



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO
CULTURAL

LETÍCIA MOREIRA DE OLIVEIRA

O PROTAGONISMO FEMININO NO CINEMA *BLOCKBUSTER*:
DISCURSOS VALORATIVOS SOBRE O FEMINISMO EM *MAD MAX: ESTRADA*
DA FÚRIA E CAÇA-FANTASMAS

Salvador
2016.2

LETÍCIA MOREIRA DE OLIVEIRA

**O PROTAGONISMO FEMININO NO CINEMA *BLOCKBUSTER*:
DISCURSOS VALORATIVOS SOBRE O FEMINISMO EM *MAD MAX: ESTRADA
DA FÚRIA E CAÇA-FANTASMAS***

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em Produção Cultural, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Profa. Dra. Regina Gomes

Salvador
2016.2

LETÍCIA MOREIRA DE OLIVEIRA

O PROTAGONISMO FEMININO NO CINEMA *BLOCKBUSTER*:
DISCURSOS VALORATIVOS SOBRE O FEMINISMO EM *MAD MAX: ESTRADA DA FÚRIA* E *CAÇA-FANTASMAS*

Monografia apresentada para obtenção de grau em Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

BANCA EXAMINADORA

Salvador, 30 de março de 2017

Profa. Dra. Regina Lúcia Gomes Souza e Silva (Orientadora)

|
Profa. Dra. Leonor Graciela Natansohn (Avaliadora)

Profa. Mra. Amanda Aouad Almeida (Avaliadora)

A
Renata e Sabrina, meu amor sem tamanho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelos segundos desta jornada e pela força incondicional nos momentos em que não acreditei ser capaz de continuar.

Ao universo e às boas energias, pelos ciclos, pelos encontros e por toda proteção cósmica.

A Nelmira, mãe, minha referência de vida e de humanidade, quem me ensinou a amar as letras e sem quem eu não teria forças e não seria nada!

A José, meu pai, e Thales, meu irmão, pelo amor e pela vida.

A Valdemira, avó e mãe, a quem me faltam palavras, pelas orações diárias e pelo exemplo de mulher guerreira e determinada.

A Nelma, pela amizade, amor e carinho de quem é tia, madrinha e mãe.

A família, pelo apoio, torcida e amor enviados mesmo à distância.

A Katy, Larissa, Lyven, Mariane, Lara e Ingrid, irmandade de uma vida, por sempre me incentivarem, motivarem e atuarem meus acessos de Drama Queen.

A minha família soteropolitana, Manuela, Pablo, Elciberg, Gabriele, Valdéria, Nathaly (pelos bons anos compartilhados no 201), e todos os demais (vocês sabem quem são!) pelos anos de muito amor e aventura! Sem vocês eu não teria ficado.

A Regina Gomes, querida orientadora, minha gratidão pela paciência, carinho e atenção em todos esses anos de graduação, em especial durante este trabalho!

Ao querido Mahomed Bamba (*in memoriam*), pelos momentos de aprendizado, cuja presença é tão forte nesta pesquisa e sem dúvida o será sempre em nossas lembranças.

Aos meus amigos do GRIM, por todos esses anos de carinho e contribuições, sempre importantes nesta jornada.

A Faculdade de Comunicação, por me permitir compreender o mundo com mais maturidade e criticidade e por cada momento de aprendizado.

A todas as mulheres.
À Netflix, pela amizade verdadeira
Ao cinema,
Muito Obrigada!

RESUMO

Dois fenômenos recentes do cinema hollywoodiano vêm suscitando discussões entre o público e o assunto principal se refere ao feminismo e às representações das mulheres nesses filmes. Dentre várias refilmagens de clássicos de outras décadas, *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) e *Caça-Fantasmas* (2016) se destacaram por conta do protagonismo feminino e da repercussão entre os espectadores. Esta monografia pretende identificar quais os valores e sentidos sobre o feminismo socialmente compartilhados pelos sujeitos a partir da análise de discursos valorativos elaborados sobre esses dois filmes, por autores brasileiros, disponíveis em dispositivos digitais. Os discursos foram selecionados a partir da identificação da temática feminista em sua estrutura e a análise empreendida parte da união dos caminhos metodológicos e contribuições da Análise do Discurso com o horizonte dos estudos contextualistas da recepção. É também objetivo deste trabalho entender as relações que esses sujeitos estabelecem entre questões feministas e elementos dos filmes. A hipótese inicial foi de que o protagonismo feminino era decisivo para tal concepção e, ao final, percebeu-se também, a partir dos enunciados, que questões tais como as particularidades dos sujeitos sociais são essenciais nos posicionamentos argumentativos. O *corpus* de análise é composto por dez produções textuais, sendo cinco referente a cada obra.

Palavras Chave: Feminismo; Cinema *Blockbuster*; Recepção; *Mad Max: Estrada da Fúria*; *Caça-Fantasmas*; *Reboot*

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	8
2.	DOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	11
2.1	DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO AOS ESTUDOS CULTURAIS: CAMINHOS PARA AS TEORIAS DA RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	12
2.1.2	A Recepção Cinematográfica.....	15
2.2	DA MULHER E O CINEMA – CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS.....	20
2.3	DO DISCURSO E ANÁLISE DO DISCURSO.....	29
2.4	DAS RESPOSTAS SOCIAIS SOBRE OS PRODUTOS MUDIÁTICOS.....	36
3	DA ORDEM CONTEXTUAL.....	40
3.1	DO FEMINISMO E MOVIMENTO FEMINISTA.....	42
3.1.1	Do Feminismo no Brasil.....	47
3.2	DO CINEMA HOLLYWOODIANO E DO CINEMA <i>BLOCKBUSTER</i>	50
3.3	DAS QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO.....	54
4	DOS <i>BLOCKBUSTERS</i>: UMA VISÃO FEMINISTA?.....	58
4.1	SOBRE OS FILMES.....	59
4.1.1	Irrupção feminina no universo distópico de <i>Mad Max: Estrada da Fúria</i>(2015)..	60
4.1.2	Quem você vai chamar? (As) <i>Caça-Fantasmas</i> (2016).....	62
4.2	DA COLETA DE DADOS, DEMILITAÇÃO DO <i>CORPUS</i> E METODOLOGIA....	64
4.3	DAS PRODUÇÕES DISCURSIVAS SOBRE <i>MAD MAX: ESTRADA DA FÚRIA</i> (2015).....	68
4.4	DAS PRODUÇÕES DISCURSIVAS SOBRE <i>CAÇA-FANTASMAS</i> (2016).....	88
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105
	ANEXOS.....	108

INTRODUÇÃO

As disputas ideológicas empreendidas pelos sujeitos sociais conformam-se e são igualmente conformadas em uma complexa rede de elementos culturais, políticos e econômicos, em que a relação simbiótica entre contextos e individualidades é vital para a constituição dos valores, símbolos e imaginários que singularizam as sociedades através dos séculos. Tal noção permite dimensionar o poder e a centralidade dos discursos na existência e nos modos de vida da humanidade. É essa dimensão construtiva (e construída) das nossas falas cotidianas que desperta o interesse em entender como se molda as discussões sobre as mulheres e o feminismo nas sociedades.

O cinema (a indústria da sétima arte) configura-se como um importante terreno para tais disputas ideológicas. A imagem projetada na tela desperta não somente emoções, mas ações cognitivas de identificação e elaborações morais e culturais. Os processos de recepção e interpretação dos filmes são marcados pelo papel ativo do espectador em sua construção.

Assim, a presente pesquisa constitui-se como um esforço para investigar como dois *blockbusters* hollywoodianos despertaram uma multiplicidade de falas, entre polêmicas e celebrações, em todo o mundo, a respeito do feminismo e questões ou aspectos próprios desse pensamento (feminista). Parte da reflexão sobre o protagonismo feminino no cinema e em como os discursos de espectadores permitem compreender quais os sentidos socialmente compartilhados do conceito de feminismo.

Para tanto, empreende-se aqui um trabalho de análise de discursos valorativos, coletados em dispositivos digitais de variados formatos e temáticas, disponibilizados para qualquer usuário com acesso à rede e elaborados por autores brasileiros. A metodologia analítica que se mostrou mais satisfatória resultou da união das perspectivas da Análise do Discurso às contribuições dos estudos contextualistas e historiográficos da recepção.

Mad Max: Estrada da Fúria (2015) e *Caça-Fantasmas* (2016) são novas versões de clássicos da década de 1980 cujos universos das franquias são permeados por temáticas tipicamente tomadas como masculinas, nos gêneros de ação, aventura e ficção científica, que são lançados agora com personagens femininas em lugar de destaque. Enquanto o primeiro apresenta ao público uma nova protagonista junto ao velho Max Rockatansky, o segundo subverteu o quarteto de caça-fantasmas original por um grupo de mulheres inteligentes e destemidas.

Falar sobre feminismo é falar sobre mulheres tendo seus direitos respeitados, suas conquistas asseguradas e sua vida livre dos padrões opressores impostos sobre seus corpos e

suas vozes, por uma sociedade patriarcal que mantém sua hegemonia pela dominação baseada em normas de gênero. Em um país cujas taxas de feminicídio, violência contra a mulher e desigualdade de gêneros estão entre as mais altas do mundo, e, para complementar o quadro, vivencia uma crise política que é também, em sua essência, uma retaliação às conquistas das mulheres, falar sobre feminismo é necessário.

A identificação com a causa feminista, assim como o fascínio pelo cinema, me acompanham desde a adolescência. A jornada universitária me permitiu dimensionar a complexidade imbricada nas relações sociais e nas questões de gênero, e compreender que a resistência é o caminho para a transformação e que a palavra, o conhecimento e a voz são as armas mais poderosas. Na Faculdade de Comunicação, da Semiótica aos Estudos Culturais, entendi como os significados compartilhados são carregados de histórias, ideologias e poderes. Durante os anos no Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem (GRIM-UFBA), coordenado por Regina Gomes e Mahomed Bamba, explorei o cinema pela ótica da recepção, fruição e elaboração crítica, e tive os primeiros contatos com pesquisas acadêmicas.

No decorrer do tempo vivido no México (quase um semestre), boa parte dele em um projeto educacional com adolescentes e junto a amigos de outras nacionalidades, descobri verdadeiramente como as diferenças culturais são ricas e significativas, e toda troca simbólica é uma oportunidade de amadurecimento e desenvolvimento. Aqui, a escolha da carreira de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura fez ainda mais sentido, pois percebi como esse elo entre a cultura, pensada dentro da comunicação, fornece um horizonte teórico e prático que se retroalimentam ricamente.

Portanto, para concluir a etapa de graduação, a escolha do produto final como um trabalho monográfico com esses temas e objetos (cinema, feminismo e recepção), decorre da caminhada acadêmica e da afinidade com o processo de pesquisa. Visto que os discursos são registros históricos e o momento atual do feminismo é um acontecimento datado historicamente, essa pesquisa configura-se como um exercício investigativo interessado em compreender seu próprio contexto.

A etapa analítica é precedida de uma ampla revisão dos pressupostos teóricos imprescindíveis à concepção e elaboração da pesquisa e para a investigação textual, bem como pelo estudo das questões inerentes ao contexto de produção dos discursos. Desse modo, a primeira etapa da pesquisa consiste em uma revisão de literatura sobre os conceitos referentes aos temas centrais do trabalho, sendo eles o feminismo e teorias feministas de cinema, o cinema *blockbuster*, as noções de discurso e análise de discurso, a recepção

cinematográfica e o sistema de interações sociais. Assim, o trabalho divide-se em três seções principais.

Na primeira, correspondente aos fundamentos teóricos, apresentamos os conceitos que norteiam toda a pesquisa. Para a abordagem das teorias da recepção, retomamos os marcos essenciais da estética da recepção passando, principalmente, pelos Estudos Culturais até às teorias da recepção cinematográfica, tendo os textos de Bamba (2013) e Mascarello (2005) como norteadores. Em seguida, contemplamos as formulações de teóricas feministas no campo do cinema e suas contribuições para os diversos projetos teóricos, juntamente com as principais questões que envolvem as mulheres na indústria cinematográfica, com destaque para Janet Staiger (1992) e Laura Mulvey (1999). Encontra-se aqui a noção de discurso elaborada por Michel Foucault (2014), uma abordagem sobre o histórico e os pressupostos da Análise do Discurso junto a uma introdução aos conceitos metodológicos adotados, partindo de Dominique Maingueneau (2015) e Rosalind Gill (2008). Por fim, a descrição do Sistema de Interação Social sobre produtos midiáticos, proposto por José Luís Braga (2006).

Na segunda seção, buscamos contemplar as questões referentes ao contexto de produção dos discursos bem como daquilo a que eles se referem. São conceitos relevantes para a compreensão dos conteúdos dos textos analisados e das dinâmicas de circulação e interação em que se encontram. Primeiramente, trazemos uma revisão geral sobre o feminismo e como se constituiu, enquanto movimento, ao longo da história, com ênfase ao contexto brasileiro; em seguida, nos voltamos à compreensão das particularidades do cinema hollywoodiano, com atenção ao cinema *blockbuster*, a partir Mascarello (2003), e por fim, propomos uma breve discussão a respeito da representação midiática de grupos minoritários, a partir de Freire Filho (2005) e das postulações de Stuart Hall em Santi e Santi (2008).

O capítulo final comporta o trabalho de análise dos discursos valorativos, abarcando desde o processo de coleta de dados, a delimitação dos textos que compõem o *corpus* bem como a metodologia aplicada. Apresentamos também uma breve contextualização sobre o universo das franquias dos dois filmes, um resumo das sagas e destacamos os principais acontecimentos e reações do público com as produções das novas versões, visto que é essencial para a compreensão do conteúdo das publicações analisadas. Estas encontram-se integralmente transcritas em anexo, ao final do trabalho.

2. DOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Compreender o cinema, em toda sua complexidade, enquanto arte, indústria, mídia visual, dispositivo narrativo e instituição, significa perceber seu papel ativo nas construções socioculturais e simbólicas e nas dinâmicas sociais mais amplas e complexas, extrapolando assim o reducionismo do cinema como puro entretenimento. Essa percepção começa a aparecer quando perspectivas analíticas trazem para o centro dos debates as noções de dispositivo narrativo e instituição, possibilitando e promovendo importantes rupturas teóricas e novos caminhos metodológicos.

O lugar do cinema na experiência social supera o mero registro e entretenimento e as construções no interior desse campo são materializações do *modus vivendi*, ideologias e subjetividades. Configurando-se como arte e indústria, ele ocupa um importante papel na formação do imaginário coletivo e opera em meio às lógicas que configuram a sociedade capitalista e patriarcal, criando sempre, e de alguma forma, relações de negociações ou tensionamentos.

Dessa forma, compreender as relações que os sujeitos estabelecem com o aparato fílmico, os modos como produzem sentido e interpretações sobre as obras, bem como as apropriações e as ressignificações que empregam a partir da experiência fílmica é fundamental para descortinar questões de ordem social e cultural, como a que pretendemos aqui.

Para tanto, é imprescindível dedicar atenção à instância da recepção, juntamente com os processos que aí se desenrolam. Dentre estes, as produções simbólicas a respeito dos produtos culturais, em especial aquelas materializadas textualmente pelos sujeitos, como os discursos valorativos que são produzidos e veiculados em dispositivos digitais configuram uma esfera privilegiada para a compreensão de ideologias e questões de ordem cultural e políticas, por exemplo. E é justamente nesse caminho de entender de que forma determinadas produções discursivas, elaboradas pelos sujeitos espectadores, nos permitirão compreender questões significativas referentes às noções socialmente compartilhadas sobre o que seria o “feminismo” e quais elementos são passíveis de serem assim considerados que esse trabalho se dirige.

Dedicaremos, portanto, este capítulo a uma revisão dos conceitos e teorias que norteiam o trabalho aqui proposto, apoiando a análise dos discursos valorativos, bem como fornecendo uma concepção histórica do estudo do cinema enquanto dispositivo midiático,

onde circulam significados, através dos quais a sociedade constrói sentidos, ratificando assim a relevância dos estudos de recepção de produtos audiovisuais.

Pelo menos três linhas gerais são fundamentais para a pesquisa. Primeiro, os estudos de recepção, com ênfase na recepção cinematográfica, a qual mais interessa à nossa pesquisa. Segundo, a noção de discurso, crítica, valor e análise de discurso, orientando o caminho para a concepção e aplicação da metodologia de análise que será realizada no terceiro capítulo. Esse segundo momento, divide-se em duas partes: a primeira em que apresentamos as noções gerais de discurso e análise de discurso que embasam o trabalho e a segunda, a apresentação do sistema de interação social sobre a mídia, proposto por José Luiz Braga (2006) que nos permite compreender como a sociedade produz respostas sobre os produtos midiáticos. E a terceira linha, questão da mulher no cinema e a apresentação das teorias feministas de cinema, para introduzir os questionamentos e os caminhos investigativos adotados ao longo dos anos, no que se refere ao papel, à representação e ao estudo da mulher e do feminino na sétima arte.

2.1. DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO AOS ESTUDOS CULTURAIS E OS CAMINHOS PARA AS TEORIAS DA RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA.

As formulações a respeito de uma teoria da recepção, bem como da espectralidade, decorrem essencialmente dos primeiros projetos teóricos que, superando o imanentismo¹ literário, passaram a conceber a figura do leitor/espectador como ativa e racional. Hans Robert Jauss (1979), no momento em que começa a propor a estética da recepção, a partir de 1967, assume que inicia também uma teoria da recepção, que será um marco para abordagens futuras. Segundo o autor, sua obra *“A História da Literatura como Provocação”* (1967) e a obra *“A Estrutura Apelativa do Texto”* (1970), de Wolfgang Iser, marcam o início da preocupação com a estética, na Escola de Konstanz. (JAUSS, 1979, p. 47).

Ao questionar o imanentismo literário, partem de uma preocupação com a práxis estética a qual Jauss (1979) crê como necessária para a compreensão da arte como atividade produtora, receptiva e comunicativa, que depende do empenho ativo do leitor para que o significado artístico seja possível. Assim, coloca o leitor e a obra em um mesmo patamar investigativo, garantindo que a estética da recepção obtivesse grande êxito nos anos seguintes.

¹ A abordagem crítica imanentista da literatura é aquela que se volta puramente à uma análise textual, fechada na obra literária, desconsiderando outros condicionantes que se mostraram (posteriormente) essenciais na existência e na formação de sentido das próprias obras, como a figura do leitor e a atividade por ele empreendida.

Além de evidenciar o caráter ativo do sujeito-receptor, defende que, nessa atividade de leitura, os leitores trazem consigo uma bagagem de conhecimentos e vivências com outras obras e formatos literários, adquiridos ao longo da sua história e hábitos culturais, e que esta constitui o processo de recepção, influenciando nas interpretações formuladas. Wolfgang Iser (1996) transcende Jauss ao propor que o papel ativo do leitor está previsto no próprio texto. Iser parte de um estudo psicanalítico sobre a comunicação interpessoal, para realizar sua avaliação analítica sobre a interação do leitor com o texto, entendendo interação como a influência recíproca entre o texto e o efeito no leitor.

Buscando compreender os efeitos do ato de ler (na leitura individual), Iser (1996) vai propor uma teoria a qual definiu como Teoria do Efeito, juntamente com a sua formulação acerca do leitor implícito. Segundo ele, esse leitor implícito é justamente aquele que se encontra previsto no texto, inscrito em seus códigos.

Décadas depois, nos anos 1970, dentro dos estudos de recepção, surge um autor que desloca a noção de recepção da temática da comunicação, elevando-a para um plano político. Filiado ao campo investigativo dos Estudos Culturais, que vinha se desenvolvendo na Universidade de Birmingham, Inglaterra, dentro do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), Stuart Hall, pensando a linguagem como um processo dialógico, vai propor o modelo de Codificação/Decodificação, superando o modelo linear e mecanicista da teoria matemática da informação, perspectiva funcionalista que por muito tempo vigorou nos estudos de comunicação.

Os Estudos Culturais se configuram como uma teoria crítica da sociedade que, de acordo com Itania Gomes (2003), “surtem como consequência de alguns investigadores em romper com a perspectiva behaviorista da Sociologia da Comunicação, que vê a influência dos meios como um mecanismo de estímulo e resposta”. (GOMES I., 2003, p.37). Essa corrente tem como premissa básica a ideia de que a cultura deve ser pensada dentro das suas relações complexas com a sociedade. O presente trabalho foi construído com base nos pressupostos desses estudos, uma vez que entendemos os filmes como produtos culturais que circulam em variados contextos, suscitando assim múltiplas respostas.

Nesse caminho, Hall amplia o objeto de estudo de obras literárias (onde se encontravam Jauss e Iser) para produtos comunicacionais no geral. Seu modelo, dirigido para o estudo de produtos televisivos, quebra a ideia de que a mensagem é transparente e seu processo de transmissão linear e propõe pensar a linguagem como um processo dialógico, em que há uma correspondência entre os códigos partilhados. Ele também compreende o público

como heterogêneo, ativo e participante e seu modelo representa um importante passo nos estudos de recepção.

O processo comunicativo é pensado em termos de uma “estrutura produzida e sustentada através de momentos distintos, mas interligados - produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução” (HALL, 2003, p. 386), que, apesar de articulados, um não consegue garantir inteiramente o próximo. O autor separa as etapas de codificação e decodificação como “momentos diferenciados dentro da totalidade formada pelas relações sociais do processo comunicativo como um todo” (HALL, 2003, p. 390).

Um ponto significativo na sua concepção comunicacional é que percebe que, no momento de produção da mensagem, há também um processo de reprodução que é importante. Reprodução, pois, de ideologias, visto que toda mensagem é produzida em um contexto social específico, nos quais se conformam ordens culturais dominantes bem como discursos dominantes. Assim, ele traz à tona as questões de poder, que vão além das relações de classe, que envolvem o processo comunicativo. Para nossa proposta, essa concepção é relevante pois nos permite pensar essa reprodução de ideologias atento à questões de ordem sexual (de gênero).

Apesar das importantes contribuições de Hall para a compreensão da complexidade do processo comunicativo, bem como do sujeito interpretante, seu modelo apresenta algumas limitações. A primeira é que os termos “codificação” e “decodificação” ainda carregam uma noção mecanicista, apesar da sua oposição ao modelo matemático, e ainda continuam a pensar o processo em duas etapas. Segundo, ele ainda dedica maior atenção ao processo de codificação, debruçando-se pouco sobre aquilo que chamou de “decodificação”, cujo próprio termo não permite perceber os processos que estão envolvidos na interpretação, excluindo, assim, a complexidade do processo interpretativo.

Os estudos de recepção, em grande parte dos países, se desenvolveram durante as décadas de 1970 e 1980, como visto acima, de acordo com suas diferentes condições políticas e institucionais. Na maioria dos países latino-americanos, esse contexto de emergência coincide com o fim de regimes ditatoriais, cuja opressão refletia-se academicamente, e (a emergência) não se dá de forma homogênea.

Falando dos estudos que se desenvolvem dentro da área de comunicação, como afirma a pesquisadora Nilda Jacks, estes tiveram a “influência definitiva, em quase todos os países, das teorias propostas por Martín-Barbero, García Canclini e Guillermo Orosco”, principalmente (JACKS, 2017, p.5). Suas pesquisas apresentam um giro etnográfico ao

estudarem o contexto específico da América Latina. O que vincula as produções na área, realizadas na maioria desses países, é a influência dos estudos culturais.

Em relação ao Brasil, especificamente, esses estudos se desenvolveram sob o pano da concepção crítica de leitura proposta por Paulo Freire, como pontua Jacks (2017). Aqui, a pesquisa empírica é a que ganha mais força. Em um mapeamento dos estudos de recepção no país, realizado por Daniela Schmitz et.al (2015) vemos que estes começam a surgir com mais força a partir da década de 1990, sedimentando-se nos anos 2000. As pesquisas desenvolvidas no país apresentam uma notável predominância dos autores latinos supracitados, mas há ainda uma ausência de autores brasileiros.

É interessante notar, ainda segundo o trabalho de Schmitz et. al (2015), que houve um significativo aumento das pesquisas de identidades, com “o debate se alarga para as identidades de gênero, étnica, regional (...) apenas para citar alguns casos” (SCHMITZ et. al., 2015, p. 123), reflexo de uma mudança para uma abordagem contextualista, que “voltam-se mais para os processos de negociação de sentido na recepção, em seus diversos atravessamentos.” (SCHMITZ et. al., 2015, p. 123).

2.1.2 - A Recepção Cinematográfica

Assim como nas teorias literárias, que por muito tempo negligenciaram a figura do leitor e o processo de concretização da produção de sentido, nas teorias do cinema, a preocupação com o espectador e o processo de espectadorialidade também foi por muito relegada a segundo plano ou sequer existia.

