estrada-da-furia-arrebata-como-obra-rara-no-cinema-de-acao/>. Acesso em: 17 de jun. de 2019.

SIOLI, Fernando Diego. Machistas tentam diminuir nota de Capitã Marvel antes do filme estrear. Blogs O Povo, 22/02/2019. Disponível em: <http://blogs.opovo.com.br/estrelapolar/2019/02/22/machistas-tentam-diminuir-nota-de-capita-marvel-antes-do-filmes-estrear/>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

TESTE de Bechdel. Wikipédia, 21 de jan. de 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teste_de_Bechdel. Acesso em: 11 de jun. de 2019.

4 VEZES em que artistas se manifestaram durante festivais de cinema. Redação GQ Globo, 18/02/2019. Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2019/02/4-momentos-em-que-artistas-se-manifestaram-em-festivais-de-cinema.html>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

VILLAÇA, Pablo. Mad Max: Estrada da Fúria. Cinema em Cena, 14/05/2015. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/8163/mad-max-estrada-da-furia>. Acesso em: 17 de jun. de 2019.