Desde o surgimento do cinema, em 1894, ou o “cinema de atrações”, como Tom Gunning (2006) denomina as produções dos primeiros anos, passa-se de uma visão estruturalista do público como uma massa passiva e indiferenciada, encantada com os truques dessa nova tecnologia, ao seu entendimento como indivíduos complexos e ativos, dotados de ideologias e imaginários, inseridos em diferentes contextos, o que acompanha também uma evolução da própria linguagem cinematográfica e a das formas narrativas.

Para compreender o desenvolvimento do campo investigativo acerca da recepção fílmica, tomamos como guia dois trabalhos de revisão e mapeamento de modelos analíticos. Mahomed Bamba (2003) parte das noções de “instituição” e “determinações” para uma revisão das principais contribuições teóricas sobre a interação entre filme e espectador, as quais ele divide de acordo com a perspectiva em que baseiam suas questões e sua metodologia. Já Fernando Mascarello (2005) realiza um mapeamento dos estudos da

espectatorialidade que se inspiram nos estudos culturais, o que ele denomina estudos contextualistas da espectatorialidade cinematográfica.

Apresentaremos uma revisão dessas abordagens numa conjunção desses dois trabalhos, mas buscaremos dedicar maior atenção àquelas que, de alguma forma, mais se aproximam da perspectiva que adotamos na nossa pesquisa e que cremos mais relevantes para a compreensão das nossas questões, o que não significa de modo algum que consideramos as outras menos relevantes para o campo como um todo.

Em sua obra *A Recepção Cinematográfica - Teoria e Estudos de Caso* (2013), Bamba apresenta um panorama descritivo dos diferentes caminhos e abordagens teórico-metodológicas que configuram os estudos da recepção cinematográfica. A respeito da diferenciação entre teorias da recepção e teorias da espectatorialidade, conclui que qualquer pesquisa que se volte à recepção e à experiência fílmica será, de alguma forma, um estudo de modos e lógicas da espectatorialidade (BAMBA, 2013).

Uma estaria, portanto, ligada à outra, sendo então ilusório separar os dois tipos de abordagem. Elas configuram o mesmo campo de estudos específico, situado no interior das teorias de cinema, que é o campo das teorias da recepção cinematográfica e, dentro dele, encontra-se o subcampo dedicado especificamente à espectatorialidade (BAMBA, 2013).

O primeiro a se destacar é o caráter transdisciplinar desse campo, decorrente da multiplicidade de questões e interesses dos pesquisadores, advindos de diferentes escolas e áreas do conhecimento. A concepção de recepção e de espectador vai variar, dessa forma, para cada perspectiva adotada.

Como sabemos, a aplicação das categorias da estética da recepção, da estética da literatura e da semiótica da interpretação - Jauss (1990), Iser (1995) e Eco (2005) - ao estudo da ficção cinematográfica contribuíram para inferir tipos de espectadores que são tão textuais quanto hipotéticos (...). Mas, quando a perspectiva é declaradamente histórica e sociocultural, (...) é o estudo das interações entre o cinema, os filmes, os contextos sócio-históricos, as instituições sociais e os espectadores que acaba sendo privilegiado (BAMBA, 2013, p.20).

O paradigma textualista modernista-político, que predominou nos anos 1970, é essencialista e a-histórico e nota-se aí um predomínio da psicanálise e da semiologia como norteadores analíticos, como explicita Mascarello (2005). Este paradigma, fixo no determinismo textual, promove a homogeneização da instância do espectador - seu envolvimento com o filme é previsível, ligado exclusivamente ao texto fílmico.

Reduzido a uma mera “inscrição textual”, o espectador é compreendido como uma entidade abstrata e passiva, as suas leituras e prazeres com o texto fílmico dominante sendo condenadas como instrumentos de um “posicionamento subjetivo” no interior da ideologia capitalista. (MASCARELLO, 2005, p. 2)

Encontram-se aqui teóricos como Christian Metz, que, a partir de uma perspectiva psicanalítica, redefine a concepção de cinema como “instituição” e começa a pensar a espectadorialidade, descrevendo o que ele chama de “estado fílmico” e dedicando esforços para uma análise do espectador de filmes de ficção e como os efeitos eram neles produzidos, contribuindo assim com os estudos de recepção do cinema, como mostra Bamba (2013). Francesco Casetti, ainda em uma perspectiva textual, se assemelha às formulações de Iser sobre um leitor implícito, superando Metz no ponto em que consegue “dar corpo” ao espectador, que, em seus postulados, se constituiria em função das estratégias que o filme adota para se formar discursivamente.

Uma das primeiras fases da teoria feminista de cinema, de base estruturalista, focada no texto fílmico e que, apoiada na metodologia de análise de conteúdo, se dedica a analisar sistematicamente a construção dos papéis e comportamentos atribuídos a homens e mulheres, também se situa nesse paradigma, tendo Laura Mulvey² como a principal referência. As teóricas³ buscam empreender uma desconstrução das ideologias patriarcais nos filmes e acabam construindo suas análises em torno da dicotomia homem-mulher, o que será criticado anos mais tarde, mas que, nesse momento, representa uma revolução na forma de pensar as relações entre filme, personagens e espectadores empíricos.

De acordo com Mascarello, o debate “mulher x mulheres” na teoria feminista, que se inicia já aí, responde pela primeira etapa do processo de contextualização dos estudos do espectador de cinema, ainda que em uma perspectiva textual⁴. (MASCARELLO, 2005, p.15)

Com a ruptura teórico-metodológica contextualista, entre os anos 1970 e 1980, quando se insere, nos mais diversos campos, uma preocupação com questões contextuais, e o pós-estruturalismo ganha força, há uma superação do imanentismo textual/literário que vigorava anteriormente. Aqui se situa o paradigma que Mascarello (2005) chama de estudos

² Laura Mulvey é uma das principais referências nos estudos feministas de cinema e sua obra inaugural “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” representa um marco para as teorias do cinema como um todo, sendo até hoje considerado uma pedra angular, para os estudos da recepção. Detalharemos nas próximas páginas.

³ Dentre as principais teóricas desta fase, além de Laura Mulvey, encontram-se Molly Haskell, com a obra *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies* (1974), Marjorie Rosen, com *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream* (1973). Detalhamos essas teorias no decorrer do trabalho.

⁴ O tópico seguinte do capítulo se dedica mais detalhadamente às teorias feministas de cinema, bem como às contribuições das principais teóricas.

contextualistas, que inserem a heterogeneidade dos espectadores em suas noções principais, prezando pela atenção às questões contextuais. Ele denomina “contextualistas” e não “culturalistas” pois nem todos os teóricos que empreenderam essa ruptura eram filiados aos estudos culturais.

Os estudos de cinema, até meados da década de 1970, situavam-se no paradigma textualista que estava em vias de desconstrução. A maior parte desses estudos se originou dos estudos literários. Então, quando começa a explodir nestes últimos o interesse pelas instâncias da recepção, com as contribuições de Wolfgang Iser, Umberto Eco e outros teóricos alemães, os estudos de cinema começam a tomar uma direção semelhante.

Assim, como pontua a pesquisadora Regina Gomes, no artigo *Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama (2005)*, o papel ativo que a estética da recepção atribuiu ao leitor “pode ser transferido ao espectador de cinema que preenche as “lacunas” do texto fílmico, onde ele é obrigado a compensar certas ausências” (GOMES, R., p. 1141). Além de ativo, o espectador começa a ser percebido, como observou Robert Stam, por outras perspectivas, como gênero, raça, classe, etc.

As posições espectatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista cultural, discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam. (STAM, 2000, p. 228 *apud* GOMES, R. 2005, p. 1142).

Nesse pós-formalismo textual, se encaixa a tradição dos estudos feministas de cinema (e os estudos de gênero) cuja abordagem culturalista buscou dar conta de questões mais complexas e extratextuais, como gênero, raça, nacionalidade etc, se contrapondo à tradição textual anterior. Ou seja, começa-se a perceber que as particularidades (sociais, culturais e políticas) dos sujeitos são pontos determinantes nas produções interpretativas que empreendem.

Dentro desse horizonte, há também um conjunto de pesquisas que busca compreender a espectadorialidade, a partir da investigação das práticas e comportamentos dos espectadores, em diferentes períodos históricos, por meio de uma reconstrução dessas práticas, a partir de registros textuais (jornais, relatos, pesquisas etc), por exemplo. Pode-se dizer que a presente pesquisa se aproxima dessa abordagem - a chamada historiografia do cinema - na medida em que busca entender, a partir da produção de discursos pelos sujeitos espectadores, situados em

um contexto temporal e espacial específicos⁵, não tanto seus processos espectatoriais, enquanto prática, mas questões ideológicas que esses sujeitos imprimem em seus discursos.

Nessa perspectiva (e dentro desse paradigma), encontra-se uma teórica cujos postulados e exercícios de análise interessam especialmente, em muitos sentidos, o trabalho que pretendemos empreender na presente pesquisa. Janet Staiger (1992) integra os estudos culturais no estudo da espectatorialidade, ao propor um modelo de historiografia da recepção que, em uma perspectiva materialista historiográfica e neo-marxista, vê a recepção como processos de interpretação que são perpassados por diversos fatores de ordem histórica e contextual, criticando assim os modelos imanentistas textuais.

Essa abordagem, que ela denominou de “Estudos Históricos da Recepção” (originalmente: *Historical Reception Studies*), entende que situar os significados culturais dos textos em determinadas circunstâncias temporais e sociais pode contribuir para as discussões a respeito dos efeitos dos filmes nos espectadores para além da análise centrada no texto. Como explicita em sua obra *Interpreting Films* (1992), Staiger acredita que uma abordagem materialista historiográfica é mais importante do que o próprio material textual, para se entender os processos de interpretação. Mais tarde, na obra *Perverse Spectators*, ela reforça a necessidade dessa abordagem:

Instead, contexts of social formations and constructed identities of the self in relation to historical conditions explain the interpretative strategies and affective responses of readers. Thus, receptions need to be related to specific historical conditions as events. (STAIGER, 2000, p.192)⁶

Dentre suas concepções mais relevantes para nossa pesquisa, está que ela assume que em seus exercícios analíticos empreende ferramentas típicas da análise textual, bem como recorre à psicanálise, à psicologia cognitiva e a teorias sociológicas, mostrando assim certa liberdade na transdisciplinaridade, uma vez que acredita que a recepção ocorre tanto como uma experiência psicológica como sociológica do indivíduo e, portanto, não faria sentido separar essas duas, isolando-as. Embora critique a análise puramente textual, acredita que quando agregada à atenção aos condicionantes históricos, enriquecem o entendimento dos eventos.

⁵ Os discursos que compõem o *corpus* de análise são de publicações brasileiras que apresentam explicitamente os termos feminismo ou feminista, produzidas no período próximo ao lançamento do filme (alguns antes, outros depois).

⁶ “Em vez disso, contextos de formações sociais e identidades construídas do eu em relação às condições históricas explicam as estratégias interpretativas e respostas afetivas dos leitores. Assim, as recepções precisam ser relacionadas a condições históricas específicas como eventos.” (Tradução nossa)

Embora ligada aos estudos culturais, Staiger critica a tríade de leituras proposta por essa corrente, a qual já elucidamos anteriormente, pois acredita serem pouco descritivas e que supõe um espectador cooperativo, quando na realidade não o é.

A historical materialist approach goes beyond the tripartite division of "preferred," "negotiated," and "oppositional" reading strategies commonly used in some cultural studies scholarship. Instead it describes the processes and phenomena in more specific details. (STAIGER, 2000, p. 23)⁷

Para denotar um afastamento das noções de “certo” e “errado”, que estão imbricadas nessa tríade, ela vai falar então de um “*perverse spectator*”, ou grosseiramente “espectador perverso”, mostrando que o espectador, por investir estratégias interpretativas baseadas em sua história, nem sempre corresponde às expectativas do texto. Assim, “a perversão pode implicar um afastamento voluntário da norma; e também pode sugerir uma incapacidade de fazer o contrário.” (STAIGER, 2000, p.2)⁸. Muitos dos seus ensaios de análise se dedicam a revelar essa perversidade espectral e, para isso, ela recorre à análise de discurso como ferramenta, o que é fundamental para a abordagem da pesquisa que estamos propondo. Alguns desses trabalhos serão retomados no tópico seguinte.

Assim, um ponto crucial em Staiger é que ela insere o discurso como uma categoria de atividade espectral importante e, em suas análises, retira as evidências da significação cultural dos eventos em questão a partir de discursos públicos. A partir deles é que ela vai determinar os elementos textuais e extratextuais relevantes no processo de recepção.

2.2 DA MULHER E O CINEMA – CAMINHOS E CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS

Desde sua origem, o cinema tem uma relação complexa com as mulheres, dentro e fora da tela. Muitas representações de personagens femininas são marcadas por estereótipos, padrões estéticos e comportamentais, submissão aos personagens masculinos, hiperssexualização, entre outros fatores problemáticos. Não há, em especial nos cinemas mais tradicionais, muitas protagonistas e, quando aparecem, geralmente vêm rodeadas de padrões e limitações, ou ainda, como no caso dos dois filmes que trazemos nesta pesquisa, a presença de

⁷ “Uma abordagem materialista histórica vai além da divisão tripartida de estratégias de leitura "preferenciais", "negociadas" e "oposicionais" comumente usadas em alguns estudos culturais. Em vez disso, descreve os processos e fenômenos em detalhes mais específicos.” (Tradução nossa)

⁸ Texto original: “Perversion can imply a willful turning away from the norm; it may also suggest an inability to do otherwise.”

mulheres nos papéis principais de filmes de gêneros tradicionalmente (associados) masculinos, pode gerar polêmicas e boicotes.

Dentre as realizadoras, ainda hoje, a presença delas é bastante inferior à de homens, principalmente nas grandes indústrias, em que a disparidade é alarmante. Esse quadro agrava-se ainda pela questão da diferenciação salarial, visto que, majoritariamente, as mulheres recebem menos que os homens, o que não é exclusivo do meio cinematográfico, mas que nele alcança dimensões alarmantes. Muitas atrizes e diretoras, recentemente, vêm questionando essa estrutura e denunciando essa diferenciação, algumas inclusive exigindo a equidade salarial, quadro que vem crescendo paulatinamente, principalmente tendo nas redes sociais um espaço privilegiado para isso. Enquanto isso, o número de mulheres espectadoras é expressivo, de modo que essa desproporcionalidade extrema é um fato importante de ser questionado e problematizado.

Os conceitos e trajetórias investigativas discutidas até aqui serviram como base para a concepção e elaboração desta pesquisa, cujo objetivo é tentar compreender, partindo de produções discursivas elaboradas por espectadores, entre críticos de cinema e blogueiros de perfis variados, quais os sentidos que eles atribuem ao feminismo ao assumir que questões feministas são levantadas pelas duas obras fílmicas que selecionamos. Essa atribuição de sentido diz respeito, em uma instância mais ampla, aos modos como os diferentes espectadores se relacionam, identificam e observam às personagens femininas, em especial quando estas ocupam papéis centrais à narrativa.

Ou seja, é patente que há uma questão em torno da representação das mulheres, não só na tela do cinema, especificamente, mas nos produtos culturais midiáticos em geral, que se mostra significativa e que reflete questões de ordem social e cultural (questões contextuais, no fim).

A partir da revisão das perspectivas teóricas que conformam o campo da recepção, é possível observar que, em muitos momentos, as teóricas feministas inauguram importantes rupturas e contribuições teórico-metodológicas, não somente para o campo da recepção, mas das teorias de cinema no geral. Aliás, como bem pontuou Stuart Hall, no momento de formação dos Estudos Culturais, estes se propunham como um movimento de aprendizagem e construção coletiva, porém, é só quando o feminismo “invade” esse campo que Hall afirma ter-se dado conta da “natureza sexuada do poder”⁹ (HALL, 2003, p.197). Assim, é notável

⁹ Para maiores esclarecimentos sobre essa formulação de Stuart Hall, ver o capítulo “Estudos Culturais e seu legado teórico”, no livro *A Diáspora* (HALL, 2003).

que as contribuições de teóricas feministas abrangem muitas outras áreas do conhecimento e a intervenção do feminismo foi decisiva para vários projetos teóricos.

Além das contribuições em projetos teóricos, especificamente, suas preocupações com questões como a sexualização da mulher, o machismo institucionalizado, representatividade, igualdade de gênero e, principalmente, aquelas referentes à representação e ao lugar da mulher dentro e fora da mídia, têm gerado importantes discussões e mobilizações nas esferas discursivas que conformam a sociedade. Preocupações estas que não se restringem às esferas feministas unicamente, mas que configuram o centro e a essência das suas formações.

Os discursos sobre questões de gênero, assim, não se restringem ao interior dos movimentos que se assumem feministas, uma vez que muito tem sido debatido e pontuado sobre essas questões em outras esferas. Além disso, nos últimos anos, os movimentos feministas têm ganhado força nos espaços digitais, o que têm suscitado também muitos discursos e impressões sobre o que é e como se configura o feminismo enquanto ideologia, prática, movimento e militância.

Quando os estudos feministas de cinema eclodem, em meio a um contexto sociopolítico marcado por importantes acontecimentos históricos, como o fortalecimento de movimentos sociais de minorias e os movimentos de contracultura, nas décadas de 1960 e 1970, eles surgem como discursos teóricos e ideológicos intimamente ligados a um ativismo político. As abordagens feministas de cinema, ou mais amplamente os estudos que abordam a mulher no cinema, estão diretamente ligados às diferentes etapas pelas quais o movimento feminista tem caminhado.

Numa perspectiva maior, é necessário para qualquer estudo desse tipo uma atenção às questões mais amplas de determinado contexto, como bem pontuou Maricruz Ricalde em um trecho que traduz as concepções que balizam este trabalho:

A la mujer, entonces, se le estudia desde una conceptualización imposible de desligar de la construcción cultural y política; visión que se traduce en una exploración sobre el discurso: el que se emite, el plasmado en el mensaje audiovisual y el que se recibe. Es decir, implica cuestionar la universalidad de los discursos que circulan en el texto cinematográfico, a su alrededor y como productos del mismo. Leerlos como parte de esa construcción cultural que ha mitificado a la mujer de una manera determinada es ya un acto de desmontaje ideológico y un fértil punto de partida para nuevas o revisitadas propuestas. (RICALDE, 2002, p. 24)¹⁰

¹⁰A mulher, então, é estudada a partir de uma conceitualização impossível de se desligar da construção cultural e política visão que se traduz numa exploração do discurso: o que se emite, o que se expressa na mensagem audiovisual e aquele que é recebido. Ou seja, implica questionar a universalidade dos discursos que circulam no texto cinematográfico, em torno dele e como produtos do mesmo. Lê-los como parte dessa construção cultural

No início dos anos 70, os estudos teóricos sobre cinema avançam e, como observou E. Ann Kaplan (1983), começa a consolidar-se aí uma “crítica feminista do cinema” que, partindo do movimento feminista da época, passa a identificar limitações para essas teorias e propõe novas abordagens que continuaram a inspirar, ao longo dos anos, diversas possibilidades de estudos de gênero no audiovisual.

Nessa fase inicial, a inquietação central diz respeito às representações, às imagens do ser “mulher” que os filmes produziam e reproduziam, em contraposição aos papéis e identidades das mulheres reais. Imagens estas criadas principalmente por homens, cuja presença no meio cinematográfico era muito maior do que de mulheres, em especial nos cinemas hegemônicos, como é o caso de Hollywood, realidade que persiste ainda hoje.

Assim, as primeiras teóricas feministas de cinema observaram que as figuras femininas nos filmes são sujeitos frutos de um olhar masculino, reflexo de uma sociedade altamente patriarcal, que imprimem nelas estereótipos, expectativas e toda uma ideologia machista. Molly Haskell (1974) é uma das principais precursoras e sua pesquisa, fundada em uma abordagem sociológica, volta-se ao cinema hollywoodiano clássico, no qual ela observa os papéis usualmente atribuídos às mulheres nos filmes em comparação aos papéis ocupados pelas mulheres reais.

Haskell (1974) percebe então, como mostra Ricalde (2002), que esses papéis tradicionais não condizem com a realidade e que essa representação seria um instrumento para perpetuar a inferioridade feminina (RICALDE, 2002, p. 26). Em sua obra *From Reverence To Rape*, de 1974, Haskell evidencia, através de uma análise de cenas de filmes, como o cinema clássico traz a violação (sexual) e a imposição física como uma aspiração das mulheres. Ela se enquadra nos estudos de representação, que funda as bases iniciais para uma teoria feminista de cinema.

Laura Mulvey é sem dúvida, ainda hoje, uma das principais referências dessa teoria. Seu artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (traduzido no Brasil para “*Prazer Visual e Cinema Narrativo*”), de 1974, representa um marco para as teorias de cinema como um todo. Nele, a autora britânica, que se encontra na segunda geração do pensamento feminista, busca expor como o prazer visual é gerado no cinema (narrativo tradicional) e como ele é um mecanismo que molda a fascinação exercida por este, em uma ordem patriarcal, na qual o olhar é primordialmente masculino e a mulher é o objeto desse prazer. Segundo Mulvey

que mitificou as mulheres de certa maneira já é um ato de desconstrução ideológica e um ponto de partida fértil para propostas novas ou revisadas. (Tradução nossa)

(1999), esse olhar masculino projeta suas fantasias na figura feminina, que já é produzida de acordo a essas fantasias.

O cinema narrativo tradicional produziria, assim, dois tipos de prazeres, o escopofílico e o narcisismo. No primeiro, o prazer é estimulado por um objeto (a mulher), e liga-se principalmente aos instintos, enquanto o segundo se refere à identificação com a imagem vista (a do protagonista masculino, que observa a mulher), e relaciona-se com o ego. Mulvey (1999), ainda, vê no cinema independente, ou alternativo, a possibilidade de ruptura com o cinema hegemônico. Sua abordagem fortemente psicanalista influenciou diversas pesquisas no campo. A autora explicita que, em seu trabalho desconstrutivista, se apropria de instrumentos do próprio patriarcado para esmiuçá-lo e propor uma ruptura, afirmando que “portanto, a teoria psicanalítica é apropriada aqui como uma arma política, demonstrando a forma como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma cinematográfica” (MULVEY, 1999, p. 833).

Como mostra Bamba (2013), este artigo inaugura um modelo teórico-metodológico interessado nos espectadores, na recepção, em especial na diferenciação da espectralidade masculina e feminina, na relação com os modos que os filmes direcionam a espectralidade. Outras teóricas seguiram o caminho inaugurado por Mulvey, a exemplo de Ann Kaplan (1983), a quem citamos anteriormente, que volta-se ao estudo dos cinemas alternativos e como eles tentam interpelar as espectadoras, driblando os moldes do cinema clássico.

Essa abordagem psicanalítica acabou gerando uma visão homogênea e generalista dos espectadores. As espectadoras, por exemplo, eram tidas como um coletivo homogêneo, com olhares e expectativas iguais. Ou seja, não eram contemplados nessas abordagens os fatores extra-diegéticos e contextuais, o que se tornou alvo de críticas, principalmente no momento em que os estudos culturalistas e contextualistas, como já elucidados anteriormente, começam a ganhar espaço.

Assim, o “questionamento das limitações dos paradigmas psicanalíticos e feministas se deu de forma gradativa, às vezes vindo de vozes discordantes no interior do próprio paradigma.” (BAMBA, 2013, p.47). Não se fala em uma superação desse paradigma visto que, ainda hoje, pode-se recorrer a ele dependendo do tipo de investigação que se deseje empreender. Essas abordagens (psicanalíticas e semiológicas) contribuíram com a percepção de que o cinema é uma construção simbólica que emprega mecanismos ideológicos para gerar significados.

Judith Mayne (1993) denomina, como aponta Bamba (2013), os estudos de Mulvey como uma “teoria do olhar” e, em sua abordagem, ela volta-se para a espectralidade na interface com fatores extra-fílmicos, misturando a análise do discurso fílmico com a análise do discurso de revistas e publicações de cinema, produtos oriundos da recepção, entendendo que a experiência estética do cinema vai além do ato de olhar, ganhando sentido nas vivências diárias.

A própria Laura Mulvey, em trabalhos mais recentes, reconheceu as limitações da sua pesquisa inicial e percebeu que o pessimismo impossibilita a existência de um olhar feminino que resiste à dominação. Assim, ela remodela sua pesquisa, como explicitou Maluf, Mello e Pedro (2005):

Em trabalhos posteriores, sobretudo os reunidos na coletânea *Fetishism and Curiosity*, publicada em 1996, ela desenvolve mais a fundo uma teoria do fetichismo e contrapõe a este outra forma de olhar, figurada por uma leitura feminista do mito de Pandora e sua curiosidade irresistível. Nesse artigo ela busca dar mais complexidade ao argumento de “*Visual Pleasure...*”, discutindo a idéia de uma “estética da curiosidade” para além da oposição binária entre o olhar masculino e a imagem feminina. (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p. 347)

É interessante e importante pontuar que nesse caminho de convergência entre o feminismo e os estudos de cinema, houve um duplo sentido de enriquecimento e contribuições, como bem pontuou Ricalde (2002), em que tanto mulheres feministas começaram a caminhar para o cinema, bem como cineastas, realizadoras, produtoras etc, começaram a abraçar o feminismo (para além do cinema). Algumas teóricas já contempladas aqui, como Laura Mulvey e Janet Staiger, atuaram como realizadoras, roteiristas etc. Elas não pretendiam simplesmente pensar o cinema e propor novos modos de fazê-lo, mas queriam voltar-se para a sociedade em si.

Com a emergência do paradigma contextualista, algumas pesquisas passam a situar a recepção em seus contextos culturais mais vastos e novos caminhos teórico-metodológicos vão tomando forma. E é nesse horizonte, como já apresentamos anteriormente, em que a teórica e pesquisadora Janet Staiger situa seu trabalho.

Além dos postulados conceituais que descrevemos no tópico anterior, tomamos Staiger também como orientação para o desenvolvimento e a concepção do presente trabalho pelos modos como conduziu algumas de suas pesquisas. Em sua obra *Perverse Spectators - the practices of film reception* (2000), a autora apresenta alguns ensaios sobre trabalhos empíricos bem como os conceitos e caminhos que os guiam.

No ensaio “*The Cultural Productions of A Clockwork Orange*”¹¹ (STAIGER, 2000, p 93), Staiger investiga a recepção crítica do filme *A Clockwork Orange* (1972, *Laranja Mecânica* no Brasil), de Stanley Kubrick, dentro do seu contexto cultural de lançamento (no EUA), para tentar compreender o espectador da época. Para isso, nesse caminho, que nos serve de exemplo metodológico, a autora investe uma associação contextual.

Staiger (2000) considera o contexto social e político dos Estados Unidos no ano de lançamento, observando quais as tensões e controvérsias nas críticas, não só nos EUA, quais temas elas abordavam e discutiam¹². A autora observou, por exemplo, que nas discussões sobre o filme, aparecem menções a obscenidades e violência sexual, mostrando assim que, na crítica, ecoavam os debates sobre o que se definia por “obscenidade” que estavam acontecendo nas décadas de 60-70, onde as leis e os poderes trabalhavam da definição desse termo. Aqui, observa-se que Staiger explicita como o filme estava circulando na esfera pública.

Um segundo ensaio que se mostrou relevante para nosso trabalho intitula-se “*Taboos and Totems: Cultural Meaning of The Silence of the Lambs*”¹³ (STAIGER, 2000, p.161). Nele, a autora observou que o lançamento do filme *The Silence of the Lambs* (1991, *O Silêncio dos Inocentes*, no Brasil), de Jonathan Demme, suscitou alguns pontos de vista dos públicos e alguns deles, extrapolando a diegese, envolveram acusações diretas à atriz Jodie Foster¹⁴. Dentre os motivos para que tomemos esse ensaio como um guia é o fato de que algo semelhante, em certo sentido, aconteceu com o lançamento do filme *Caça-Fantasmas* (2016), cuja recepção é o objeto desta pesquisa. A atriz e comediante Leslie Jones, que compõe o quarteto de protagonistas, sofreu uma série de ataques racistas em suas redes sociais, levando-a a excluir sua conta no twitter. Isso evidencia como a atenção aos espectadores, juntamente às suas práticas e modos de recepção, possibilita observar questões socioculturais relevantes e significativas.

Com esses dois exemplos, observamos, assim como a própria Staiger elucida, que ela retira as evidências da significação cultural desses eventos a partir de discursos públicos. É a

¹¹ “As Produções Culturais de Laranja Mecânica” (Tradução nossa)

¹² Não nos interessa, para esta pesquisa, detalhar os resultados, as etapas e as observações práticas das análises de Staiger, nos interessa expor o método que a autora empreendeu para conseguí-los. Portanto, seremos breves na descrição precisa desses tópicos. Para mais detalhes, consultar *Perverse Spectator* (2000).

¹³ “Tabus e Totens: significado cultural do silêncio dos cordeiros” (Tradução nossa)

¹⁴ Muitos comentários sobre a sexualidade da atriz começaram a propagar nos discursos e críticas sobre o filme. O termo inglês “outing” se refere ao ato de “tirar alguém do armário”, ainda que a pessoa não o faça. Staiger (2000) aponta o fenômeno “outing Jodie Foster” como relevante em seu estudo da recepção do filme “*O Silêncio dos Inocentes*” (1991).

partir desses discursos que ela determina quais elementos textuais e extratextuais são relevantes (STAIGER, 2000, p. 174).

Claramente, a preocupação com o lugar da mulher no cinema não é atual. Assim como as primeiras abordagens críticas sobre cinema, que se dedicaram pautar e tensionar a figura da mulher no filme, trouxeram inúmeras contribuições para a compreensão de vários aspectos da recepção cinematográfica, para os estudos de gênero e os estudos culturais (BAMBA, 2013), as abordagens atuais são importantes para a compreensão de questões socioculturais que vêm surgindo no cenário contemporâneo.

Tal como na década de 70, o movimento feminista hoje vem assistindo, mundialmente, a um novo momento de fortalecimento, em especial com o ativismo na esfera pública digital, principalmente no ambiente *online*, com destaque às redes sociais, trazendo debates que levam as questões de gênero a um nível político, ideológico, social, buscando expor e romper a estrutura patriarcal e capitalista enraizada na sociedade. Nesse contexto, esse ativismo se expande a uma atividade de análise de produtos culturais que agora se potencializa, graças às possibilidades da internet e a disponibilidade de acesso a esses produtos *online*.

Ainda que seja demasiado cedo para afirmar, podemos supor que uma nova crítica feminista de cinema, tal qual a que surgiu na década de 1970, esteja assumindo novas formas a partir dos novos caminhos que as militâncias vêm seguindo, principalmente com novos contornos e possibilidades do ciberativismo. Embora não limite a atenção aos textos oriundos de veículos e autores feministas, esta pesquisa busca analisar discursos sobre as obras fílmicas para, dessa forma, compreender os formatos e padrões textuais, assim como observar o empenho emocional, intelectual e social dos sujeitos que se entregam ao trabalho crítico.

Ainda hoje, mesmo com todos os debates e questionamentos ao longo dos anos, é evidente e alarmante a disparidade de gênero na indústria cinematográfica, dentro e fora das telas. E isso não se restringe à grande indústria, mas também os cinemas independentes e vanguardistas. Até mesmo entre os “pensadores do cinema”, como os críticos e os teóricos, é facilmente e historicamente verificável o predomínio de homens dentre os mais respeitados ou referenciados.

Alguns profissionais têm denunciado, nos últimos anos, casos de desigualdade salarial, de abusos sexuais, assédio, homofobia, transfobia, violação contratual, entre outros crimes. Casos mais antigos envolvendo violações ao corpo, aos direitos, bem como figuras importantes (realizadoras, pesquisadoras etc) para o campo, que por muito vinham sendo

negligenciadas, começam a vir à luz¹⁵. Em relação à equidade salarial, um exemplo recente é o da atriz Robin Wright, que co-protagoniza o seriado *House of Cards*¹⁶ com o ator Kevin Spacey, e, em 2016, exigiu aos responsáveis pela série que seu salário fosse equiparado ao do colega ou a situação se tornaria pública.

Esse quadro de disparidade torna-se ainda mais nítido, por exemplo, quando se observa atentamente às listas de profissionais indicados às premiações de cinema mundo a fora. Sem contar as categorias envolvendo atuação, a maioria dos indicados é sempre masculina. Há, por sua vez, um empenho notável de profissionais que buscam expor essa realidade e promover ações de conscientização e reparação.

Pesquisas empreendidas recentemente evidenciam em números a desigualdade de gênero nos meios midiáticos e têm gerado dados bastante relevantes e esclarecedores. Um dos mais conhecidos “medidores”, ou guias de representatividade, é o Teste de Bechdel¹⁷ (ou Bechdel/Wallace). Criado em 1985 pela quadrinista Alison Bechdel, com ajuda de sua amiga Liz Wallace, o teste consiste, basicamente, na observação de três critérios básicos em um filme: (1) tem que ter pelo menos duas mulheres nele, que (2) conversam entre si 3) algo além de um homem. Ele consegue fornecer dados interessantes ao ilustrar a representação das personagens femininas nos filmes a partir da aprovação ou não desses filmes segundo seus critérios.

O *Geena Davis Institute on Gender in Media*¹⁸ é uma instituição de pesquisa que empreende esforços e recursos para expor o desequilíbrio de gênero na indústria de mídia e entretenimento. Fundado em 2007 pela atriz estadunidense Geena Davis, o trabalho realizado pelo instituto tem obtido resultados bastante relevantes e ilustrativos sobre a questão em várias produções.

Outro exemplo de organização de pesquisa é o *Women’s Media Center*¹⁹, fundação que visa impulsionar a presença de mulheres na indústria midiática a partir de campanhas em defesa da mídia, monitoramento de sexismo em produtos midiáticos, treinamento de mulheres

¹⁵ Um exemplo recente foi a declaração do diretor italiano Bernardo Bertolucci assumindo ter omitido da atriz Maria Schneider, então com 19 anos, que ela seria violentada pelo ator Marlon Brando, na gravação de uma cena do filme *O Último Tango em Paris* (1972). Mais informações em: <http://www.bbc.com/portuguese/internacional-38234372>. Acesso em 06 de março de 2016.

¹⁶ *House of Cards* é uma premiada série estadunidense original Netflix, criada em 2013, por Beau Willmon. Atualmente a série possui quatro temporadas, com estreia prevista, para a quinta temporada, em maio de 2017.

¹⁷ Mais informações sobre o teste, bem como a lista com os filmes aprovados ou reprovados, segundo seus critérios, encontram-se disponíveis no site oficial em: <http://bechdeltest.com/>. (Acesso em 08 de fevereiro de 2017).

¹⁸ O site oficial do Instituto com mais informações e dados de pesquisas empreendidas encontra-se em: <https://seejane.org/>. (Acesso em 08 de fevereiro de 2017).

¹⁹ Todas as pesquisas, atividades e informações sobre o centro podem ser consultadas na página oficial <http://womensmediacenter.com/>. (Acesso em 08 de fevereiro de 2017).

para trabalhar no meio, entre outras ações. Criada em 2005 pela atriz Jane Fonda, pela jornalista e uma das mais conhecidas militantes feministas Gloria Steinem e pela teórica e ativista Robin Morgan. Em janeiro de 2017, o WMC divulgou uma pesquisa ilustrando a presença das mulheres dentre os indicados ao 89º Oscar, constatando que, com exceção das categorias de atuação, apenas 20% dos indicados aos prêmios são mulheres. Nota-se então como esse tipo de pesquisa possibilita reflexões e ações urgentes.

Algumas mudanças nas narrativa também podem ser observadas, por exemplo, nas produções dos Estúdios Walt Disney. De alguns poucos anos para cá, a representação das personagens femininas, principalmente as protagonistas, tem se transformado significativamente se comparadas àquela típica imagem da princesa indefesa à espera do príncipe encantado. Evolui-se da clássica princesa Branca de Neve de 1937 até a imponente e destemida Moana, mais recente produção dos estúdios (2016), uma futura líder de uma tribo que parte em uma viagem pelo oceano.

2.3 DO DISCURSO E ANÁLISE DO DISCURSO

A principal motivação para a construção do trabalho aqui proposto foi a variedade e intensidade de discussões e polêmicas em torno das produções de “*Caça-Fantasmas*” (2016) e “*Mad Max - Estrada da Fúria*” (2015), novas versões de clássicos dos anos 1980 que trazem agora personagens femininas como protagonistas. Tal mudança narrativa parece ter sido o estopim para essa significativa profusão de falas, oriundas de diferentes sujeitos, com posições socioculturais distintas, que vêm sendo difundidas, em variados veículos online, a respeito de questões feministas nesses filmes. Essas falas começaram a circular mesmo enquanto eles sequer possuíam data de lançamento definida.

O palco para tal acontecimento se configura, especialmente, por dispositivos digitais²⁰ que, espalhados no ecossistema *online*, permitem e abrigam a disseminação dessas falas e discussões, materializadas principalmente na forma de discurso textual. Ou seja, foram os textos (críticas, artigos, ensaios ou reportagens) a ferramenta utilizada pelos indivíduos para difundir seus posicionamentos e opiniões. Assim, percebemos nesses discursos um lugar

²⁰ Consideramos dispositivos digitais, aqui: *blogs* sobre cinema, revistas *online*, *blogs* de críticas e outros suportes para publicações *online*. Tomaremos a noção de dispositivo conforme tratado por Maurice Moulliaud (1997), que encontramos em José Luíz Braga (2003), como sendo os ambientes socialmente e culturalmente construídos e tornados disponíveis, em que são inseridos os textos, a “matriz que impõe sua forma aos textos”. (MOULLIAUD, 1997, p. 33 *apud* BRAGA, 2003, p.36). No nosso caso, esses dispositivos encontram-se no meio digital. Braga expande essa noção e compreende os próprios textos como tipos de dispositivos sociais, o que retomaremos mais abaixo.

privilegiado para a compreensão de quais os sentidos atribuídos ao “feminismo” e às “questões feministas” pelos sujeitos sociais, e especificamente entre sujeitos brasileiros.

O cinema (para além dos filmes, puramente), bem como o próprio feminismo (tanto enquanto movimento como ideologia), configuram-se, também, e essencialmente, como discursos. Um filme é, naturalmente, um discurso - há uma narrativa conscientemente elaborada (independente da sua forma), a partir de signos arbitrariamente encadeados (sons, imagens, palavras, enfim). E o próprio cinema, enquanto arte e indústria, por suas dinâmicas próprias, também evoca sentidos e percepções, numa posição discursiva. Constituindo uma ideologia de enfrentamento a sistemas e estruturas de dominação hegemônicas (patriarcais, especialmente), o feminismo nasce e sustenta-se discursivamente.

Assim, uma questão essencial e central para o exercício de análise empreendido nesta pesquisa é que os discursos que conformam o *corpus* são “discursos sobre discursos”, e a redundância empregada aqui é justamente para enfatizar essa noção. A própria análise, enquanto produção interpretativa, também resulta de (e em) uma elaboração discursiva, estando sujeita, assim, às mesmas preocupações e conformações intrínsecas a estas.

Mas afinal, qual seria, de fato, a problemática feminista nesses filmes, se é que existe? Seria o protagonismo feminino em filmes de altíssimo orçamento o principal motivo de tais polêmicas? Seria a forma pela qual a representação das mulheres é construída? Seria a seleção das atrizes que compõem o elenco? Para responder a esses e outros questionamentos, faz-se necessário entender, primeiramente, como se configura e como funciona o discurso, bem como o que se entende por análise de discurso, para daí empreender um movimento de analítico que permita extrair inferências sobre estes e conseguir respostas.

A obra “A Ordem do Discurso”, de Michel Foucault, refere-se ao texto da aula inaugural que proferiu ao tomar posse no Collège de France, em dezembro de 1970, em que constam importantes declarações acerca da sua compreensão do discurso e as formas como as distintas sociedades, ao longo dos anos, operam procedimentos para controlar a sua produção e difusão.

Foucault (2014), teórico de orientação culturológica francesa, entende o discurso como uma rede de signos que se relaciona com outras redes de signos (outros discursos) e que reproduz e reflete os valores e ideologias da sociedade em que se insere. Ele propõe ir além de pensar o discurso pela construção da linguagem e buscar compreender quais são as condições de possibilidade para sua ocorrência, uma vez que existiriam na sociedade procedimentos de manutenção da ordem e da hegemonia do(s) discurso(s):

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2014, p. 8).

Essa fala de Foucault é significativa e representativa daquilo que ele defende e em que se baseia seu trabalho, mostrar que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2014, p.10). Dentre esses procedimentos de manutenção, encontram-se uma rede de instituições, de sistemas de exclusão - como a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade - cuja explicação encontra-se detalhada no texto, mas não nos interessa aprofundá-las aqui, além de processos internos aos próprios discursos, visto que os discursos mesmos que exercem seu próprio controle.

Como percebe Dominique Maingueneau (2015), “a afirmação da existência de uma “ordem do discurso”, suspende qualquer relação natural entre o discurso e o mundo (...)”. Disso conclui-se que, por não estar na ordem dos eventos naturais, o discurso se insere na rede complexa de produções simbólicas socialmente elaboradas, e, por isso, sujeitas às condições dos seus contextos de formação.

Tomando como base essa concepção foucaultiana de discurso, juntamente com o entendimento de José Luiz Braga (2006)²¹ de que a sociedade se relaciona com a mídia e essa interação tende a resultar em um trabalho de produção crítica, a premissa assumida nesta pesquisa é a de que as elaborações sociais (discursivas) sobre os produtos midiáticos, em especial as produções textuais, podem ser percebidas como uma evidência da recepção, lugar que deixa ver marcas e impressões próprias do sujeito e do contexto em que determinado produto foi (re)apropriado e ressignificado. Essa noção permite tomar a direção investigativa de, partindo desses discursos, identificar o caminho argumentativo traçado pelo sujeito produtor do texto crítico, para compreender suas escolhas na classificação dos produtos audiovisuais.

Bamba (2013) considera que a crítica propriamente dita, “especializada ou não, vem sendo apreendida como prática de recepção cujos “vestígios” discursivos parecem tão importantes quanto os filmes sobre os quais ela escreve” (BAMBA, 2013, p. 9), o que nos leva a considerar a possibilidade de partir da crítica, e mais amplamente dos discursos críticos, para compreender elementos da ordem da recepção.

²¹ O próximo tópico trata especificamente dessa proposição de José Luís Braga.

Nesse sentido, e a partir da observação da emergência de discussões e polêmicas, que, como já explicitamos, envolviam especificamente o feminismo, selecionamos alguns discursos valorativos, brasileiros, que formulam relações e tensionamentos entre questões feministas e os filmes, ou que, de algum modo, levante essa questão. Consideramos assim, como discursos valorativos, àqueles em que há um julgamento, uma valoração dos filmes, seja de aspectos estéticos ou narrativos, mas que, de alguma forma, o sujeito imprima juízos de valor a partir da sua experiência com eles. Como bem resumido por Wanderley Teixeira Neto (2016), somos orientados por aquilo que entendemos como “bom”, “correto”, “ruim”, e é a partir desses valores que nos articulamos socialmente.

Uma vez que a sociedade interage para debater sobre sua mídia, como propõe Braga (2006), e que dessa interação desenvolvem-se competências como as de seleção e interpretação daquilo é midiático, esse relacionamento com a mídia, bem como com os produtos que aí circulam, baseia-se, fundamentalmente, em experiências previamente vivenciadas pelos sujeitos. É nelas que reside a construção daqueles valores e é por meio destes que elaboramos e fazemos circular julgamentos sobre as obras. Assim, o sentido social de uma obra está intimamente ligado a essas experiências históricas.

Portanto, a partir do contato com uma obra, entendido como uma vivência estética, imediatamente convocamos nossos “gostos” e “desgostos” para formular um juízo. É nesse cenário que surgem os conflitos valorativos, ocasionados pela tensão entre a canonização do que já foi vivenciado e o estranhamento de algo novo e que de alguma forma contraria leis assumidas como universais a partir das experiências prévias. (TEIXEIRA NETO, 2016, p.15)

Foi a partir desses conflitos e tensionamentos entre várias questões, como a mudança dos protagonistas, que os espectadores elaboraram seus juízos a respeito de *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) e *Caça-Fantasmas* (2016).

Segundo Rosalind Gill (2008), nomeia-se de análise do discurso a uma variedade de enfoques nos estudos de textos, cuja noção comum é a de que a linguagem não se configura como um meio neutro de descrição do mundo. Algumas tradições teóricas que contemplam e propõe a análise do discurso como ferramenta metodológica, estão associadas ao pós-estruturalismo, que tem como um dos principais postulados a rejeição, como já elucidamos anteriormente, à visão realista da linguagem e encontra em Michel Foucault um dos principais pensadores. Um exemplo dessas tradições são os estudos empreendidos por algumas teóricas

feministas, já citadas aqui, como a própria Janet Staiger, e outras que empregaram pesquisas variadas sobre as atividades de espectadoras, por exemplo.

Na obra “Discurso e Análise do Discurso”, Dominique Maingueneau (2015) traz uma nova apresentação da análise do discurso, explicitando como se deu a formação do campo e em que consiste a AD, que recentemente integra o campo de enfoque mais amplo - o dos estudos do discurso. As primeiras aparições do termo “análise do discurso” assim como as discussões em torno dessa disciplina, se deram nos anos 1960, década em que se desenvolveu como campo de pesquisa. Em 1969, considerado “o ano da análise do discurso”, Michel Foucault, em sua *Arqueologia do Saber*, traz a noção de discurso para o centro da reflexão (MAINGUENEAU, 2015).

Segundo Maingueneau (2015), não há exatidão quanto ao lugar onde surge, mas é sabido que, em cada país, a AD desenvolveu-se de uma forma particular, sendo desde os primórdios um empreendimento transdisciplinar que não se restringia a um campo específico e especializado do saber. Acredita-se que tenha sido na França a primeira vez que ela apareceu sob esse nome, apoiando-se no estruturalismo, que estava no auge. Nos anos 1980 já se conformava como um espaço de pesquisa mundial, integrando uma multiplicidade de correntes teóricas.

O autor aponta ainda um fato intrínseco à área, que é justamente a concepção de discurso. O primeiro ponto a se ater é a instabilidade dessa noção, reflexo da transdisciplinaridade que lhe é própria:

Segundo a perspectiva que lhe é própria, cada corrente, ou cada pesquisador, vai pôr em primeiro lugar um ou outro dos *leitmotiven* (ideias-chave) associados ao termo “discurso” (...). A noção de discurso constitui, assim, uma espécie de invólucro comum para posições às vezes fortemente divergentes. (MAINGUENEAU, 2015, p. 29).

Assim, o emprego do termo pode variar a ponto de designar tanto os objetos de análise, como também expressar um ponto de vista sobre estes. Se pensarmos os discursos como os constituidores dos objetos a que se referem, podemos então associar os discursos críticos-valorativos sobre os produtos midiáticos (no caso específico, sobre os filmes) como instância constituinte dos mesmos.

Maingueneau (2015) destaca a complexidade desse termo ao apresentar uma série de oposições clássicas que lhe são comumente atribuídas, em abordagens e direcionamentos de múltiplas áreas do conhecimento, e na linguística em especial. Contrapondo-se discurso e texto, conforme o autor, toma-se o discurso como a inclusão de um texto em um contexto. Já

entre discurso x enunciado, o discurso é tido como um enunciado compreendido em suas condições de produção.

A polissemia inerente aos conceitos de enunciação e enunciado são também evidenciadas por Maingueneau (2015). Os linguistas costumam recorrer às noções de enunciado, texto e discurso para referir-se às produções verbais, mas cada um com especificidades decorrentes dos pontos de vista investidos. Compreendendo a instabilidade destas e em resumo à observação dos múltiplos empregos e acepções dos termos, entenderemos aqui a enunciação como o ato de produção de um enunciado por um sujeito, em um dado contexto, partindo de recursos linguísticos (do emprego da língua). Enunciado, portanto, seria o produto desse ato de enunciação ao que se aplica um mecanismo discursivo para conformar um discurso.

No que tange à conceituação de “texto”, Maingueneau (2015) recorda que este termo pode ser agrupado em três eixos principais: texto-estrutura, texto-produto e texto-arquivo²². No decorrer do processo de análise empreendido no terceiro capítulo deste trabalho, ao referir-nos aos textos, que se encontram em anexo, os tomaremos de acordo à ideia de textos materiais inscritos em um suporte, que, na noção de texto-arquivo, “trata-se de realidades históricas cuja materialidade depende dos recursos tecnológicos disponíveis na época considerada” (MAINGUENEAU, 2015, p.38). No nosso caso, tal suporte serão as mídias digitais.

Ressaltamos as particularidades que envolvem as definições de enunciação, enunciado, texto e discurso, pois estas serão caras à nossa metodologia de análise das publicações que conformam nosso *corpus*, que detalharemos mais adiante, uma vez que buscamos observar, por exemplo, as opções empreendidas pelos sujeitos da enunciação para gerar sentido e ser persuasivo, e de que forma determinadas marcas estilísticas (de pessoa, de tempo, entre outras) impressas no texto nos permitirão entender como a enunciação se constrói, para então tentarmos construir uma compreensão geral de o que os sujeitos entendem por feminismo.

Rosalind Gill (2008) explicita que a análise do discurso o compreende como prática social e forma de ação. Enfatiza que esta disciplina preocupa-se com o discurso em si mesmo, e assim, “ao invés de ver o discurso como um caminho para outra realidade, os analistas estão interessados no conteúdo e organização do texto” (BAUER; GASKELL, 2008, p. 247), não se

²² Segundo Maingueneau (2015, p. 37) encarado como texto-estrutura, o texto é objeto da linguística textual e é apreendido como rede de relações frase a frase. O texto-produto é apreendido como traço de uma atividade discursiva. E, como texto-arquivo, é considerado algo permanente, pela fixação em suporte material ou na memória.

voltam ao que estaria por trás ou fora do texto, ou seja, é um processo imanentista, de certo modo.

Em seu manual para o desenvolvimento de pesquisas qualitativas, Bauer e Gaskell (2008) discorrem sobre o processo de definição de um *corpus* para análise. Para a seleção dos discursos valorativos que irão compor o nosso, tomamos como guia a noção de que a construção de um *corpus* se refere a uma “escolha sistemática de algum racional alternativo” (BAUER; GASKELL, 2008, p. 39), sendo assim arbitrária a decisão de escolha. O nosso racional alternativo define-se por uma seleção lexical: buscamos os termos “feminismo” e “feminista” como recorte temático. Portanto, o primeiro passo é observar a referência direta a esses termos. Essa determinação se deu como uma estratégia para buscar delimitar as publicações que, de fato e explicitamente, estivessem se referindo à essa questão, já que é o compreende nosso objetivo de pesquisa.

Tanto Maingueneau (2015) quanto Gill (2008) evidenciam que na análise de discurso não existe um modelo analítico pré-definido, fechado. O processo não está dado. Uma vez que cada *corpus* é particular e, de certa forma único, cabe ao analista estabelecer quais métodos e categorias mais indicados para alcançar aquilo que se deseja entender. O próprio Michel Foucault, como mostra Maingueneau (2015), entendia que o pesquisador pode desenhar seus próprios recortes ou utilizar recortes pré-existente.

O escopo desta monografia perpassa pela compreensão ampla das produções textuais, sua construção semântica e discursiva, contudo, centra-se também no interesse em apreender questões que extrapolam o texto, sendo, então, contextuais. Portanto, determinamos que a análise do discurso, apesar do seu interesse imanentista, é um processo metodológico fundamental e que, para a perspectiva aqui adotada, será mais produtiva se integrada com as noções-guia dos estudos contextualistas. A própria Janet Staiger, em *Perverse Spectators* (2000), como já mencionamos, assume que é a partir dos discursos que determina quais elementos textuais e extratextuais são relevantes para traçar inferências de significação.

Assumimos, assim, um horizonte transdisciplinar de pesquisa. Nessa lógica, a análise empreendida no terceiro capítulo é discursiva e direcionada pela questão central e por isso gira em torno da articulação do conceito de feminismo manifesto discursivamente nos textos. Ainda que, segundo Gill (2008), a Análise do Discurso não busque desvendar realidades externas ao texto, neste trabalho, buscamos suprir, ou complementar, esse tópico com as contribuições dos estudos contextualistas, traçando inferências a partir dos acontecimentos e dados do contexto de lançamento dos filmes.

Para a demarcação do *corpus*, partiu-se primeiramente de um mapeamento de textos passíveis de configurar uma formação discursiva temática, coletando aqueles que se voltam para o objeto e que empregam os termos “feminismo” e “feministas”. Compreende-se por formações discursivas a unidade de análise elaborada por Foucault que se configura como um agrupamento de textos convergindo para um único foco. As formações discursivas temáticas, portanto, conforme Maingueneau (2015), são aquelas cujo foco é um tema.

Constituímos, então, duas formações temáticas: os discursos sobre o feminismo em *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) e os discursos sobre o feminismo em *Caça-Fantasmas* (2016). Após a exploração cuidadosa do universo de enunciados inseridos nestas duas, selecionamos aqueles em que o autor melhor articula a elaboração e exposição sobre o seu conceito de feminismo e que representam de algum modo as abordagens da amostra geral, transformando-os em um *corpus* final de dez publicações (cinco referentes à cada filme).

A análise das falas desenvolvida aqui está ancorada na contextualidade social em que estes discursos se encontram, pois compreendemos que essa abordagem trará indícios das construções ideológicas mais amplas. Entretanto, para empreender a investigação, é necessário compreender não somente os conceitos apresentados neste capítulo, mas também o que é, como se caracteriza e como se desenvolveu historicamente o movimento feminista; como funciona e em que consiste o cinema *blockbuster*, quais suas particularidades. Estas e outras questões contextuais fundamentais serão abordadas no capítulo seguinte. A metodologia empregada se encontra melhor detalhada no terceiro capítulo, referente à análise.

2.4 DAS RESPOSTAS SOCIAIS SOBRE A MÍDIA

Outro conceito fundamental para a perspectiva adotada neste trabalho e que se associa à produção discursiva da atividade espectral, é aquilo que José Luiz Braga (2006) vai chamar de “sistema de interação social”. A ideia central a este respeito é a de que as sociedades, os sujeitos sociais, em sua relação diária com os variados produtos midiáticos, e com os meios propriamente ditos, interagem com e sobre esses produtos, o que se configura, essencialmente, como interações sociais sobre a própria mídia. E, mais do que responder à produção midiática, a sociedade se organiza, enquanto tal, para fazê-lo, ou seja, para elaborar respostas. Buscaremos aqui apresentar os pontos principais sobre essa proposição, relacionando com o modo como compreendemos nosso objeto de análise.

A hipótese de Braga (2006) é a de que essas interações conformam um sistema, o qual ele define como sistema social de respostas, que figura-se junto aos outros sistemas mais

conhecidos, e os quais as teorias da comunicação reconhecem enquanto tal: o de produção e o de recepção, este último que viemos discutindo ao longo do capítulo. Assim, para comprovar a pertinência deste terceiro sistema, o autor vai empreender esforços em observar as evidências de interações sociais, mostrando como a sociedade se articula ativamente para responder à mídia e seus produtos, realizando também, para isso, estudos empíricos.

Nesse caminho, Braga considera os dispositivos como uma prova de que a sociedade se organiza para responder aos produtos midiáticos, visto que ela desenvolve esses dispositivos para dar conta de expressar e difundir suas respostas. Para o autor, “a sociedade se organiza para tratar a própria mídia, desenvolvendo dispositivos sociais (...) que dão consistência, perfil e continuidade a determinados modos de tratamento.” (BRAGA, 2006, p.36).

Esses dispositivos são múltiplos e variados, indo desde os espaços de discussão, como cineclubes, revistas, *sites* e fóruns, até a própria produção textual, como as críticas de cinema, por exemplo. Muito deles, inclusive, circulam na própria mídia. São, essencialmente, modos de possíveis para tal interação. Esclarecido isso, nos voltemos, então, aos processos críticos, frutos dessa interação, entendidos por Braga (2006) como aqueles que se voltam às produções midiáticas em termos de um enfrentamento tensional, resultando, em maior ou menor grau, em atividade de produção crítica.

Braga (2006) entende que a crítica se refere ao nível discursivo mais material, mais evidente, dentre as elaborações possíveis a respeito da mídia. Sua ideia se expressa da seguinte forma:

(...) podemos dizer que críticas midiáticas são trabalhos explícitos sobre determinadas produções da mídia, baseados em observação organizada de produtos, com objetivos (...) determinados por motivações socioculturais diversas e voltados para o compartilhamento (...) de pontos de vista, de interpretações e/ou ações sobre os próprios produtos, seus processos de produção e/ou seu uso pela sociedade. (BRAGA, 2006, p.71)

Ainda pensando em o lugar que essa crítica ocupa socialmente, em conjunção às ideias de Foucault, estas, por resultarem de processos interpretativos, trazem à tona vários “objetos”, aquilo que Braga (2006) define como questões relevantes de reflexão. O autor, enfim, vê a crítica como parte desse sistema de interações que busca comprovar em sua tese. Tal crítica não se refere exclusivamente à noção de crítica textual valorativa, como facilmente pode-se

associar²³, mas a todo trabalho de produção reflexiva sobre os produtos que circulam nos meios e na própria sociedade, incluindo-se aí os comentários, as falas, entre outros.

A preocupação com processos sociais pode-se tornar uma motivação ou um objetivo na elaboração crítica, a partir do momento em que tais processos estejam inseridos nos media. É justamente essa preocupação com questões de ordem social e cultural que perpassa tanto a nossa elaboração de pesquisa quanto a própria produção discursiva que buscamos analisar. Nessa produção, o sujeito imprime seu(s) ponto(s) de vista em relação àquilo que propõe discutir. O ponto de vista, em si, já é um indício da relação que ele estabelece com esse objeto.

Gera-se assim uma série de clivagens relacionadas a perspectivas sociais, culturais, de defesa de reivindicações e questões sentidas como relevantes para a sociedade ou setores organizados desta. (BRAGA, 2006, p.79)

A preocupação com os lugares ocupados pela mulher na sociedade, sua representação nos produtos culturais midiáticos e as disputas hegemônicas travadas diariamente nos espaços políticos, econômicos e sociais, configura a motivação base de uma parte dos discursos que serão analisados. Mesmo quando essa preocupação não é, de fato, central ou fomentadora da atividade reflexiva, ela encontra-se latente, uma vez que todos dizem respeito à mesma questão e esta não se desvincula das questões de gênero.

Ao descrever os processos de produções críticas empreendidos atualmente para os produtos das mídias contemporâneas, Braga (2006) vai apontar uma tendência à generalização das produções simbólicas em detrimento de uma atenção mais cuidadosa aos conjuntos específicos dos produtos, como os gêneros, tipos, categorias, entre outros. Isso acarreta um trabalho crítico que se mostra limitado, principalmente se comparado à crítica de produtos midiáticos mais tradicionais, com os quais estamos mais acostumados, a exemplo da literatura. Há uma tendência a priorizar a preocupação com os meios e seus efeitos.

Por isso, o autor descreve o quadro de produções e interações crítica atuais como tendencialmente, produções de baixo valor, dispositivos limitados e interações pobres. Essa limitação seria um indicativo da necessidade de dedicar mais esforços para a compreensão dessas interações, de modo que seja possível propor avanços, assim como estimular uma cultura de trabalho crítico para todos os setores sociais.

²³ É o caso da crítica jornalística, críticas de sites especializados, revistas de cinema, e até a própria crítica acadêmica, que configuram os modos mais tradicionais do fazer crítico, socialmente difundido.

Partindo, então, dessa perspectiva de que a sociedade produz sentidos sobre os produtos midiáticos que circulam, tensionando-os e reinserindo-os em contextos diversos, é possível localizar discursos produzidos e veiculados a respeito dos produtos midiáticos e eles podem ser vistos, mais uma vez, como lugar fundamental para a compreensão de questões contextuais e dos modos como o cinema atua na subjetividade de quem o consome.

Nesse sentido, é possível perceber, através do processo analítico, o modo como os discursos carregam em si os traços ideológicos e culturais do contexto em que são formulados. Portanto, assim como documentos oficiais, mapas, fotografias, são também os discursos um documento histórico importante. Aqueles decorrentes da interação social com produtos midiáticos são sempre indicativos de como as sociedades enfrentam suas mídias.

3. DA ORDEM CONTEXTUAL

A popularização da internet e a disseminação das plataformas que nela se consolidam têm remodelado cenários e dinâmicas culturais. É patente que houve mudanças nas práticas sociais e políticas, bem como nos modos de conceber a produção e a circulação de discursos e as maneiras pelas quais as pessoas interagem, se comunicam e se organizam. A sociedade assiste a uma efervescente diversidade de falas, na esfera pública digital, em especial àquelas provenientes de grupos minoritários e de movimentos sociais. O movimento feminista tem se apropriado dessas ferramentas, buscando pautar-se de maneira mais efetiva e conseguir um diálogo mais relevante e firme com a sociedade.

Ao passo em que os discursos propriamente feministas se alargam, o mesmo se observa com discursos e impressões sobre o feminismo, ou seja, aquilo que é compartilhado socialmente sobre esse movimento, e o mesmo é válido para outros grupos de minorias e militantes. Essas impressões são fundamentais, pois manifestam o modo como efetivamente o feminismo é entendido pelos sujeitos, em especial aqueles que não se identificam ou se afirmam pertencentes a ele, permitindo apreender os processos latentes dessa troca comunicativa.

O lugar do cinema na experiência social supera o mero registro e entretenimento e as construções no interior desse campo são materializações de modos de vida, ideologias e subjetividades. Configurando-se como arte e indústria, ele reproduz a lógica que configura a sociedade capitalista e patriarcal e ocupa um importante papel na formação do imaginário coletivo. Nesse sentido, tem-se o destaque do cinema de Hollywood, que conquistou um predomínio na contemporaneidade devido, principalmente, às grandes produções milionárias distribuídas e exibidas mundo afora.

No capítulo anterior, apresentamos os conceitos centrais que norteiam o trabalho aqui proposto bem como qual o caminho que buscamos empreender. Uma vez que nos preocupamos em observar os modos como o feminismo é percebido por distintos sujeitos, a partir de suas elaborações sobre dois filmes *blockbusters* hollywoodianos, faz-se necessário compreender, ainda que de forma breve e geral, algumas questões contextuais indissociáveis. São questões ligadas ao contexto em que esses discursos se encontram e àquilo a que eles se referem.

A primeira é, sem dúvida, o que é o feminismo e como se constituiu, enquanto movimento, ao longo da história. Essa contextualização breve serve para apresentar o que o conforma enquanto ideologia e prática. Uma vez que o objetivo aqui não é abordar o

feminismo em si, buscando dar conta de toda sua complexidade, mas sim entender como os sujeitos críticos o percebe, apresentaremos um panorama mais geral para situar o leitor. Neste tópico, buscamos destacar a trajetória do feminismo no Brasil, especificamente, pois nosso interesse de pesquisa volta-se aos sujeitos e contexto brasileiros.

Outra questão refere-se ao cinema hollywoodiano, suas singularidades e implicações, visto que este, apesar de heterogêneo, possui particularidades de ordem estética e narrativa, mas, principalmente, econômicas e ideológicas, decorrentes das lógicas de produção e distribuição que são majoritariamente operadas aí. Além disso, configura-se como um modelo hegemônico dentro da indústria cinematográfica mundial, no qual se encontram os dois filmes que recortamos na pesquisa.

Por últimos, trazemos uma breve discussão a respeito da representação midiática de grupos minoritários. É patente o fato de que, tanto em *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) quanto em *Caça-Fantasma* (2016), a mudança do gênero (sexual) dos personagens protagonistas, dos filmes antigos para os *remakes*, está ligada a questões maiores que ultrapassam a narrativa e fincam os pés no terreno sociocultural. A noção daquilo que é “politicamente correto” vem ganhando força em decorrência, principalmente, das pressões dos movimentos de minorias que atentam e demandam representação justa e igualitária em todos os espaços sociais, incluindo a mídia. Nesses filmes, além da questão de gênero, puramente, entram questões de raça e padrão estético, por exemplo.

Em *Mad Max - Estrada da Fúria* (2015), quarto filme da franquia *Mad Max*, do diretor George Miller, temos agora mais uma personagem, a Imperatriz Furiosa (interpretada por Charlize Theron), compartilhando o protagonismo com o Max (interpretado agora por Tom Hardy e, nas sequências anteriores, por Mel Gibson). Já em *Caça-Fantasma*, a nova versão trocou o quarteto que antes era composto inteiramente por homens, por um quarteto de mulheres, atrizes popularmente conhecidas pelo público, por outras comédias de sucesso ou pelo programa de auditório *Saturday Night Live*, dentre estas a personagem Patty Tolan, interpretada por Leslie Jones, que é uma mulher negra, a personagem Abby Yates, interpretada por Melissa McCarty, que foge dos padrões estéticos hegemônicos e, ainda, a presença da atriz Kate McKinnon que é lésbica, grupos de minorias que não comumente protagonizam grandes produções.

3.1 DO FEMINISMO E MOVIMENTO FEMINISTA

“Tenho a impressão de que a palavra “feminista”, como a própria ideia de feminismo, também é limitada por estereótipos.” Essa fala de Chimamanda Ngozi Adichie, proferida em uma palestra no TEDx²⁴, em 2012, é uma boa forma de introduzir este tópico, pois contempla, em muitos aspectos, a realidade da noção de feminismo hoje, perpassada por impressões e multiplicidade de falas difundidas em redes sociais, por discursos e lutas emergentes, pelas lembranças de épocas passadas do movimento e pela observação de novos modos de articulação e atuação, tanto dispersos no limbo da rede, como espalhadas em lutas de ruas.

É importante demarcar desde já que não é a proposta debruçar-se sobre um amplo estudo do(s) movimento(s) feminista(s), dando conta da sua complexidade, buscando defini-lo ou contemplar a heterogeneidade de vertentes, formações teóricas, formas de atuação, ou definir o que é ou não é feminista, ainda que seja fundamental traçar um quadro descritivo geral desse movimento para compreender seus aspectos principais e mais significativos, uma vez que a ideia central é evidenciar como o feminismo (ou feminismos, mas utilizamos no singular referindo-nos à ideia de feminismo enquanto o conceito compartilhado nos textos) é entendido e retratado nos discursos.

Definir com exatidão o que é o feminismo não é tarefa fácil e quiçá simples. Ao propor um resgate à presença da mulher na história, ao longo dos séculos, Branca Alves e Jaqueline Pitanguy, em *O Que é Feminismo* (1985), reconhecem que “este termo traduz todo um processo que tem raízes no passado, que se constrói no cotidiano e que não tem um ponto predeterminado de chegada” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 7). As ciências sociais, ao longo do seu percurso, se encarregaram de negligenciar a presença da mulher na história e na sociedade, deixando assim espaços vazios sobre aspectos sociais, políticos e culturais das mulheres, suas lutas e resistências.

A negação à educação, à formação universitária, à atuação política e ao trabalho são apenas algumas das exclusões a que foram submetidas as mulheres no processo histórico. Os homens, assim, dominaram a produção científica e não pouparam esforços para legitimar as diferenças entre os sexos e a inferioridade que atribuíram às mulheres.

A relação entre os dois sexos, mesmo em sociedades e contextos históricos distintos, quase sempre se definiu como uma relação desigual de dominação, subordinação e exclusão e

²⁴O discurso no TEDxEuston, em 2012, chama-se “*We Should all be Feminists*” (“Todos nós deveríamos ser feministas”, em português). O texto da palestra foi adaptado e transformado em livro, intitulado “*Sejamos Todos Feministas*” e publicado no Brasil em 2014, pela Companhia das Letras. Chimamanda Ngozi Adichie é uma jovem escritora nigeriana que tem atraído muitos leitores e fãs ao redor do mundo.

essa assimetria se expande para os espaços mais amplos e latentes da organização social, política e cultural, criando um sistema que se sustenta no autoritarismo e na desigualdade entre homens e mulheres, revelando, mais uma vez, como bem pontuou Stuart Hall (2003, p.197), a natureza sexuada do poder.

O feminismo vai se configurando, por sua vez, na resistência a essa condição imposta às mulheres. Movimentos de luta contra a opressão, de busca por direitos e pela recusa a permanecerem submetidas às configurações sociais que iam se consolidando foram emergindo em momentos e lugares diferentes. Assim, com o objetivo comum de denunciar os padrões opressores justificados pelo gênero, lutar pela igualdade de direitos, igualdade de gêneros e pelo empoderamento feminino, o movimento feminista foi se constituindo como um movimento político organizado, sendo plural por natureza.

Assim, o movimento feminista não se organiza de uma forma centralizada e recusa uma disciplina única, imposta a todas as militantes. Caracteriza-se pela auto-organização das mulheres em suas múltiplas frentes, assim como em grupos pequenos, onde se expressam as vivências próprias de cada mulher e onde se fortalece a solidariedade. Os pontos de vista e as iniciativas são válidos não porque se originem de uma ordenação central, detentora de um “monopólio da verdade”, mas porque são fruto da prática, do conhecimento e da experiência específica e comum das mulheres. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 8).

Hoje, tem-se proposto uma divisão histórica do movimento em três “ondas” (ou gerações), motivadas e caracterizadas por diferentes acontecimentos históricos. A primeira onda se refere aos movimentos liberais por igualdade de direitos civis do século XIX. Na revolução burguesa francesa, apesar de lutar ao lado dos homens, as conquistas não se expandiram às mulheres. É aqui que o feminismo adquire características de uma prática de ação política organizada, com um discurso próprio (ALVES; PITANGUY, p. 32).

Nesse momento, as mulheres começam a tomar ciência da opressão que lhes cerca, mesmo dentro da mesma classe ou grupo social. Mais tarde, em meio à luta pelos direitos da cidadania, no século XIX, a luta pelo sufrágio feminino ganhou força e envolveu mulheres de todas as classes. Iniciou-se nos Estados Unidos, em 1848. Na Inglaterra, iniciou-se também em meados de 1850 e, a partir de 1913, o movimento se divide em duas frentes: as pacifistas e as *suffragettes*, estas últimas com uma atuação mais radical.

O feminismo surge, enquanto movimento social, no seio das ideias iluministas e daquelas difundidas nas revoluções francesa e americana, sendo assim um movimento essencialmente moderno e que na fase inicial mobiliza mulheres, principalmente, na Europa e

nos Estados Unidos, espalhando-se para a América Latina posteriormente. O ápice desse momento inicial é o movimento sufragista.

Uma observação importante sobre essa fase, segundo Costa (2005), e que vale uma atenção especial, é a de que nesta o movimento feminista é essencialmente conservador no que se refere à questão da divisão dos papéis atribuídos a homens e mulheres, sob justificção puramente sexual, já que inclusive eram reforçados “esses papéis, estereótipos e tradições na medida em que utilizavam as ideias e representações das virtudes domésticas e maternas como justificativa para suas demandas.” (COSTA, 2005, p. 13).

A segunda onda caracteriza-se pelo momento em que o feminismo começa a incorporar outras frentes além da luta por direitos e passa a questionar as raízes culturais da desigualdade de gênero e os naturalismos impostos para justificar a posição inferior do sexo feminino. É o momento da década de 60, em que os movimentos políticos começam a trazer o individual para o campo político, irrompendo em movimentos de minorias. O feminismo ressurgue aqui como um movimento de massas. É nesse contexto que começa a ganhar força as pesquisas com abordagens contextualistas e culturalistas, junto à irrupção dos estudos culturais como proposta teórica, cujas contribuições feministas são fundamentais.

Sobre este momento, Ana Alice Costa (2005) resume:

Após um pequeno período de relativa desmobilização, o feminismo ressurgue no contexto dos movimentos contestatórios dos anos 1960, a exemplo do movimento estudantil na França, das lutas pacifistas contra a guerra do Vietnã nos Estados Unidos e do movimento hippie internacional que causou uma verdadeira revolução nos costumes. Ressurgue em torno da afirmação de que o “pessoal é político”, pensado não apenas como uma bandeira de luta mobilizadora, mas como um questionamento profundo dos parâmetros conceituais do político. (COSTA, 2005, p. 10).

A terceira onda se constrói no final da década de 80 quando, como explicitado por Narvaz e Koller (2006), o pós-modernismo introduz o paradigma da incerteza no campo do conhecimento. Assim, as feministas “passam a enfatizar a questão da diferença, da subjetividade e da singularidade das experiências, concebendo que as subjetividades são construídas pelos discursos, em um campo que é sempre dialógico e intersubjetivo.” (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649).

Desse modo, passa-se a reconhecer e a pautar as diferenças (de classe, cor, sexualidade) entre as próprias mulheres. Começam a surgir muitas organizações específicas de mulheres negras, lésbicas, latinas, entre outros, reivindicando espaço para a especificidade de suas próprias lutas.

Em relação a essa divisão histórica, temos que:

As três gerações do feminismo, quer em seus aspectos políticos quer nos teórico-epistemológicos, não podem ser entendidas desde uma perspectiva histórica linear. As diferentes propostas características de cada uma das fases do feminismo sempre coexistiram, e ainda coexistem, na contemporaneidade. A fase surgida mais recentemente, a terceira geração do feminismo, tem grande influência sobre os estudos de gênero contemporâneos. (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649-650)

É nessa terceira fase que as feministas começam a repensar conceitos e categorias de análise, dentre eles, o conceito de gênero, de patriarcado e também as formas de produção do conhecimento científico. Partindo desse movimento como um todo, as teorias feministas começam a surgir e se espalhar por diferentes áreas do conhecimento.

Tânia Montoro (2013) lembra que foram os estudos feministas, nos anos 1970, que diferenciaram a noção de gênero (*gender*) enquanto “experiência biológica – isto é, como sendo homem e mulher duas espécies definidas unicamente pelo sexo – e gênero como categoria de análise cultural assentada nas construções sociais e culturais do sexo”, representados na língua inglesa pelos termos “*gender*” e “*genre*” (MONTORO, 2013, p.71).

Com a revolução tecnológica e o advento da internet, as dinâmicas de organização e mobilização dos coletivos, movimentos organizados, entre outros, adquiriam novos formatos e possibilidades de formação e atuação. O que é possível observar hoje é que as redes sociais, em especial, vêm se configurando como um espaço não somente para troca de ideias e divulgação de pautas, mas também como lugar de pertencimento, de encontro com pessoas e grupos que compartilham ideais e lutas, de integração a movimentos pré-existentes e conformação de novos coletivos, associações, entre outros. Em uma reportagem no site Huffpost Brasil²⁵, a jornalista Amanda Veloso (2016) destaca que:

Em 2016, o debate sobre gênero ganhou força: movimentos feministas se multiplicaram em escolas, faculdades, associações e locais de trabalho, e ganharam voz em espaços de grande repercussão, como a internet, as ruas e a imprensa. Paralelamente ao avanço das discussões, alguns questionamentos permanecem, como “o que querem as mulheres” e “qual a diferença entre mulheres e homens”. (VELOSO, 2016)

Esse trecho resume e reflete muito bem o momento corrente do feminismo, que vem atuando vigorosamente na divulgação de suas pautas, na mobilização por visibilidade e

²⁵ Disponível na íntegra em http://www.brasilpost.com.br/2016/11/23/entrevista-maria-rita-kehl_n_13150292.html?ncid=engmodushpimg00000003. (Acesso em 08 de fevereiro de 2017)

representatividade. Assim, nesse novo contexto e com essas novas configurações que emergem, novos questionamentos, demandas e urgências também vão tomando formas. A agenda feminista está fortemente em voga também na cultura e nos produtos culturais e um exemplo de destaque é a cantora pop Beyoncé, que há alguns anos vem assumindo-se feminista e levantando as questões em músicas, videocliques, entrevistas etc. Quanto ao cinema, tem-se como um momento notório o discurso proferido em 2015, pela atriz Patricia Arquette²⁶, ao receber o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante, no qual pediu ampla igualdade de gênero e dedicou o prêmio a todos os cidadãos que já lutaram por isso.

Ainda em relação à indústria cinematográfica, por exemplo, alguns episódios têm demonstrado que essas práticas de contestação às desigualdades, desrespeito e explorações, condições tão caras ao patriarcado e às quais estão submetidas as mulheres, não passam batidas no campo, conforme detalhamos no capítulo anterior.

Os exemplos de institutos de pesquisa, bem como de profissionais que denunciam essa desigualdade, apresentados muito brevemente no primeiro capítulo (tópico 1.2), são indicativos de como se dá a atuação das mulheres nesse espaço e as reivindicações por representações mais justas. Não é possível assumir, ainda, que o quadro geral esteja efetivamente melhor ou mais justo, porém, não se pode ignorar que a influência das pautas do movimento feminista, de algum modo, acabam se refletindo em diversos espaços. E é em meio a esse contexto que os filmes que destacamos na presente pesquisa foram produzidos, distribuídos e recebidos pelos públicos.

Com as transformações advindas da revolução digital, o surgimento da web e o fortalecimento das redes sociais, o movimento feminista vem assistindo a novos contornos também no que se refere ao ativismo mundial. A facilidade para a troca de ideias e oportunidades para organizar-se e promover ações conjuntas tem aumentado o número de movimentos que ocorrem em vários países ao redor do mundo. A Marcha das Vadias é um dos exemplos mais notáveis. Surgiu em 2011, no Canadá como reação à naturalização da violência contra a mulher e logo se espalhou para várias cidades do mundo (internacionalmente é conhecida como “Slut Walk”). Conforme afirma Ferreira (2013), “uma das atividades de maior caracterização das marchas no mundo, e também no Brasil, foi a troca de produções de frases, textos, vídeos e imagens como forma de divulgação de ideias.” (FERREIRA, 2013, p. 34).

²⁶ A atriz recebeu o prêmio pelo filme *Boyhood - Da Infância à Juventude*, de Richard Linklater. Mais informações em: <http://www.revistaforum.com.br/2015/02/23/apos-vencer-oscar-patricia-arquette-pede-igualdade-de-genero-assista/>. (Acesso em 05 de março de 2017).

Além da Marcha, outras mobilizações ganham força e destaque em várias partes do mundo a partir, principalmente, da “web-militância” feminista que, como elucida Ferreira (2003), promove e estimula debates e reflexões em torno das mulheres e questões de gênero, cultura, violência, em especial por meio de dispositivos e publicações alternativas (como blogs e redes sociais). E no Brasil, além da Marcha das Vadias, que já acontece em várias cidades, outros modos de organização também têm sido relevantes.

3.1.2 Do feminismo no contexto brasileiro

O movimento feminista no Brasil não acontece isolado ou alheio ao resto do mundo, estabelecendo sempre estreitos laços e influências com os outros países, mas é marcado por particularidades que naturalmente caracterizam o caminho que se traçou aqui. No Brasil, junto a outros países latinos, as primeiras manifestações têm início no século XIX, tendo como principal via de difusão de ideias a imprensa e, principalmente, a imprensa alternativa. (COSTA, 2005)

Nesses países, as mulheres representavam boa parte da mão de obra, em especial na indústria têxtil. Como mostra Costa (2005), começaram a aparecer, no início do século XX, movimentos organizados pelas classes populares com fortes influências socialistas e anarquistas. No mesmo passo, conformaram-se organizações que se declaravam feministas. Essas organizações passaram a promover congressos nacionais e internacionais, manifestos impressos, convocando mulheres à luta por direitos e melhores condições de trabalho. Surge então, no Brasil, o “Partido Republicano Feminista, liderado pela baiana Leolinda Daltro, com o objetivo de mobilizar as mulheres na luta pelo sufrágio, e a Associação Feminista, de cunho anarquista, com forte influência nas greves operárias de 1918, em São Paulo” (COSTA, 2005, p.12).

Foram crescendo, assim, as organizações femininas, com participação em partidos políticos e com amplo poder de articulação e de mobilização. Em 1933, conquista-se o direito ao voto. Porém, com a instauração do golpe militar de 1964 no Brasil, e nos anos 1970, nos outros países vizinhos, os movimentos e uniões populares, dentre eles os grupos feministas, foram fortemente reprimidos. É nesse cenário opressor que irrompe a segunda fase do movimento, pelos anos 70, como atividades de resistência que abraça agora não somente a luta pelas questões específicas de gênero (igualdade, emancipação etc), mas também a luta pela redemocratização.

Novos grupos de mulheres, com diferentes funções e propósitos, emergem em todo país. São grupos de estudo, de debate, de reflexão e também de ação que vão tomando forma e ganhando espaço. Esse contexto vem também embalado na revolução cultural de 1968. Muitas mulheres dessa fase feminista brasileira estiveram exiladas, trazendo influências de comportamentos e pensamentos de outros países, como os da Europa e dos Estados Unidos, especialmente sobre questões de liberdade sexual, aborto e contracepção. Em 1975, é criado o jornal *Brasil Mulher*, em Londrina, que, como mostra Costa (2005), era produzido por expresas políticas e se denominava feminista. Sobre essa fala, tem-se que “o movimento feminista se proliferou através de novos grupos em todas as grandes cidades brasileiras e assume novas bandeiras como os direitos reprodutivos, o combate à violência contra a mulher, e a sexualidade.” (COSTA, 2005, p. 15).

A presença das mulheres na política (e nos partidos políticos) intensifica-se a partir dos anos 1980, sendo importante no momento geral pela Assembleia Nacional Constituinte. A década de 1990, porém, com a ascensão de governos da direita, “se inicia em uma situação de fragilidade dos organismos de governo para mulheres, bloqueados pelo clima conservador dominante no Estado e o descrédito no movimento autônomo” (COSTA, 2005, p. 19). Em contrapartida, começa a ganhar força outras formas de agrupamento popular de mulheres, com ampla diversidade, ocasionando uma preparação intensiva e presença significativa de representantes brasileiras na Quarta Conferência Mundial sobre a Mulher, em 1995, na China.

Com a eleição do presidente Lula, em 2002, foi criada a Secretaria Especial de Política para as Mulheres, junto à promulgação da Lei Maria da Penha e do programa Bolsa Família, que, ainda que demandem aperfeiçoamentos para serem realmente efetivos, foram importantes conquistas para as brasileiras. Em 2008, o país assistiu à primeira mulher ocupar o mais notável cargo político, a presidência, vitória que resultou dos esforços empreendidos pelo movimento feminista do século XX, como elucidamos brevemente acima. Ainda hoje, porém, o Brasil continua com altos índices de desigualdade entre os gêneros e as taxas de feminicídios e violência contra as mulheres estão entre as maiores do mundo.

Visto que, historicamente, os movimentos de mulheres quase sempre se configuraram como resistência aos quadros sociais opressores, nos últimos anos, vem crescendo no Brasil o número de grupos e coletivos fundados em todo o território nacional, sejam fixos ou articulados virtualmente, com foco nas mulheres, no feminismo, nas lutas sociais etc. Com diversos perfis e abrangendo múltiplas demandas, tem-se coletivos e institutos como os de mulheres negras, mães, acadêmicas, artistas, trabalhadoras rurais. Todos marcados pela articulação entre mulheres para enfrentar os desafios e restrições que lhe são impostos em

todos os espaços. Muitas iniciativas surgem principalmente com as possibilidades de articulação em redes sociais *online*. O projeto MAMU²⁷ (Mapa de Coletivos de Mulheres), por exemplo, realiza um trabalho de mapeamento dessas organizações no país, buscando promover visibilidade e facilitar a integração a elas.

Muitas profissionais do campo do audiovisual brasileiro, entre pesquisadoras, realizadoras, cinéfilas e críticas, compreendendo a demanda por espaços de atuação, visibilidade, reconhecimento e equidade, têm se articulado para promover reflexões sobre o tema - sessões de exibição, festivais, debates, palestras e mesas em universidades. No processo de análise dos discursos que configuram o *corpus* de pesquisa, observamos que, nos textos cuja autoria é feminina, quase sempre é contemplada a questão da representação das personagens mulheres e, com bastante recorrência, as autoras afirmam ter-se identificado com tais personagens ou, ainda, surpreendido com uma representação mais “justa” do que aquelas a que estão acostumadas. Isso demonstra que a condição social de serem mulheres é também determinante na elaboração de sentidos.

Nesse caminho, percebendo o domínio dos homens no campo da crítica de cinema no Brasil, um grupo de profissionais começou a se articular, em meados de 2016, para formar um coletivo que reunisse as mulheres da crítica em todo o país e que além de promover reflexões e atividades conjuntas, dê visibilidade às críticas e pensadoras de cinema, bem como de produções de cineastas mulheres. E assim, conformou-se o Elviras²⁸ - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

Ainda que esteja em formação e com poucas atividades efetivamente realizadas, apresentamos aqui a iniciativa do Coletivo Elviras, pois está associado à instância investigada nesta pesquisa, que são os discursos críticos valorativos sobre produções audiovisuais, o que é bastante relevante, e também representa um esforço empreendido por mulheres para organizar-se coletivamente, por meio de redes sociais, para debater a mídia (o cinema), nos termos em que Braga (2006) concebe o sistema de interação social, apresentado anteriormente.

²⁷ Segundo o site oficial do MAMU, “o objetivo é dar visibilidade a esses espaços, valorizá-los, facilitar o acesso do público que os procura, buscar apoio, fomentar redes, discussões, propor parcerias, permitir que se reconheçam nesse contexto, partir para o abraço e ser feliz!”. Mais detalhes sobre o projeto e os coletivos mapeados na página oficial: <http://www.mamu.net.br/>. Acesso em 05 de março de 2017.

²⁸ Mais informações disponíveis na página do Coletivo Elviras, no Facebook, em <https://www.facebook.com/coletivoelviras/>.

3.2 DO CINEMA HOLLYWOODIANO E DO CINEMA BLOCKBUSTER

Perceber que os tensionamentos sobre as questões de gênero propostos pelos movimentos feministas em diferentes épocas e espaços superam a esfera política e social, enquanto voz e militância de um grupo específico e se inserem nas mais variadas formações e espaços socioculturais possibilita a compreensão, ou no mínimo a percepção, de uma série de transformações e/ou rupturas em padrões que por muito tempo estiveram estabelecidos hegemonicamente.

É o que se aplica à indústria cinematográfica. Como ilustramos anteriormente, ainda que não se possa falar em uma equidade real de presença, direitos e representação (entre homens, mulheres e outros gêneros) dentro desse meio, não há como negar que grupos, institutos e ambientes de pesquisas, entre outras práticas, vêm trabalhando intensamente nessas questões, empreendendo esforços para entender, esclarecer e expor esse quadro, propondo rupturas e caminhos de resistência.

O “cinema hollywoodiano”, além de designar uma forma particular de expressão cultural, específica do contexto estadunidense, se constitui como uma das mais bem-sucedidas e poderosas indústrias de entretenimento do mundo. A influência desse cinema é tanta, que, além de ser tido como sinônimo do cinema dos Estados Unidos como um todo, suplantando as outras produções que existem aí, tornou-se, em muitos sentidos, referência de qualidade de produção e até de o que é o cinema, em países do mundo inteiro, dominando mercados e públicos.

De acordo com Mascarello (2006), o cinema de Hollywood conquistou um predomínio na contemporaneidade, decorrente, “fundamentalmente, da reconfiguração estética e mercadológica do *blockbuster*, a partir de 1975, no contexto da integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento.” (MASCARELLO, 2006, p. 335).

O cinema *blockbuster*, ao qual se refere Mascarello (2006), é aquele cuja produção é direcionada, visando uma ampla popularidade e um elevado sucesso financeiro. Principal produto da grande indústria cinematográfica hollywoodiana, são, no geral, filmes cuja bilheteria é bastante alta, têm exibição em vários países e tendem a obter um grande sucesso de público.

Por ser um cinema cujos produtos extrapolam fronteiras geográficas, mas, principalmente, as fronteiras culturais, se espalhando e sendo consumido por diversos sujeitos, com distintos repertórios, o cinema *blockbuster*, que tem como tradução literal

“arrasa-quarteirões”, é um interessante terreno para se observar questões referentes à recepção cinematográfica, aos modos de leitura e apropriação do texto fílmico e suas relações com os sujeitos espectadores, seus contextos sócio-históricos e os modos como produzem sentido sobre as obras.

Porém, apesar dessas possíveis abordagens, Mascarello (2006) afirma que é ainda muito comum nas pesquisas brasileiras, especialmente, quando se voltam ao estudo do cinema hollywoodiano, que no geral o tomem como um objeto à parte e, principalmente, empreguem um recorte ideológico negativo e pessimista, tendencialmente homogeneizador. Há, ainda, um predomínio do “glauberianismo” na academia nacional, segundo o autor, o que contribui para com a tal hostilidade com que o cinema hollywoodiano é tratado aqui. O presente trabalho espera desviar-se desse padrão, tratando esse cinema como um lugar rico para pesquisas que, inclusive, podem superar a ênfase nos aspectos audiovisuais, especificamente, adentrando terrenos mais complexos.

Essa reconfiguração mercadológica pós-1975, com o surgimento do *blockbuster*, é marcada pela crescente hegemonia do cinema hollywoodiano contemporâneo mundo afora. Comumente denomina-se essa fase de “Nova-Hollywood”, quando, depois de uma crise nos anos 1960, definida por Mascarello (2006) como sua pior crise, ele consegue restaurar o predomínio. Esse conceito busca marcar “diferenças estéticas e econômicas substanciais do cinema contemporâneo (especialmente o pós-1975) para com a Velha Hollywood” (MASCARELLO, 2005, p. 336). Essa última refere-se ao cinema clássico, que se consolidou no pós Primeira Guerra, quando a maioria dos estúdios dos EUA já se encontrava em Hollywood.

Na nova fase, desenvolve-se o formato estético-industrial *mainstream* que conhecemos hoje, principalmente, depois das produções de *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg e *Guerra nas Estrelas* (1977), de George Lucas. Alguns aspectos que começam a aparecer a partir desse momento são considerados por muitos como motivo da decadência do cinema, sendo os principais:

(1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia; (2) a patente juvenilização/infantilização das audiências; e (3) o lançamento por saturação dos blockbusters, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional. (MASCARELLO, 2006, p.335)

Percebe-se que qualquer abordagem ao cinema de Hollywood, seja o cinema clássico ou contemporâneo, não pode prescindir de uma consideração que leve em conta questões

estéticas e econômicas. Sobre isso, Mascarello (2006) aponta ainda que “a notória influência do processo industrial sobre a forma fílmica na Hollywood contemporânea oferece até um espaço privilegiado para os historiadores preocupados com os contextos (socioculturais, políticos, econômicos) de produção e recepção das obras (...)” (MASCARELLO, 2006, p. 336), confirmando, assim, nossa posição anteriormente explicitada.

Com a revolução digital e o advento da cibercultura, novas possibilidades tecnológicas têm reconfigurado, de certo modo, as dinâmicas de produção, divulgação e distribuição dos filmes, mas, principalmente, as de circulação. Como mostra Pedroza e Lyra (2016), essas mudanças ocasionam reconfigurações do cinema que podem ser entendidas, por exemplo, pelas novas formas de consumo (novas telas), novos formatos narrativos e de produções híbridas e um aprimoramento de técnicas audiovisuais.

O cinema contemporâneo, imerso em tecnologias digitais, resulta em produções reconfiguradas. As imagens passam a ser formuladas em contextos híbridos e a vincular-se por diversas telas. Hoje, a miniaturização delas, ressaltando os smartphones e tablets, por exemplo, demonstra que estes dispositivos podem ser essenciais ao cinema. Mídias que não só servem de divulgação e veiculação dos filmes, como também, muitas vezes, caracterizando-se como suportes de filmagem das próprias produções, dos conteúdos audiovisuais e cinematográficos. (PEDROZA; LYRA, 2016, p. 113)

Hollywood, enquanto indústria cinematográfica hegemônica, de certo modo, e pelas lógicas de produção que lhes são características - produções de altíssimo orçamento, distribuição mundial, entre outros - tem absorvido essas transformações, experimentando possibilidades e reconfigurando formatos tradicionais, como forma, inclusive, de manter seu predomínio.

É nesse caminho de dinamismo e inovação, características primordiais nos tempos atuais, que, como observado por Pedroza e Lyra, é possível perceber que houve um aumento significativo na produção de *remakes*, *reboots*²⁹ e adaptações pela indústria hollywoodiana. Estes, junto a outros tipos de adaptação, se configuram como resgates de histórias pré-existentes. São “filmes conhecidos que retornam à tela (ou às telas) de forma repaginada,

²⁹ Aqui, consideramos tanto *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) quanto *Caça-Fantasmas* (2016) como reboots. Um reboot, cuja tradução literal poderia ser “reinicialização”, é uma opção narrativa em que, de acordo com Filipe Falcão (2015), uma obra “zera” a história de uma franquia original (ou prévia) para construir um novo filme, com um rumo diferente, podendo ou não ter ligação com a obra anterior. No caso de *Mad Max: Estrada da Fúria*, há uma ligação com o universo dos outros filmes, mas com uma história diferente. Em *Caça-Fantasmas*, há ligação com a narrativa dos filmes anteriores, com alguns elementos comuns (os fantasmas, a cidade de Nova York) e algumas referências como os atores e o gigante de Marshmallow.

reconfigurada, moldados de acordo com as amplas possibilidades de um mercado predominantemente digital.” (LYRA; PEDROZA, 2016, p. 113).

Essa prática envolve claramente questões mercadológicas, visto que geralmente o relançamento de franquias passadas, em especial aquelas com as quais a comunidade de fãs possui um forte apego, é acompanhado do lançamento de produtos (*souvenirs*, produtos colecionáveis etc) comerciais, assim como produções em novos formatos, destinadas às novas mídias (games, aplicativos para smartphones, entre outros), mas envolve também questões ideológicas e culturais. Visto que muitas transformações na legislação, nas práticas sociais, nas questões envolvendo minorias, vão se configurando ao longo dos anos, novas versões acabam tentando se adequar às novas realidades para manter seus fãs e/ou conquistar novos. Com a difusão do cinema 3D, por exemplo, muitas franquias passaram a ser renovadas, integrando essa tecnologia à sua estrutura.

A multiplicidade de telas e consequentemente de formatos midiáticos, juntamente com as novas plataformas que vêm reconfigurando as formas de acessar e consumir produtos audiovisuais, têm proporcionado uma transformação importante no que se refere à sua divulgação e conquista do público. Prova disso é a reconfiguração e atenção dedicada aos *trailers* e *teasers*, produtos essenciais para a indústria cinematográfica. Embora não sejam propriamente uma novidade, sua função e modos de uso foram impulsionados com o advento da internet. Hoje, existem estúdios especializados e métodos (narrativos e formais) próprios para esses produtos.

Além disso, sua repercussão é cuidadosamente observada e pode acarretar mudanças no produto original. O primeiro trailer oficial da refilmagem de *Caça-Fantasmas* (2016) recebeu um alto índice de rejeição, se tornando o primeiro trailer de filme com mais “dislikes” (opção “não-gostei”) do YouTube. Com isso, a expectativa em relação à bilheteria e à recepção do filme como um todo ficou seriamente comprometida e, desde esse momento, muitos discursos sobre a nova versão começaram a circular. Isso ilustra, portanto, o lugar estratégico em que esses produtos se encontram.

Pedroza e Lyra (2016) observam as evoluções técnicas que o novo filme da franquia *Mad Max* apresenta, relacionando-as com as inovações tecnológicas do cinema digital disponíveis da época de produção, por exemplo, o uso do 3D, dos efeitos de som e de criação das cenas de perseguição no deserto. Observa-se que, em decorrência dessas alterações na forma (mas não somente), aspectos da narrativa também se modificaram.

Em sites como o do IMDb (Internet Movie Database) – imdb.com, os filmes de Mad Max são classificados em “Ação, Aventura e Ficção Científica”. Ao assistir Estrada da Fúria, percebe-se um hibridismo ainda maior, com características que chegam até mesmo a lembrar, em determinados momentos, uma sequência de videoclipe. Isso devido, em parte, ao extremo destaque para a trilha sonora, da qual complementa com maestria o tom apoteótico das impactantes, surpreendentes e incessantes batalhas em movimento. (LYRA; PEDROZA, 2016, p. 109)

O mesmo, de certo modo, parece acontecer com a nova versão de *Caça-Fantasmas*. O clássico, antes dirigido por Ivan Reitman, é agora, 32 anos após o lançamento do original, dirigido por Paul Feig (diferentemente de *Mad Max*, que conserva a direção dos anteriores). O filme também buscou agregar elementos visuais mais modernos, como o uso do 3D, efeitos de som, alta tecnologia na construção gráfica dos fantasmas, entre outros. A mudança mais significativa, porém, como já dissemos, é a alteração do quarteto principal. Tem-se também uma inversão no personagem do secretário/recepcionista dos *Caça-Fantasmas* que, na versão original era uma bela secretária (personagem clichê recorrente no cinema), Janine Melnitz, interpretada pela atriz Annie Potts e que é substituída pelo galã “loiro e burro”, interpretado pelo ator Chris Hemsworth.

Nessa permuta de personagens, além do gênero, simplesmente, vê-se imbricada a alteração de papéis socialmente atribuídos aos sexos e reproduzidos nas narrativas cinematográficas ficcionais, como o da secretária, já mencionado, mas também o de mulheres interpretando cientistas, racionais e competentes (sem nenhuma diminuição normalmente determinada às mulheres, como a histeria ou a sensualidade). Tem-se, então, uma questão fundamental envolvida nisso, que é o modo como as narrativas trabalham hoje as representações de minorias em um momento em que esses grupos vêm ocupando cada vez mais espaços de visibilidade e seus discursos circulando com mais vigor.

3.3 DAS QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO

Dentre as noções essenciais à pesquisa está a de representação, conforme trabalhada por Stuart Hall, para quem, como resgatado por Santi e Santi (2008) “a representação através da linguagem é central para os processos pelos quais é produzido o significado e como este é intercambiado entre os membros de uma cultura” (SANTI, 2008). Na noção de João Freire Filho (2005), ela “designa, também, o uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para ‘falar por’ ou ‘falar sobre’ categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura” (FREIRE FILHO, 2005, p. 18).

Hall (1997) postula que as identidades não são intrínsecas aos seres humanos, originadas no eu-interior, mas elas emergem das nossas vivências, trocas e experiências enquanto sujeitos sociais, “do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados” (FREIRE FILHO, 2005, p.8). As representações culturais, assim, por se serem produtos das culturas, materializam-se essencialmente na forma de discursos. É nesse movimento que se encontram os produtos midiáticos, que se conformam por discursos (textuais, visuais, imagéticos etc), carregando consigo signos, sentidos, ideologias e representações.

Em seu artigo *Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias*, João Freire Filho (2005) fornece um panorama histórico da pesquisa sobre a representação das minorias nos meios de comunicação de massa. Apresentando os significados e os sentidos que o verbo “representar” assumiu ao longo do tempo, evidencia que em sua carga semântica, ele sempre carrega noções que envolvem relações de poder. As implicações políticas das formas de representação têm mobilizado interesses e pesquisadores. No âmbito dos estudos midiáticos, e com a contribuição da prática investigativa inaugurada pelos Estudos Culturais, tem crescido o interesse pela representação midiática de minorias que dizem respeito aos grupos marginalizados pelas estruturas de poder dominantes.

Dentro desses estudos, o foco e o interesse nas representações permitem analisar e perceber como são forjados os mecanismos de dominação social, do mesmo modo como revela a existência de movimentos e grupos de resistência às estruturas hegemônicas. Nessa perspectiva, há o interesse de análise nas formas como as representações nas culturas midiáticas são assimiladas e negociadas pelas diversas audiências, uma vez que certas práticas públicas e acadêmicas vinham ampliando a noção do papel crucial da cultura da mídia na construção dos significados que são socialmente compartilhados e a partir dos quais os sujeitos sociais dão sentido às suas experiências. Essas representações são organizadas e reguladas através dos múltiplos discursos que são produzidos e postos em circulação.

Um dos primeiros movimentos dentro dessa nova perspectiva de interesse pela representação foi a análise das representações das mulheres nos meios e produtos midiáticos. As primeiras teses propunham que a construção da mulher nesses produtos apresentava e reforçava uma imagem desvalorizada e estigmatizada, estabelecendo parâmetros de beleza, feminilidade, domesticidade.

É nesse sentido que, em meados da década de 1970, surge a crítica feminista da mídia que, apoiadas na metodologia de análise de conteúdo, se dedica a analisar sistematicamente a construção dos papéis e comportamentos atribuídos a homens e mulheres (FREIRE FILHO, 2005). Nesse momento, como relatado por E. Ann Haskell (1983), e já elucidado anteriormente, eclodem os estudos feministas no cinema, cujas práticas e questionamentos influenciaram (e influenciam) os estudos do cinema como um todo, bem como os estudos de gênero e de recepção.

Nos debates e análises acadêmicas sobre a representação, encontra-se um conceito chave que não podemos perder de vista: a noção dos estereótipos. Essas construções simbólicas são artifícios de manutenção simbólica das estruturas de poder, conforme Freire Filho (2005). Por serem “artifícios discursivos”, eles permitem perceber, em sua formação enquanto discursos, estratégias ideológicas empregadas para essa manutenção e, desse modo, torna-se possível inferir questões da ordem estrutural e social de um determinado contexto.

As noções de representação, e, de certo modo, também a de estereótipos, permeiam a presente pesquisa, desde sua concepção, sendo, assim, importantes para o objetivo que pretendemos alcançar com a análise, uma vez que para o movimento feminista essa é uma noção importante. Primeiramente, pelo fato de que grande parte dos argumentos e das polêmicas que permeiam os debates sobre os filmes *Mad Max: Estrada da Fúria* e *Caça-Fantasmas* estão relacionados justamente ao protagonismo que as mulheres assumem nessas narrativas.

Falar de protagonismo é, em alguma instância, falar sobre representação, visto que dificilmente se escapa a esse debate. Ainda que não seja o propósito de um filme levantar essas questões, a presença da mulher na tela do cinema está historicamente rodeada de estereótipos, logo, qualquer personagem feminina, naturalmente, está sujeita às expectativas de olhares acostumados. Existe, dentro das grandes produções hollywoodianas, uma tradição de construção de estereótipos, em especial aqueles que se referem aos padrões de beleza física e de comportamento que são atribuídos às mulheres. Conforme será possível observar no capítulo seguinte, nos discursos valorativos analisados sobre os dois filmes, a ampla ocorrência da discussão em torno da representação da “personagem feminina forte”, por exemplo, bem como do papel típico das mulheres em filmes de ação, confirma o quão central é essa questão.

Por fim, é importante reforçar que as duas produções se caracterizam como reboots, ou novas versões, de grandes franquias de sucesso da década de 1980 e essa noção é indispensável para analisar e tentar entender as reações sobre elas. Ambas, em especial, *Caça-*

Fantasmas, já possuem uma comunidade de fãs fiéis e com uma forte ligação afetiva, traço que é refletido nos modos como esse público específico reagiu às novas sequências. É possível perceber que, para grande parte desse público, a presença de mulheres como protagonistas não passou despercebida, causando estranhamento e, por vezes, repulsa.

As duas obras continuam a ser dirigidas por homens e a presença de mulheres na equipe técnica (nos cargos mais reconhecidos dentro da indústria) ainda é inferior. Inúmeros dados e pesquisas, como já explicitamos, mostram que a indústria hollywoodiana continua sendo dominada por homens (principalmente homens brancos e de classe média), contando, assim, com pouca diversidade. Nos objetos aqui selecionados, o protagonismo de mulheres está especificamente no lugar das personagens principais. Esse vem sendo, então, o principal critério para assumir que esses filmes seriam feministas. Nosso interesse é entender se há e quais os outros critérios que levam a essa conclusão e de que forma a representação de mulheres nos papéis principais está relacionada com questões íntimas do feminismo.

4. DOS *BLOCKBUSTERS*: UMA VISÃO FEMINISTA?

O caminho traçado até aqui buscou fornecer bases para a compreensão do quadro contextual e das questões centrais, ou que são de alguma forma relevantes à pesquisa, desde as particularidades do universo onde se situam (concreta e simbolicamente) as duas produções fílmicas envolvidas no *corpus*, bem como os processos e caminhos implicados na sua circulação, recepção e interação com distintos sujeitos sociais. Empreenderemos agora o estudo analítico das produções discursivas textuais, selecionadas em dispositivos *online*, a partir de mapeamento prévio e critérios pré-estabelecidos, nas quais buscaremos evidências de como os sujeitos percebem, avaliam e expõem aquilo que eles chamam “feminismo” nos dois *blockbusters* observados.

A revolução ocorrida com o surgimento da internet e das mídias digitais intensificou as transformações motivadas pelos meios comunicativos. Com a Web 2.0³⁰, o modo como passamos a conceber a informação reflete significativamente nos mecanismos operados na construção e formação de conhecimento. Mais do que puramente transformações de ordem técnica, as novas mídias trazem consigo uma inovação das formas de usos e apropriações pelos usuários, programadores, empresas e demais instâncias sociais.

A descentralização da produção e difusão de informações abriu o terreno para o incremento de diversas ferramentas e suportes, para a veiculação de discursos e produtos, ao alcance de qualquer um que tenha acesso à rede. É nesse ambiente que se encontram todos os dados necessários para a execução da pesquisa.

Os discursos valorativos tomados para análise se dirigem aos filmes, portanto, para que se compreenda melhor as ideias neles expostas, faz-se necessário um conhecimento mínimo dessas obras. Mais além, a maioria destes discursos remete a acontecimentos extrínsecos a elas, mas que influem direta e indissociavelmente nas formulações a seu respeito. Portanto, precedendo a análise propriamente dita, trazemos uma breve apresentação do universo das franquias e de tais eventos. Do mesmo modo, explicitamos o caminho metodológico tomado para a delimitação dos dez textos escolhidos (cinco referentes a cada um dos filmes), dentre as vastas e diversas produções que se encontram disponíveis na imensidão da web, e para o processo analítico em si.

³⁰ Termo popularizado pela empresa O'Really Media para caracterizar a ascensão do conceito “Web como Plataforma”, envolvendo uma variedade de recursos da tecnologia da informação. Se refere não exatamente uma transformação técnica da web, mas nos modos de uso pelos usuários e programadores. Mais informações em: <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>

4.1 SOBRE OS FILMES

Como já sublinhado anteriormente, os longa-metragens *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) e *Caça-Fantasma* (2016) são *reboots* de franquias da década de 1980 e, ainda que não se configurem como uma continuação linear, eles conservam elementos diegéticos, estéticos e simbólicos das obras precedentes, estando então inseridos em um universo ficcional e afetivo que envolve e caracteriza as franquias integralmente.

Esse ponto em comum entre as duas produções acaba resultando em repercussões cujas naturezas se assemelham de algumas formas. Apesar de bastante diferentes no que concerne à narrativa, estilo, gênero e temática, o fato de ambos serem sucessos de audiência e bilheteria, em décadas passadas, acarreta uma trajetória de formação e consolidação de público, inclusive de comunidades de fãs, o que implica um tipo particular de recepção para qualquer novo produto que esteja ligado aos universos das franquias. Ou seja, diferentemente de uma produção inédita, no caso de um produto de universo consolidado, cuja popularidade ao redor do mundo perpetua-se no imaginário do público cinéfilo ou dos espectadores usuais, as expectativas e motivações do público, no geral, estarão intimamente ligadas à memória como um todo, seja por experiências próprias ou mediadas.

Esse foi um dos motivos pelos quais, dentre vários *blockbusters* e adaptações recentes no cinema, tenham sido estes os dois filmes eleitos como objeto desta pesquisa. Acrescente-se a isso, como já elucidado diversas vezes, a questão de modificação do protagonismo das produções originais, juntamente com as transformações sociais vivenciadas nos últimos anos, com a irrupção da agenda feminista cada vez mais em voga, em especial, nos produtos da cultura pop, a exemplo de grandes nomes da música, como pontuamos no capítulo anterior, e de produções seriadas cujas personagens femininas centrais e/ou protagonista têm sido elogiadas, como Annelise Keaton (interpretada por Viola Davis) em *How To Get Away With Murder*³¹ (2014-atual) e Stella Gibson (interpretada por Gillian Anderson) em *The Fall*³² (2013-2016).

Por último, porém não menos relevantes, essas franquias pertencem a gêneros fílmicos tradicionalmente associados ao público masculino (ação, ficção científica e aventura), de modo que a recepção dos novos longas envolveu um forte estranhamento com as figuras

³¹ Série de drama estadunidense da ABC, criada por Peter Nowalk e produzida por Shonda Rhimes, que conta a história de uma advogada criminal e professora universitária que, juntamente com seus cinco alunos estagiários, se envolve em uma série de processos de assassinatos.

³² Série televisiva de drama anglo-irlandesa, criada por Alan Cubbit, que conta a história de uma oficial de polícia convocada para dirigir um caso de investigação de uma série de assassinatos (feminicídios) em uma pequena cidade irlandesa.

femininas nos papéis principais, visto que ainda paira no imaginário coletivo, e até dentro da própria indústria, o costume de segregar os filmes para mulheres (por vezes taxados de “filmes rosa”) em uma caixa à parte.

Uma vez consciente disso, é possível entender que, embora alguns discursos analisados dirijam-se ou apresentem-se como referentes a um filme específico, eles, naturalmente, mesmo nas entrelinhas, acabam ligando-se a esse universo (tanto das franquias quanto do universo de discussões sociais), principalmente buscando traçar comparações. Uma compreensão mais aprofundada, por parte do leitor, dos conteúdos dos textos valorativos se alcançará se combinada com a familiarização com os temas e enredos das narrativas ficcionais gerais e seus aspectos mais relevantes, tanto àqueles inerentes como os decorrentes de sua circulação. Na próxima seção, encontra-se uma apresentação das duas obras, que também são objetos desta pesquisa.

4.1.1- Irrupção feminina no universo distópico de *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015)

Em meio a um mundo distópico, desértico e pós-apocalíptico, em que a sociedade praticamente sem lei vive uma guerra por água e combustível, conhecemos Max Rockatansky, um policial anti-herói em busca de vingança, após sua família ser atacada por uma gangue. Furioso (“*Mad*” na língua inglesa), Max se torna um justiceiro solitário, percorrendo o deserto em perseguições e fugas em máquinas automobilísticas e enfrentando vilões tiranos.

O primeiro filme da franquia de ação, ficção científica e aventura³³, *Mad Max*, foi lançado em 1979, em países como Austrália e Reino Unido, e em 1980 nos EUA, Brasil e restante do mundo³⁴. Sob a direção de George Miller, roteirizado por Miller e James McCausland, a produção australiana traz no papel principal o ator Mel Gibson e esteve por quase vinte anos (até 1998) no Guinness Book, como o filme de maior retorno financeiro da história, visto que custou em torno de US\$ 380.000,00 e arrecadou US\$ 100.000.000,00 no mundo inteiro³⁵.

Em 1982, foi lançado o segundo filme da franquia *Mad Max 2: The Road Warrior* (No Brasil: *Mad Max 2: A Caçada Continua*), no qual Max continua vagando pelo deserto em seu carro, quando decide ajudar uma pequena comunidade rica em gasolina a proteger-se de uma

³³ Classificação segundo o IMDb (*Internet Movie Database*) - Base de Dados de Filmes da Internet, um dos maiores e principais sites de crítica popular de filmes e séries do mundo. Localizado em: <http://www.imdb.com/>

³⁴ Para conferir as datas referentes à estreia de *Mad Max* nos distintos países, consultar: http://www.imdb.com/title/tt0079501/releaseinfo?ref=tt_ov_inf

³⁵ Fonte e mais informações sobre a produção em <http://www.indiewire.com/2012/04/5-things-you-might-not-know-about-mad-max-252553/>

gangue de motoqueiros saqueadores. Também dirigido por George Miller, com roteiro de Miller, Terry Hayes e Brian Hannant. O terceiro filme, *Mad Max Beyond Thunderdome* (No Brasil: *Mad Max: Além da Cúpula do Trovão*) estreou em 1985, com a direção de Miller, junto a George Ogilvie e roteiro de Miller e Terry Hayes. Nele, Max enfrenta uma vilã déspota interpretada por Tina Turner.

Trinta anos após o lançamento do último, o quarto filme da saga chegou aos cinemas em maio de 2015. “*Mad Max: Fury Road*” (pt: *Mad Max: Estrada da Fúria*), distribuído pela Warner Bros. e Village Road, foi aclamado pela crítica³⁶ e concorreu a dez categorias do Oscar³⁷, levando seis prêmios. Além disso, foi escolhido como o melhor filme do ano pela Federação Internacional de Críticos de Cinema (FIPRESCI)³⁸, dentre outros prêmios. A direção é de George Miller, com roteiro de Miller, Brendan McCarthy e Nico Lathouris. O diretor convidou a ativista feminista Eve Ensler, performer e autora da famosa peça “Monólogos da Vagina” (1996), para dar consultoria no roteiro, na construção das personagens femininas.

Com poucas referências às obras precedentes, Max, ainda perseguido pelas memórias do passado, acaba sendo capturado por soldados do exército de Immortan Joe, para servir de doador de sangue. Tentando fugir, acaba cruzando com a Imperatriz Furiosa, uma das “Imperators”, soldados de elite de Joe, que está executando um plano de fuga para libertação das escravas sexuais e buscando um caminho de redenção. Max entra pega carona no plano de Furiosa e o exército do tirano irrompe em uma perseguição aos rebeldes pelo deserto.

Mesmo com todo o reconhecimento de crítica e de público, o filme gerou reações adversas em uma parcela dos espectadores. Antes mesmo da estreia, a questão do protagonismo da obra começou a ser alvo de polêmicas e comentários ao redor do mundo e o motivo principal sequer foi a alteração do ator que interpreta o próprio Mad Max, que, antes vivido por Mel Gibson, retorna na pele de Tom Hardy. O centro da discussão, por sua vez, era a personagem Imperatriz Furiosa, interpretada por Charlize Theron, que figurava no trailer e no cartaz de divulgação como protagonista junto a Max.

³⁶ Segundo matéria da BBC, antes do lançamento comercial, o filme foi muito bem recebido pela crítica, assim como em sites como Rotten Tomatoes, no qual obtém “Consenso Crítico”. Para mais informações, acessar: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-32698127>

³⁷ O filme foi indicado nas categorias: Melhor Filme; Melhor Diretor, Melhor Mixagem de Som, Melhor Fotografia, Melhor Figurino, Melhor Maquiagem, Melhor Edição, Melhores Efeitos Visuais, Melhor Direção de Arte, Melhor Edição de Som, levou as de: Mixagem de Som, Figurino, Maquiagem, Edição, Direção de Arte e Edição de Som.

³⁸ Para mais detalhes e informações, acessar o site oficial em: <http://www.fipresci.org/news/grand-prix-2015>

Um dos principais gatilhos para o surgimento e difusão dos discursos sobre o filme foi um artigo publicado no *Return of Kings (Retorno dos Reis*, em português), um site estadunidense que se descreve como “um blog para homens heterossexuais masculinos”³⁹. Intitulado “*Why You Should Not Go See “Mad Max: Feminist Road” (Por que você não deve ir ver “Mad Max: Estrada Feminista”, em tradução nossa)*”⁴⁰, Aaron Clarey convoca um boicote ao filme, pois este seria uma armadilha, um “Cavalo de Tróia Feminista”, para enganar os homens da América, já que no trailer Furiosa tem mais falas e aparece mais do que o personagem do Max. Clarey se diz ativista pelo direito dos homens (*Men’s Rights Activist*).

No Brasil, a nota de repúdio desses ativistas também repercutiu e as opiniões sobre o novo Mad Max foram bastante diversificadas, como foi possível observar durante o processo de mapeamento e análise das publicações. Notou-se que grande parte dos textos circulados no país citavam ou se reportavam indiretamente ao tal boicote.

4.1.2- Quem você vai chamar? (As) Caça-Fantasmas (2016)

Três professores de parapsicologia da Universidade de Columbia, Nova York, que estudam manifestações sobrenaturais e recebem pouco crédito da ciência tradicional são demitidos e resolvem criar uma firma de investigação paranormal. Com pouca experiência e equipados com mochilas de prótons, os três começam a fazer sucesso e os negócios vão crescendo. Decidem então contratar um quarto membro para auxiliar nas as chamadas. Formou-se, então, o time de caça-fantasmas que se tornou um clássico da comédia dos anos 1980, até os dias atuais, e sucesso de bilheteria.

O primeiro filme da franquia *Ghostbusters* estreou em 1984 e no Brasil foi nomeado de *Os Caça-Fantasmas*. Dirigido por Ivan Reitman, tem roteiro de Dan Aykroyd e Harold Ramis, que também protagonizam o filme. O IMDb o classifica como ação, aventura e comédia. Concorreu a dois Oscars, nas categorias de efeitos visuais e canção original, com a música tema “*Ghostbusters*” que ainda hoje é um dos temas mais populares do cinema.

³⁹ Em sua página de apresentação, assumem que: “ROK tem como objetivo guiar o retorno do homem masculino em um mundo em que a masculinidade está sendo cada vez mais punida e envergonhada em favor de criar uma sociedade andrógina e politicamente correta que permite às mulheres afirmar a superioridade e controle sobre os homens” (tradução nossa). Mais detalhes em: <http://www.returnofkings.com/about>

⁴⁰ O artigo encontra-se na íntegra em: <http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road>

Distribuído pela Columbia, o filme teve um lucro total de quase 296 milhões de dólares e custou 30 milhões. No Rotten Tomatoes⁴¹ tem 97% de aprovação.

O filme ganhou uma sequência cinco anos depois, em 1989, também sob a direção de Ivan Reitman e com roteiro de Dan Aykroyd e Harold Ramis e distribuído pela Columbia Pictures, intitulado *Ghostbusters II (Os Caça Fantasmas II)*, e duas séries animadas. Apesar de o segundo filme não ter sido bem recebido pela crítica, por exemplo, conseguiu apenas 51% de aprovação no Rotten Tomatoes⁴², ambos longas foram sucesso de bilheteria em todo o mundo, conquistando muitos fãs e marcando o imaginário de uma geração. Além disso, os produtos comerciais com o tema da franquia também foram bastante populares.

Trinta e dois anos após o lançamento do primeiro filme, um *reboot* da franquia estreou mundialmente em julho de 2016, com o título original *Ghostbusters (Caça-Fantasmas, BR)*. Desde quando se anunciou, em meados de 2014, que uma nova produção dos Caça-Fantasmas estava em andamento, a expectativa do público com o projeto começou a tomar forma. Nessa mesma época, o diretor Paul Feig e a roteirista Katie Dippold foram anunciados como responsáveis pelo novo filme: Feig como diretor e roteirista e Dippold como roteirista. Ambos já tinham trabalhado juntos em outros projetos, comédias românticas de sucesso protagonizados por comediantes renomadas. Feig tem um histórico de trabalhar com comédias protagonizadas por mulheres.

Ainda em 2014, o diretor anunciou que não iria manter o mesmo formato dos filmes anteriores e traria mulheres como as nova Caça-Fantasmas. Foi só em 2015 que divulgou quais atrizes iriam compor o elenco: Melissa McCarthy, Kristen Wigg, Kate McKinnon e Leslie Jones. A notícia causou várias reações negativas e deu início a uma série de ofensivas à produção do filme. Uma parte dos espectadores, alguns deles fãs antigos da franquia, se organizaram para expressar o repúdio ao diretor e às atrizes em uma série de ataques misóginos e violentos. O diretor afirmou, em entrevistas, ter sofrido vários insultos violentos pelos *haters* na internet⁴³.

O primeiro trailer oficial, lançado no dia 3 de março de 2016, alcançou uma marca inédita na plataforma YouTube, se tornando o trailer de filme com mais “dislike” (“não-gostei”, opção de reprovação no site). Em seguida, um dia antes da estreia do filme nos

⁴¹ O filme teve 93% de aprovação dos críticos e 88% dos usuários. Para mais informações: <https://www.rottentomatoes.com/m/ghostbusters/>

⁴² Os Caça Fantasmas II no Rotten Tomatoes - https://www.rottentomatoes.com/m/ghostbusters_2. Acesso em: 02 mar. 2016.

⁴³ “Haters” é a palavra inglesa para “odiadores”. Na internet, são pessoas que destilam ódio. Uma das entrevistas do diretor para o jornal The Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2015/mar/16/paul-feig-ghostbusters-reboot-criticism-is-vile-misogynistic-shit>. Acesso em 15 jan 2016.

Estados Unidos, uma série de usuários do site IMDb atribuíram a nota 1 (a mais baixa possível) ao filme. Antes disso, a atriz Leslie Jones sofreu uma série de insultos racistas e sexistas em sua rede social Twitter, da qual se retirou. A atriz Melissa McCarthy também sofreu insultos sexistas e gordofóbicos. Até a data da pesquisa, a média do filme *Caça-Fantasmas* (2016) no site IMDb⁴⁴ é 5,4. No Rotten Tomatoes, teve 73%⁴⁵ de aprovação da crítica e 53% dos usuários.

No Brasil, a distribuidora manteve o título “Caça-Fantasmas”, sem o artigo “As” (como nos filmes anteriores, “Os Caça-Fantasmas”), porém, em muitas publicações, os autores o traduzem por “As Caça-Fantasmas”.

Percebemos empiricamente, nesses dois casos distintos, aquilo que Braga (2006) discute ao conceituar o sistema de produção e circulação de respostas sobre a mídia. A seguir, apresentamos como se deu a seleção, categorização e análise dessas respostas.

4.2. DA COLETA DE DADOS, DEMILITAÇÃO DO *CORPUS* E METODOLOGIA

As mídias digitais hoje, com a Web 2.0, que tem na descentralização da informação sua principal característica, oferecem aos diversos usuários a disponibilidade de uma enorme quantidade de informações, de múltiplas áreas do conhecimento, bem como uma variedade de ferramentas de difusão de conhecimento com fácil acesso. Conforme explicado no primeiro capítulo, para a constituição do *corpus* de pesquisa, mapeamos aqueles textos que trazem uma referência direta aos itens lexicais “feminismo” e “feminista” e utilizamos para a coleta a plataforma de busca da Google⁴⁶. Aplicamos primeiramente a busca por “Mad Max Feminista” e “Caça-Fantasmas Feminista”, sem limitações por data, país ou idioma. O título acrescido do léxico específico visa encontrar dados sem ampliar para todos os resultados possíveis sobre os filmes.

A partir desta busca, selecionamos as publicações (brasileiras) passíveis de fornecer dados e conteúdos relevantes à análise. A segunda busca foi por “Mad Max Estrada da Fúria Crítica” e “Caça-Fantasmas 2016 Crítica”, também sem restrições, na tentativa de encontrar

⁴⁴ Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt1289401/?ref=nm_sr_2. Acesso em 02 mar. 2016.

⁴⁵ Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/ghostbusters_2016. Acesso em 02 de mar. 2016.

⁴⁶ Uma das marcas mais poderosas do mundo, a empresa multinacional de softwares e serviços para a internet, a Google, oferta uma enorme gama de aplicativos e ferramentas para seus usuários, dentre eles um motor de busca altamente eficiente que consegue reunir resultados e informações disponíveis a qualquer tempo e em qualquer espaço do ambiente *online*. A Google permite, para direcionar e otimizar as buscas, a aplicação de ferramentas de pesquisa, nas quais se pode restringir e/ou ampliar os resultados por país, idioma ou data, por exemplo. Mais informações sobre dados, valores, histórico, etc, em: <https://www.google.com/intl/en/about/>.

outros textos relevantes que não estivessem disponíveis na busca anterior. Chegou-se, então, ao final, a um recorte amplo de 49 publicações sobre *Mad Max: Estrada da Fúria* e 37 sobre *(As) Caça-Fantasmas*. A leitura atenta desses textos buscou entender as posições gerais sobre o tema e como os espectadores\autores\críticos se empenharam na valoração dos filmes, compreendendo as diferentes argumentações e observando semelhanças, redundâncias, oposições e padrões entre eles.

Já nessa primeira leitura analítica geral, algumas inferências importantes foram surgindo. Primeiramente, e talvez a mais notável, é que grande parte das publicações carece de argumentações mais aprofundadas ou substanciais sobre a questão feminista nos filmes. Muitas apenas apresentam a ideia de que o filme é feminista, mas não a desenvolvem. Usualmente, inclusive, essa afirmação só é apresentada nos discursos, para introduzir as polêmicas ou repercussões que os filmes vêm gerando, ou, ainda, para servir de ponto de partida para outros assuntos.

Ou seja, o padrão médio das valorações se exige de um trabalho de observação e análise que busque relacionar elementos técnicos do filme com as características do feminismo e outras questões propriamente sociais, para corroborar a noção de que eles seriam feministas ou abordariam essa temática, apenas pincelando essas questões. Grande parte dos autores utiliza-se das afirmações de terceiros (a partir das polêmicas ou de outras falas) para justificar suas opiniões.

Ao afirmar que falta substancialidade nas discussões, apenas alegamos que a grande maioria dos textos não se configura como sendo destinados a críticos de cinema, especialistas e/ou pesquisadores acadêmicos, mas para um público mais geral, comum, os leitores rotineiros dos veículos onde estão inseridos. O que é compreensível, visto que esse é um traço natural característico desse ecossistema *online*, em especial dos *blogs*, cuja dinâmica é a permanência rápida, a busca por informações diretas, de prático alcance, e ainda, no caso de críticas de filmes, tem-se a urgência em acompanhar os lançamentos. De todo modo, isso não suplanta a existência neles de uma discussão significativa e importante. Outro fato significativo é que a maioria dos textos (nos dois casos) tem autoria masculina.

Dentro desse quadro, a demarcação final da mostra intencional de dez publicações que fundamentam a investigação (cinco referentes a cada filme), conformadas em duas formações discursivas temáticas, buscou, principalmente, contemplar e representar a diversidade de perfis gerais dos textos coletados, mas privilegiando a seleção daqueles que apresentaram uma análise mais aprimorada, que se empenharam em expor argumentos e concepções, com clareza, de modo a ser possível para a/o analista compreender o ponto de vista do autor e

extrair trechos e informações para ilustrar e guiar o trabalho. As produções encontram-se integralmente transcritas em anexo e, no corpo do texto, utilizamos trechos concernentes às formações a serem analisadas.

A construção da metodologia de pesquisa empregada na análise empírica dos dados, desde o processo de delimitação supracitado, tem como pilar os pressupostos e conceitos, referentes à análise do discurso apresentados por Michel Foucault (2014), Dominique Maingueneau (2015) e Rosalind Gill (2008). A respeito da relevância de uma abordagem analítica que transcenda o texto e se volte para a realidade social, como já determinamos no primeiro capítulo, tomamos como guia as concepções de Janet Staiger (2000).

A compreensão de discurso, suas condições de possibilidades e das estruturas de poder que o permeiam, a partir dos postulados de Foucault (2014), balizam a concepção geral do processo analítico, pois permite ao pesquisador entender o funcionamento do discurso, precedente fundamental para qualquer investigação envolvendo interações linguísticas. Revisando a constituição do campo e da disciplina de A.D, junto à apresentação das unidades analíticas, Maingueneau (2015) explicita as categorias comumente trabalhadas. Encontramos, em Gill (2008), os principais movimentos operatórios, categorias e processos de exploração que empregamos aqui.

Maingueneau (2015) aponta que os analistas do discurso estão sempre lidando com diferentes níveis complementares de categorizações, desde o processo de entender aquelas que são efetuadas pelos sujeitos que constroem o discurso, até aquelas categorias e unidades que o próprio analista escolhe trabalhar. A primeira unidade que utilizamos nesta pesquisa foi a de formações discursivas, conforme explicitamos no capítulo I, para a separação do *corpus* em formações temáticas.

O primeiro movimento de análise consistiu em um exame criterioso do *corpus* visando uma codificação inicial e abrangente que permitisse determinar as questões relevantes para a abordagem. Segundo Gill (2008), codificar é uma forma de organizar as categorias de interesse.

Nessa codificação, observamos e separamos categorias gerais, ou grupos mais evidentes e abrangentes, nos quais se podem alocar os discursos, classificando-os em: 1) aqueles que enaltecem ou celebram a ideia de que o filme é ou levanta questões feministas; 2) aqueles que não celebram essa ideia, seja negando-a ou tomando-a como ponto negativo do filme a 3) aqueles que podem ser tidos como um contraponto a essas duas perspectivas, ou porque não se posicionam, ou não celebra o feminismo nem demarca um machismo. Essa categorização mostrou-se relevante, pois indicou quais pontos seriam mais importantes ou

interessantes de serem observados, conforme detalharemos abaixo, e fornece uma visão geral das tendências entre os sujeitos.

Gill (2008) ilustra duas fases como possíveis constituintes da análise, sendo a primeira uma busca por padrões nos dados e a segunda uma preocupação com as funções dos discursos. Porém, atenta principalmente para o fato de que esse é um processo que na prática leva tempo e exige muito trabalho investigativo. Nessa condição, estabelecemos o melhor caminho possível, dentro do tempo relativamente curto disponível para a realização do trabalho monográfico, norteando-nos pelos conceitos e metodologias que discorremos no capítulo 1 (no tópico 1.3).

Dessa forma, para cada publicação, realizamos um exame geral da estrutura narrativa do texto para compreender como o autor tentou criar e apresentar o próprio argumento e quais as estratégias retóricas (ou detalhes estilísticos) empregadas no enunciado, para a construção de sentido. Para tal, primeiramente identificamos as marcas estilísticas impressas, a exemplo de elementos básicos textuais como tom (emotivo, sarcástico, eufórico etc), a pessoa do discurso utilizada e como o autor se insere no texto; como as ideias são fundamentadas e quais os recursos de ancoragem que utiliza, ou seja, como busca criar o efeito de verdade do discurso, norteado pelas formulações de Foucault (2014) e segundo Maingueneau (2015). Observou-se, também, a ocorrência de *hiperlinks*⁴⁷ e a natureza dos mesmos.

Esse movimento inicial, e menos detalhado, visa justamente entender o perfil ou tipo de texto que estamos lidando. A análise textual está relacionada e precedida de uma análise do veículo em que se insere o discurso, para entender as condições de produção, conforme proposto por Foucault (2014) e explicado em Maingueneau (2015). Também buscamos compreender qual o tipo textual a partir de características do *site*.

Um maior esforço investigativo é direcionado para a compreensão da articulação da(s) ideia(s) relacionadas ao feminismo nos filmes, pelo interesse (e conceitos) de quem as convoca. Nesse momento, o primeiro passo foi mapear a referência direta aos itens lexicais e demarcar como eles são inseridos no texto.

Para efetivamente inferir a concepção do sujeito social sobre o feminismo (aquilo que ele compreende como tal) e de que forma ele o concebe na relação do filme com a realidade contextual, buscamos, nos textos, as respostas para os seguintes questionamentos: Se a ideia ou afirmação de que o filme é feminista (ou aborda questões) parte do autor ou de outras

⁴⁷ Hiperlinks, também chamados de links (ligações), são ligações que vão de uma de uma página web à outra, ou de um arquivo a outro ou a outra página. Informações do Google Sites em: <https://sites.google.com/site/historiasobreossitesdebusca/historia-da-internet/tudo-sobre-internet/o-que-e-internet/o-que-e-um-hiperlink>. Acesso em 02 de março de 2016.

fontes; Se há e quais são as ferramentas para realçar ou enfatizar ideias; Se existe uma reflexão sobre o protagonismo; O que é enaltecido e o que é criticado; Quais elementos do filme são observados e quais são relacionados com a ideia de feminismo; Quais outras noções ligadas ao tema feminismo (como por exemplo machismo, patriarcado, empoderamento, etc) são convocadas; O que pode-se inferir a respeito do posicionamento do autor quanto à causa feminista.

Os destaques, símbolos e desvios ortográficos dos textos transcritos em anexo estão em conformidade à publicação original no *site*, apenas retiramos as imagens e vídeos. Entendemos que o emprego de imagens, capturas de telas, vídeos e outros recursos visuais são também dados e se conformam como elementos textuais empregados pelos autores, para a comunicação e, eventualmente, poderemos citá-los, porém, devido ao limite analítico da presente pesquisa, optamos por não tomá-los integralmente como dados relevantes a serem analisados. As citações serão referenciadas pela indicação do anexo e pelo parágrafo, por exemplo: (ANEXO A, § 4). Os autores dos textos serão mencionados pelas iniciais de seus nomes próprios.

4.3. DAS PRODUÇÕES DISCURSIVAS SOBRE *MAD MAX: ESTRADA DA FÚRIA* (2015)

A questão central nas discussões concernentes ao mais novo filme da saga de George Miller gira em torno da personagem Imperatriz Furiosa e o seu protagonismo. Alguns autores atribuem unicamente à Furiosa o lugar de protagonista, visto que esta estaria no comando das ações e da narrativa. Outros negam categoricamente essa aceção e empenham esforços em demonstrar como a personagem apenas aparenta tomar as rédeas da história. Entre esses dois pólos, há aqueles que definem como um protagonismo conjunto.

Com estilos e estratégias argumentativas distintas, os cinco textos que representam a primeira formação discursiva temática, dos discursos referentes ao feminismo em *Mad Max: Estrada da Fúria*, dividem-se em: três publicações (Anexos A, B e C) que se enquadram na primeira categoria geral (que consideram o filme feminista), sendo duas delas de autoria feminina e uma de autoria masculina; uma publicação (Anexo D), do segundo grupo geral (contrário à ideia anterior), cuja autoria é feminina, e uma última publicação (Anexo E) da terceira categoria, de contraponto neutro, de autoria masculina.

O primeiro texto que analisamos, intitulado “*Mad Max, Fury Road: Um Filme Feminista?*” (ANEXO A), configura-se estilisticamente em um tom pessoal e opinativo. Elaborado em primeira pessoa (ora singular, ora plural), apoia suas argumentações com

demarcações explícitas de pontos de vista particulares, com claro empenho emotivo, como em “[...]atingiu meu coração como uma flecha” e recorre ao filme, para refutar ou confirmá-las. Apresenta apenas um hiperlink para uma página com a definição de “Teste de Bechdel”.

Remete-se ao feminismo já no título, em termos de um questionamento: “*Um Filme Feminista?*”, que a autora propõe responder no decorrer dos parágrafos. O emprego da primeira pessoa como marca de enunciação, além de demarcar a parcialidade do discurso, busca criar um efeito de proximidade com o leitor, como visto em Maingueneau (2015).

O veículo em que se encontra é um blog pessoal, descrito pela autora, G. M., como seu espaço para: “*mostrar o “meu” universo, dividir o que sou com vocês!*”⁴⁸. Condizendo com essa proposta, o texto fundamenta-se nas percepções próprias de uma espectadora usual, cuja intenção é puramente dividir impressões com seus leitores, assim, dispensa uso de linguagem formal.

No quarto parágrafo, ela assume e define o seu lugar de fala, como uma pessoa que não é qualificada e o tipo de produção que o leitor vai encontrar:

Se você chegou até aqui na esperança de ver uma crítica de cinema super estruturada, pode parar e ir ler alguma coisa que uma pessoa qualificada escreveria. Eu vou falar sobre outra coisa, eu vou falar sobre como o Mad Max abriu uma “estrada” (hehe) para personagens femininas fortes! (ANEXO A, § 4)

Percebe-se então que G.M. compreende a crítica de cinema como um tipo de produção textual particular, que demanda conhecimento e técnica específicos, já que ela se exime de caracterizar o seu texto como tal, além de enfatizar que seu foco será as personagens femininas de Mad Max, especificamente. Segundo Gill (2008), dizer o que o texto não é pode ser visto como um movimento retórico empregado para defender-se de críticas e indicar uma maneira como tal texto deve ser interpretado. Nesse caso, visa também assegurar a liberdade de expressar as impressões sobre o filme, sem formalidades ou exigências de uma linguagem técnica ou jargões específicos para o tipo textual, como o faz. É assim que começa a desenhar a verdade do discurso, como vimos em Foucault (2014) e em Maingueneau (2015), mostrando-o como uma ideia pessoal.

O caminho textual traçado é de introduzir explicando o porquê de ter assistido ao filme, suas impressões prévias (a partir do trailer e do pouco que conhecia do universo da saga), apresenta um resumo da obra, suas expectativas e só então passa a discutir suas

⁴⁸ A apresentação pessoal e do seu site, pela autora, está descrita na seção “*Sobre Gigi e as Girafas*”, disponível em: <http://www.avecgigi.com/about/>

impressões, justificando-as com descrições de cenas e acontecimentos diegéticos, mesclando e finalizando com as inferências e comparações que elabora a partir da narrativa, conforme trataremos ao longo da análise.

Um dado importante demonstra a natureza da interação da autora com a obra. No segundo parágrafo, ela relata que *“começaram a surgir umas notícias de alguns homens ofendidos com o filme e foi exatamente ali que senti a necessidade de ver, porque se tem homem ofendido com mulheres aparecendo demais, preciso ver!”* (ANEXO A, § 2). Mais tarde, ela confessa nunca ter assistido aos outros filmes da saga.

Disto depreende-se, de maneira geral, que as notícias e polêmicas circuladas antes da estreia do filme possivelmente funcionaram como catalisadores para que uma parte da audiência, que normalmente não teria interesse pelo filme ou que não pertence àquilo que se entende por público estratégico de um produto, optasse por conferir o que de fato a obra propõe, levanta ou representa, ou do que se trata o burburinho em torno dela. Esse fato se insere e representa concretamente o funcionamento daquilo que Braga (2006) caracteriza como Sistema de Interação Social, que põe em circulação as respostas dos sujeitos sociais sobre os produtos midiático, implicando nas dinâmicas de circulação e consumo desses produtos por outros sujeitos, o que envolve questões econômicas (de bilheteria) e de retorno da audiência.

Discorrendo sobre suas expectativas anteriores ao filme, G.M. sugere que *“filmes de ação-padrão”* suscitam imagens prévias, porém, ela não desenvolve a ideia e não diz quais seriam essas imagens, apenas àquela referente às personagens femininas nesses filmes, ao esclarecer que *“Assim como todo o filme de ação, antes de escutar o mimimi dos homens, esperava ver o Max salvando a Furiosa e as outras garotas (indefesas). Nada de novo.”* (ANEXO A, § 7), o que, mais adiante, será desconstruído. Depois disso, volta-se mais para as personagens femininas, analisando-as e comentando suas ações, e é a partir delas que traça as associações com o feminismo, por exemplo: *“A Imperatriz Furiosa é apresentada como o que seria a típica mulher-forte de um filme de ação”* (ANEXO A, § 14).

Conforme explicitamos no capítulo anterior, a partir das postulações de Freire Filho (2005) sobre as representações culturais nos produtos midiáticos, observa-se que tais representações, por se formarem dentro da cultura, materializam-se essencialmente em discursos. Quando a autora assume que espera um determinado tipo de imagem nos filmes de ação padrão, ainda que ela não determine qual ou porque há uma imagem padrão, compreendemos que, dentro da cultura dos filmes de ação hollywoodianos, existem

estereótipos típicos das personagens femininas (donzelas em perigo, por exemplo) que permeiam o imaginário social. É, pois, a esse imaginário latente a que se refere a autora.

O protagonismo, que supostamente pertenceria a Max, é atribuído à Imperatriz Furiosa, o que justificaria, segundo a autora, que “*os homens que ~defendem os direitos do homem~ se sintam enganados*”. Ainda que G.M. não exponha claramente quem seriam esses defensores dos direitos dos homens, percebemos que ela já tinha conhecimento sobre a fala do ativista Aaron Clarey, no site *Return of Kings*, a qual já ilustramos na sessão anterior, e que, em sua análise do filme, buscou entender o porquê desses ativistas adotarem tal posicionamento. Isso reforça a ideia de como esses eventos anteriores e extrínsecos à produção do filme e todas as disputas valorativas que eles levantam são relevantes nos caminhos que a recepção irá seguir. Esta linha de pensamento dialoga com as formulações de Janet Staiger (2000) a respeito de uma abordagem cultural ampla nos estudos de recepção.

Ao apresentar as esposas em fuga, G.M. as define como “*esposas perfeitas*” e “*belas moças*”, que aparecem como miragem, em duas cenas que, para a autora, são muito significativas sobre a libertação das mulheres. Primeiro, quando uma das personagens retira o cinto de castidade e a outra quando brada: “Não somos coisas!”. Não há problematização sobre a representação (estética, principalmente) das esposas e a escolha do adjetivo “perfeitas”, para caracterizá-las, faz parecer que a autora, ao menos nessa afirmação, opera em concordância com o padrão estético hegemônico, já que não ironiza ou emprega algum destaque para problematizar o termo.

Logo em seguida, há um exercício de comparação da libertação na narrativa com aquela empreendida pelo movimento feminista, ao longo da história, evidente, quando diz que “*Inclusive, durante a libertação feminina, muitas mulheres “reclamaram” dos direitos que haviam ganho, já que esses vieram também com deveres.*” (ANEXO A, § 11). Esse trecho representa um indício do ponto de vista da autora sobre o movimento, ou como compreende seus desdobramentos.

A palavra “feminismo” aparece no texto (além do título) somente a partir 16º parágrafo, em destaque, quando esclarece qual o seu entendimento do referido conceito e enaltece o trabalho do diretor em trazer para o filme verdadeiro feminismo:

*O que é o feminismo se não buscar direitos iguais para todos na sociedade? Não apenas libertando as esposas de Immortan Joe, mas também toda a população faminta e doente da cidadela. Nesse momento, George Miller consegue fugir do “senso comum” do girl power e colocar o **feminismo de verdade** nas telonas: direitos iguais para todos, sem privilégios. (ANEXO A, § 16)*

Assim, a autora corrobora com a ideia de que *Mad Max: Estrada da Fúria* é um filme (bastante) feminista, visto que condiz com aquilo que ela credita ao feminismo real: a luta por direitos iguais para todos. Uma vez que a protagonista não restringe sua luta às mulheres, o filme pode ser assim considerado.

No parágrafo anterior, porém, G.M. expressa uma sentença que parece não estar em sintonia com tais ideais. Ao dizer que “*Nessa hora Max entra e as convence que a solução seria derrubar o governo de Immortan Joe*” (ANEXO A, § 15), parece atribuir o comando e a direção da ação narrativa do filme ao personagem de Max, já que o emprego do verbo “convencer” convoca um sentido de persuadir alguém, ou fazer alguém ter convicção de algo. Ou seja, Furiosa e as esposas em fuga, nesse posicionamento da autora, somente tomam a decisão de regressar e libertar toda a população (papel do herói) porque partem de uma ordem do personagem masculino.

Pode não ter sido intencional expressar uma fragilidade feminina, que obedece a uma ordem masculina mesmo em uma ação que se supõe libertária, porém evidencia que o sentimento enraizado do machismo está latente (não somente na autora, mas em todos) mesmo com toda a compreensão da autora sobre o feminismo e a ideia de igualdade entre os gêneros. Aqui, o discurso deixou transparecer esse traço que caracteriza as sociedades - o quanto complexo é libertar-se inteiramente do imaginário machista uma vez que nossa cultura se fundamenta em estruturas patriarcais de dominação.

Nesse mesmo trecho (*idem*, § 16), destacamos outra evidência a respeito do sentido de feminismo para a autora. Ao anunciar que “*George Miller consegue fugir do “senso comum” do girl power*”, busca contrapor a ideia do “*senso comum do girl power*” com a de “*feminismo de verdade*”, indicando que não vê a luta feminista como aquela que busca dar poder às mulheres (pela tradução literal de “*girl power*” como “*poder feminino*”) e considera essa como uma percepção equivocada, banal. Assim, tenta validar seu discurso, demarcando qual seria o verdadeiro sentido do feminismo em antítese à noção que demonstra como sendo mal interpretada socialmente.

Ao longo do texto, aparecem noções como “*sociedade patriarcal*”, “*quebra de paradigma*”, “*representação feminina*”, “*sororidade*”, “*cultura machista*”, que são expressões intrínsecas aos debates sobre e do próprio movimento feminista, empregadas com engajamento e propriedade. Se operarmos uma associação contextual, nos moldes de Staiger (2000), melhor desenvolvido como visto no primeiro capítulo, essas noções indicam que G.M. está atualizada e familiarizada com as temáticas do movimento e possivelmente compreende o que cada expressão carrega social e simbolicamente. E isso é patente no seguinte trecho, em

que expressa como relacionou o filme à sociedade real contemporânea, indicando qual sua percepção da construção social que nos permeia:

O título já diz que é a estrada da fúria e a Furiosa e suas minas são a personificação dessa fúria: contra a exploração, a falta de direitos e oportunidades, contra uma sociedade patriarcal que objetifica as mulheres e explora as outras camadas da sociedade. (ANEXO A, § 19)

Enaltecendo a questão da representação feminina no filme, a autora-blogueira traz uma reflexão importante para o campo do cinema: “*É um fato para a indústria cinematográfica que **um filme estrelado por mulheres é feito só para o público feminino***” (ANEXO A, § 19). Ainda que não comprove esse fato com dados empíricos ou referências, apenas por mencioná-lo, podemos constatar que um segmento de espectadores não deixa de considerar o cinema para além do filme, pensando em suas implicações práticas e entendendo-o como indústria e produto simbólico. Para arrematar seu posicionamento, conclui que:

Mad Max é mais que um filme com pitadas feministas: é um belo manifesto feminista e infiltrado em uma cultura machista que são os filmes de ação. Além de mulheres bonitas, vemos uma diversidade de mulheres, tanto em aparência quanto em idade. É uma representação de sororidade que dá até um quentinho no coração! (ANEXO A, § 20)

Mais uma vez coloca aqui “mulheres bonitas”, em uma articulação para destacar que o filme não se restringe a apresentá-las, para além disso, as interpretamos como aquelas cujo padrão estético corresponde àquele vigente socialmente (magras, altas, traços finos), mas amplia para outras representações, sendo um indício de que a obra contempla o feminismo pois insere em sua narrativa a sororidade⁴⁹, conceito que é caro ao movimento. Percebemos, nesses exemplos, a relevância do conceito de representação para a compreensão das estruturas hegemônicas, como mostra Freire Filho (2005).

Ademais de considerar este um filme empoderador e destacar que ele passa no Teste Bechdel (como um recurso para constatar sua ideia de filme feminista), celebra seu lugar de destaque dentre os filmes de ação pelas questões que aborda e pela representação de

⁴⁹ Substantivo feminino:

1. Relação de união, de afeição ou de amizade entre mulheres, semelhante à que idealmente haveria entre irmãs.
2. União de mulheres com o mesmo fim, geralmente de cariz feminista.
"sororidade", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/sororidade> (Acesso em 27-02-2017).

personagens femininas. Aqui, a questão da representação está quase sempre associada à ideia de “feminismo”, indicando que, para a autora, o feminismo perpassa pela forma como as mulheres são vistas e representadas.

Em um caminho similar, o segundo texto analisado (ANEXO B), intitulado “*Mad Max: Estrada da Fúria e o que é isso de filme feminista*”, também de autoria feminina, introduz sua discussão, confessando que esperava um filme de ação clichê, com mocinhas sendo salvas, tal como o fez a autora anterior ao falar em “*filme de ação padrão*” (ANEXO A, § 5). O estilo argumentativo é também o de contrapor as expectativas prévias sobre filme (apresentadas nos primeiros parágrafos da publicação), a partir das notícias de que estes eram feministas, com as reais impressões após assisti-lo. Encontra-se publicado em um *site* coletivo que se propõe discutir assuntos variados ligados à cultura. Insere no texto dois *hiperlinks*: um para o trailer oficial de Mad Max e outro para uma resenha, no próprio site, sobre um filme citado.

Igualmente opinativo, em primeira pessoa e em tom de conversa casual com o leitor, a autora emprega diversas vezes o termo “feminista”, associando-o ao filme e à história, porém, na maior parte do texto, não desenvolve a explicação do porquê os considera ou não como tal, apenas o traz como recurso enfático.

A estrutura textual (a ordem) se assemelha ao discurso anterior, construindo a argumentação com uma introdução narrativa de porquê ter ido ver ao filme, as impressões prévias, seguido de discussão e relatos sobre a sua interpretação da questão feminista (principal motivo que a levou ao cinema) no filme.

Continuando na mesma linha de pensamento do texto do Anexo A, e confirmando a nossa percepção de que as disputas valorativas precedentes à estreia do filme foram essenciais na conformação da sua recepção (e da espectralidade), a autora assume que:

*(...) você deve imaginar que eu não ia assistir o filme e nem ia mesmo, até ele lançar e começarem a sair textos falando que era um filme "feminista". *olha com suspeita* Até ver aquela manchete dos "ativistas dos homens" que não gostaram praticamente me ganhou. O que diabos o filme tinha feito? (ANEXO B, § 3)*

Mais uma vez, mesmo sem referências explícitas de quem são ou qual a fonte informativa, os ativistas pelos direitos dos homens aparecem como “motivação” principal para que o sujeito espectador tenha procurado o filme, o que torna relevante considerar quem são e como, ou porque, esse discurso dos ativistas conseguiu repercutir mundo afora, nos

diferentes sujeitos. Aqui, as implicações da circulação das respostas socialmente elaboradas sobre os produtos midiáticos, conforme Braga (2006), estão evidenciadas.

Tal fato também levanta o questionamento de se a irrupção de ideias dissonantes ou de incômodos por parte dos grupos aos quais determinado movimento de minorias se opõe, social e ideologicamente, é mais significativa para a caracterização desses movimentos do que as afirmações oriundas desses próprios espaços. Isto é, será que um elemento só é reconhecido como pró-minorias se aqueles que estão em posição hegemônica, e quase sempre antagonica, o afirmam como tal?

No entanto, contrariamente ao texto anterior, a autora D.M. parece atribuir o protagonismo à dupla Max e Imperatriz Furiosa, como supomos a partir de distintos momentos, que se contradizem: “o filme é sobre um protagonista machão salvando o dia, mas não é nada do que eu pensei.” (ANEXO B, § 1), “Os dois protagonistas estão levando um grupo de clássicas donzelas indefesas” (ANEXO B, § 15) e “Um filme de ação em que a protagonista tem tratamento de qualquer homem?” (ANEXO B, § 19).

Encontra-se aqui um questionamento pertinente e que não se repete em outros textos: “Uma das coisas que eu fiquei pensando antes de assistir é: como um filme pode ser feminista? Só porque tem uma protagonista mulher?” (ANEXO B, § 5), indicando que a espectadora reflete sobre a questão da essência do ser feminista no e além do filme e buscou contemplá-la em seu argumento. Mais além, como aborda Freire Filho (2005), esse é um traço de como as implicações políticas e sociais das formas de representação têm despertado o interesse de pesquisadores. Ainda que não considere Furiosa como protagonista exclusiva, e apesar da desconfiança prévia de se esse poderia ser mesmo um produto feminista, a autora acaba certificando essa ideia.

Sua fundamentação para tal pauta-se na noção de feminismo como luta pela igualdade de direitos a todos, na negação da “ideia idiota de que feminismo é lutar contra homem” (ANEXO B, § 16) e na tentativa de ilustrar como o filme traz uma representação de mulheres heroínas, ativas, que não são inúteis ou sensíveis e não estão limitadas ao papel de mães e reprodutoras.

Há ainda uma identificação da autora com a luta das personagens femininas do filme, que buscam liberdade e um tratamento humano, o que D.M. afirma conhecer bem. Essa é uma marca importante de como a autora se insere no enunciado, mas, principalmente, de como constrói sua verdade de discurso (Foucault, 2014) ao colocar a sua vivência, experiência enquanto mulher, como ancoragem argumentativa. Novamente, percebemos que a

preocupação com a representação dos papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres encontra-se em consonância com a noção compartilhada de feminismo.

O oitavo parágrafo traz um dado relevante para nossa pesquisa, sobre a concepção de feminismo pelos diferentes sujeitos e, em especial, de diferentes gêneros (homens, mulheres, outros). Em um diálogo da autora com um primo, este a indaga se o feminismo é contra os homens ou a favor da igualdade, ela responde que é a pela igualdade de gêneros, ele então questiona o que seria o contrário de “machismo” e “contra os homens”, no caso, como contesta D.M., seria o “*femismo*”.

Levando esse diálogo a um cenário mais amplo, é muito comum ainda hoje a associação do termo “feminismo” como o contrário de “machismo”, ou como a superioridade feminina (na interpretação equivocada da ideia de “*girl power*”, ou poder feminino), o que, conforme ilustramos no segundo capítulo, não define o movimento feminista em sua história. Percebemos com esse exemplo o quão rasa pode ser, para alguns sujeitos, a interpretação do conceito de feminismo, em especial se esse sujeito não compreende a realidade empírica vivenciada pelas mulheres e por aquelas que assim se identificam. A tradição dos estudos feministas de cinema de abordagem culturalista evidenciou, conforme tratado no primeiro capítulo, que as particularidades dos sujeitos (gênero, classe social etc) são determinantes nos movimentos interpretativos que empreendem, e aqui temos um exemplo concreto disso.

O ponto central referente ao nosso interesse analítico, propriamente dito, encontra-se no penúltimo parágrafo, quando a concepção de feminismo, pela autora, é explicitado e porque o filme o contempla:

Só pra constar, a minha definição de história feminista é qualquer uma que busque a igualdade entre gêneros e conquiste um avanço de alguma forma. Mad Max: Fury Road está longe de ser o símbolo do feminismo, se você pegar os 3 principais você tem 2 homens e 1 mulher (e nem vamos falar representatividade étnica ou LGBT+), mas só de ter um filme de ação pesado (bom) que gira em torno de mulheres - isso já é um avanço. (ANEXO B, § 25)

Mais uma vez, nota-se a relação desse conceito com as ideias de representatividade de igualdade entre gêneros. Ela reconhece o papel de herói de Max, tipicamente um herói que salva a personagem feminina, não sendo então, nesse ponto, uma ruptura com os filmes de ação, mas entende que esse heroísmo não reduz tal personagem à mera vítima ou prêmio e considera esse um dos pontos de revolução no filme: “*Um filme que o herói é foda, resolve o*

próprio dilema, salva a garota e faz tudo isso sem diminuí-la? Um filme que trata de mulheres como pessoas (e não objetos) com só ação e porrada? Wow.” (ANEXO A, §19)

O texto referente ao ANEXO C difere-se formal e argumentativamente dos anteriores, ainda que compartilhe a concepção de que *Mad Max: Estrada da Fúria* seja um filme feminista. Constitui-se como uma publicação, veiculada um dia antes da estreia nacional do longa, para a sessão de cultura do blog *online* da Superinteressante, revista brasileira de cultura e ciência com amplo alcance e circulação. Neste texto, a enunciação distancia-se do enunciado, já que a marca mais evidente é o tom impessoal empregado para tentar demonstrar imparcialidade (MAINGUENEAU, 2015). Apresenta alguns hiperlinks ao longo do texto, para páginas sobre assuntos a fim.

A argumentação é construída por meio da descrição de cenas da narrativa, menção à outros filmes com personagens mulheres importantes (a exemplo de Ellen Ripley, de *Alien*), retomada ao universo da saga (das obras anteriores), mostrando familiaridade com esta e com outras produções semelhantes, e também com alusão a eventos contextuais externos ao filme, visando sustentar a tese de que este é feminista e a protagonista, Imperatriz Furiosa, é quem guia a história. O autor já demarca seu posicionamento no título da matéria, creditando ao feminismo o motivo de considerar o filme como um dos melhores do gênero (ação) no ano de 2015, indicando já aí a linha argumentativa que será seguida pelo leitor.

O primeiro parágrafo parte de uma contextualização de questões intrínsecas ao filme, comparando-as com o contexto das obras passadas, e finaliza com uma determinação que já é o primeiro indício impresso no texto do ponto de vista do autor: “*E a protagonista do filme é uma mulher*”. No parágrafo seguinte, afirma categoricamente que a história é guiada por Furiosa e promete comprovar a partir da própria obra. Nesse caminho, apresenta as formulações a respeito das questões feministas na obra.

O movimento inicial para comprovar sua afirmação sobre o protagonismo de Furiosa é a apresentação de uma sinopse, buscando evidenciar a irrelevância do personagem de Max no resumo da narrativa: “*Sentiu falta de alguma coisa? Pois é, dá pra explicar toda a premissa sem nem falar de Max Rockatansky*” (ANEXO C, § 8). Em seguida, o autor demonstra seu posicionamento quanto à questão do protagonismo ser de uma mulher ao dizer que “*E não tem nenhum problema nisso*” (ANEXO C, § 8).

É possível observar como O.C. buscou ser cuidadoso ao construir esse argumento de modo a expressar ou assumir que, apesar de ser homem, não se sentiu incomodado com isso, já que mais adiante, no § 15 e no § 16, ele explana, no enunciado, esse lugar dos homens na relação tanto com o filme, quanto com o feminismo, conforme trataremos mais adiante.

É no § 16 que se encontram os traços mais pessoais do texto. Com a afirmação “*a gente sabe: o envolvimento de homens na causa feminista às vezes é uma questão delicada para quem levanta as bandeiras*”, o autor se coloca como conhecedor desse universo (da causa feminista) ao qual não participa, mas que aborda em sua publicação e o faz como tema central. Nessa frase, subtende-se que ele conhece também essas bandeiras, já que insere assertivamente o termo com o artigo definido “as” (*as bandeiras*). No restante do parágrafo, demonstra sua percepção de qual o lugar e o papel que os homens (gênero) ocupam nesse espaço, em um formato retórico de não apontar diretamente esse lugar, mas de centrar-se na figura da mulher, indicando que esta se sente desconfortável com um herói e com um diretor masculinos:

*E a necessidade de incluir uma questão tão séria num filme normalmente associado ao universo masculino e **dirigido por um homem** pode ser um pouco **desconfortável** para as mulheres, que não precisam de mais um **herói para salvá-las** do perigo. (ANEXO C, § 16, grifo nosso)*

Gill (2008, p. 255) aponta que os analistas do discurso “devem estar sensíveis àquilo que não é dito - aos silêncios”, a partir da consciência das tendências e contextos socioculturais e políticos. Assumir que não há problemas no fato de Max não ser o protagonista e, ao contrário, uma mulher ocupar esse posto, pode significar também que o autor está em consonância com muitos outros discursos (referentes ao tema do feminismo em Mad Max) em circulação na época de lançamento do filme, ainda que não mencione explicitamente ou não referencie as discussões, retomando nossa preocupação com essas questões de contexto.

Assim, no que concerne ao nosso questionamento de se a afirmação de que o filme é feminista (ou aborda questões) parte do autor ou de outras fontes, neste caso, o autor constrói retoricamente o texto mostrando ao leitor que é a partir de suas interpretações sobre o filme e da franquia que gera essa afirmação.

O autor introduz o subtópico “Mulheres no Volante”, que compreendemos como um recurso enfático, para discorrer sobre as personagens femininas, em uma alusão à Furiosa, que dirige a fuga no filme, mas principalmente à ideia de mulheres no comando, conforme explicita ao apontar o objetivo dessa luta como “(*...*) *uma mítica cidade onde as mulheres estão no comando*” (ANEXO C, § 10). Esse trecho, juntamente com a sentença anteriormente expressa no § 6: “*Furiosa está no comando dessa missão*”, permite inferir que a ideia do autor sobre o feminismo seria a de que este é um movimento de busca por poder às mulheres

já que, logo na linha seguinte, introduz seu argumento central (e tese) a esse respeito: “*os sinais da luta feminista estão por toda a parte*” (ANEXO C, § 12).

Há, por outro lado, uma possível relação com um adágio muito popular no Brasil, notadamente machista, que diz: “Mulher no volante, perigo constante”, de modo que podemos perceber como o imaginário social está latente na construção discursiva, ainda que não tenha sido esta a intenção do autor, que, como explicaremos mais adiante, traça sua argumentação de um ponto de vista masculino.

Dois recursos são empregados para comprovar essa tese. O primeiro parte da obra em si (formalmente), com a ilustração sequencial do desenvolvimento representativo das personagens das noivas em fuga. No segundo, (§ 13), ele apresenta dados reais citados pela ativista feminista Eve Ensler, convidada pelo diretor do filme para colaborar com a construção das personagens, pontuando que o olhar de uma feminista para a história é uma prova de que o filme adentra esse terreno. O autor inseriu em seu texto essa informação como um movimento retórico de ancorar sua tese em um fato irrefutável, que seria uma feminista como consultora do filme.

Concluindo sua reflexão a respeito do teor feminista do filme *Mad Max: Estrada da Fúria*, O.C. oferece mais indícios sobre o que ele entende pelo conceito, ao pontuar no §15 que “*odiar homens não tem a ver com feminismo*” e ressaltar o êxito do diretor em não representar a protagonista de uma forma sensual e em “*tentar compreender o feminismo*”, (§ 18).

Os argumentos e pontos de vista apresentados ao longo do texto pelo autor nos permite inferir que o seu conceito de feminismo perpassa pela ideia de que este não é um movimento de oposição ou ódio aos homens e que tem a ver com uma busca de poder para as mulheres, já que recorre ao termo “comando” diversas vezes ao mencionar as personagens.

Ao mesmo tempo, parece latente que em suas articulações sobre tal conceito parte sempre de uma posição masculina (dentro e fora do filme): atribui a George Miller o êxito de compreender o feminismo e de convidar Eve Ensler; pontua sempre as lutas do feminismo na relação com o homem: com o diretor (§ 16), com o herói (§ 16), com os homens envolvidos (§ 16), com o ódio aos homens (§ 15). Não conseguimos, portanto, aprofundar-nos na percepção de sua noção do movimento senão por esse ângulo. Disso, observa-se como o lugar de fala, a experiência social do sujeito (um homem, autor do sexo masculino) deixa-se vislumbrar na construção discursiva.

Assim, retornando ao título “*Como a mitologia e o feminismo fizeram de Mad Max: Estrada da Fúria o melhor filme de ação do ano*”, os argumentos expressos no enunciado

parecem indicar que tanto a mitologia quanto o feminismo referidos são aqueles construídos pelo diretor George Miller, a quem pertence a perspectiva feminista do filme e quem toma a decisão de inseri-la, é dele também o mérito de *“falar de temas feministas no reboot de uma franquia que cheira a gasolina e pólvora sem nem mesmo citar o termo “feminismo” é um grande serviço social”* (ANEXO C, § 15).

O quarto texto, enquadrado na segunda categoria geral, não somente discorda do argumento de que o filme evoca o feminismo, comum às três produções supracitadas, como opõe-se categoricamente a essa ideia, o que já se evidencia no título *“77 provas de que Mad Max é um filme (bastante) machista”* (ANEXO D). Seu estilo narrativo, contudo, assemelha-se às publicações dos anexos A e B, com um tom claramente opinativo, particular e em primeira pessoa.

O subtítulo já demarca o tipo de produção textual: *“isso era um post no facebook. ficou meio grande. publico aqui”*. Conforme discutimos anteriormente, segundo Gill (2008), ao dizer o que um texto é ou não é, o autor emprega um recurso retórico de oferecer uma “leitura preferida, indicando a maneira como o argumento deve ser interpretado” (GILL, 2008, p. 258), e é dessa forma que M.M. contextualiza o leitor, já que seu texto foge às formatações textuais instituídas, (artigos, resenha, resumos, etc). O veículo em que foi publicado é um site pessoal da autora, socióloga e jornalista, que se define como militante política feminista.

A motivação que a levou ao cinema foi a expectativa de que o filme trouxesse *“alguma coisa interessante em relação às personagens mulheres”*, já que *“tinha tanta gente dizendo que tinha achado incrível”* (ANEXO D, § 1). Isso evidencia que algumas mulheres estão criticamente preocupadas em discutir as questões de representatividade nas mídias, em consonância com crescente tendência, dentro dos estudos midiáticos, de atentar às representações de minorias nos produtos de massa, sob influência dos postulados dos estudos culturais, conforme evidenciou Freire Filho (2005). Além disso, indica que a autora já foi assistir ao filme com um olhar de pesquisador, ou, quem sabe, de engajada nas discussões a este respeito, o que se revela textualmente, visto que apresenta uma análise cuidadosa de aspectos estéticos e formais da narrativa, tensionando-os com questões sociais que estão no debate atual.

Nesse caminho, emprega um tom bastante contundente e utiliza diversos recursos enfáticos, como palavras em maiúsculo, expressões curtas e contestatórias, a exemplo de *“E daí? E-da-í?”* (ANEXO D, § 3) e *“E só. Fim. The End. Acaba aí”* (ANEXO D, § 7), e algumas formas linguísticas típicas da informalidade da internet, como o erro proposital de

ortografia, para destaque, como “*me decepcionei e me ferrei*” (ANEXO D, § 1), uso de palavras de baixo calão, como “*que porra*”, “*fucking CRÂNIO*”. (ANEXO D, § 25)

A estratégia retórica que determina a construção argumentativa textual é a contraposição de ideias. A autora apresenta seis argumentos que supostamente caracterizariam o filme como feminista e em seguida vai detalhando-os em sua complexidade para desbancá-los, trazendo seus argumentos que negam essas “*6 falácias*” (ANEXO D, § 18).

Em vista disso, costuma evocar termos ou noções semanticamente opostos, em um mesmo parágrafo, como ao destacar, no § 14, que “*mulheres pegam em armas*” e “*mulheres não são seres capazes de violência*”, para explicar que “*MESMO dentro do espectro de ações “duronas” ou não-tipicamente femininas, elas são colocadas sempre como mais fracas*” (ANEXO D, § 14).

Assim, a autora sustenta sua concepção de que o filme é machista por meio de um discurso antitético em cima dos argumentos que o tomam como feminista. Por isso, quase nunca explicita diretamente aquilo que ela própria considera feminista, de modo que procuramos depreender seu conceito, a partir daquilo que desbanca, discorda e se utiliza para declarar seu ponto de vista. Por exemplo, no § 17, em que rebate o argumento de que “*6. Um sistema em que as mulheres são oprimidas e “se rebelam*” (ANEXO D, § 10), demonstra:

*Nesse sistema, não são “as mulheres” que são oprimidas. São as donzelas (e as leiteiras, no caso). O filme mostra, em seu início, uma legião gigantesca de homens e mulheres que são efetivamente oprimidos. Multidões de homens sendo manipulados e oprimidos pelo ditador-mor da trama. As mulheres não se rebelam como coletividade. As donzelas fogem. Em busca de uma *vida melhor*. E mais: porque, como boas mães que são, não querem que seus filhos sejam senhores da guerra. Gente. Sério. Onde é que vocês estão vendo feminismo aqui? (ANEXO D, § 17)*

Concluindo com “*Gente. Sério. Onde é que vocês estão vendo feminismo aqui?*”, mostra que discorda de tudo que apresentou anteriormente. Portanto, deduzimos que o feminismo, para a autora, não se resume às mulheres não serem oprimidas, mas abrange um senso de coletividade, o qual o filme não abarcou. Além disso, reduzir as mulheres à função de “boas mães” e “donzelas” não condiz com as agendas do movimento feminista, que buscam justamente não limitá-las a esse imaginário.

Os seis argumentos destacados como falácias foram listados pela autora como elementos feministas que ela encontrou no filme (ANEXO D, § 10). Afirma que tais argumentos precisam de “*mais algumas informações pra serem entendidos em sua complexidade*” (ANEXO D, § 11). Trabalhamos, principalmente, em cima dessas

informações adicionais que a autora desenvolve para realizar o nosso exame sobre suas concepções.

Já nas primeiras linhas do § 1, a autora reconhece a possibilidade de existirem filmes de ação feministas em Hollywood e apresenta alguns exemplos do que ela considera assim: “*Sucker Punch e À Prova de Morte (e o seriado The Walking Dead, aliás)*” (ANEXO D, § 1). É essa a primeira inserção do item lexical “feminista”, que será recorrentemente mencionado durante todo o texto. Isto indica que há uma preocupação prévia da autora em identificar elementos feministas em filmes e que ela, provavelmente, já emprega alguns critérios para isto.

A primeira oposição à relação filme x feminismo desenvolve-se nos primeiros parágrafos, nos quais já é possível identificar alguns pontos de o que tal conceito significa para a autora. Ela menciona o Teste de Bechdel, nos § 2-4, e, questionando o seu lugar de atestado de feminismo, tenta rebater a possibilidade de se ancorar a argumentação de que um filme é feminista somente a partir do teste, em um movimento oposto à autora do Anexo B, e para isso apresenta uma lista de filmes que passam no teste, mas que considera não-feminista, e de outros que não passam, mas que são mais feministas do que os aprovados.

Sem nos ater a essas duas listas, observamos atentamente esses trechos: “*O teste de Bechdel serve sim pra alguma coisa: pra começarmos a reparar na pouca representatividade das mulheres nos produtos culturais de massa*” (ANEXO D, § 7) e “*O teste de Bechdel não serve para avaliar a qualidade dessa representatividade, a função das personagens mulheres no roteiro, a representatividade interseccional*” (ANEXO D, § 8). Essas falas nos possibilitam perceber que, para a autora, o feminismo perpassa pelas questões de representatividade, em consonância com algumas ideias dos autores anteriores, mas não é uma representação simples e rasa, mas aquela que contempla as mulheres em sua diversidade e complexidade.

No primeiro argumento desconstruído, M.M. sinaliza que “*A personagem coadjuvante central com nome passa o filme desempenhando a função de “salvar a donzela”*” (ANEXO D, § 12), ou seja, acaba ocupando o lugar dos personagens masculinos comuns dos usuais filmes de ação (que não são feministas). O lugar masculino continua existindo no filme, mas com uma mulher desempenhando-o, passando uma falsa ideia de feminismo. A autora recorre a uma comparação com um posicionamento de feministas da segunda onda, já superado por antropólogas, e apresenta as contribuições de outra teórica renomada, Gayle Rubin, o que demonstra que possui conhecimento acadêmico e histórico sobre o movimento feminista e sua argumentação parte desse lugar.

A autora recorre ao termo “donzela” (ANEXO D, § 17) inúmeras vezes, a fim de evidenciar o protagonismo masculino e a fragilidade da personagem feminina, padrão dos filmes em geral e, assim, comprovar a sua tese de filme não-feminista.

Em relação ao protagonismo do filme, portanto, o atribui unicamente a Max e demonstra em diversos momentos que é ele quem conduz as ações. Anula a possibilidade de Furiosa ou qualquer mulher ser protagonista além de Max já que *“as falas imperativas são sempre ditas por homens. As decisões são tomadas e gritadas por homens”* (ANEXO D, § 24) e que *“toda a trama das mulheres está em função da construção desse protagonista homem-macho e sua questão de homem-macho”* (ANEXO D, § 20).

Ao pontuar que *“A segunda personagem com nome morre tão logo seu nome é falado.”* (ANEXO D, § 13), evidencia um ponto importante: que os filmes que se pretendam feministas devem minimamente nomear as personagens femininas, como forma de empoderamento. Inclusive, a autora levanta a questão do nome várias vezes ao longo do texto, que, levando à esferas mais amplas de representação e constituição de identidade das mulheres, expressa a importância da profundidade e relevância dessa representação.

É certo que em muitos filmes, as personagens mulheres, em especial as secundárias, além de suas histórias serem construídas em função do desenvolvimento de personagens masculinos, elas muitas vezes sequer são identificadas. Em *Mad Max*, *“os personagens homens têm, mesmo os mais insignificantes, nomes que são consistentemente mencionados”* (ANEXO D, § 13). Em alusão à realidade social, conforme apresentamos no segundo capítulo, a presença da mulher na história e na sociedade vem sendo negligenciada pelas ciências há séculos, mantendo-as no anonimato. Pode-se, então, supor que a autora compreende que os filmes que tratam de simplificar e anular a importância das personagens na narrativa reproduzam esse contexto e por isso reitera assiduamente essa questão em seu texto.

A autora trabalha com a assimetria entre personagens masculinas e femininas recorrentemente, comparando-os em desenvolvimento na trama, como já ilustramos anteriormente. Um ponto central aqui é a oposição homem x mulher que vai construindo em sua argumentação. O protagonista é um homem-macho (§ 19), os personagens masculinos no geral têm nome e história (ANEXO D, § 13) e as mulheres são donzelas, passivas ou *“vacas leiteiras”* (ANEXO D, § 16). Quando fogem à esse estigma, não ocupam papel de mulheres, mas papéis masculinos, como mencionamos acima a respeito de Furiosa.

Em resumo, a autora constata como em *Mad Max: Estrada da Fúria*, apesar das aparências, as personagens femininas permanecem em papéis de inferioridade, subserviência,

já que são guiadas por ordens masculinas, e passividade, visto que elas não se rebelam, apenas fogem, e tal fuga sequer é por elas, puramente, mas pela liberdade dos seus filhos. A busca pelo poder é masculina - os homens só se submetem à Furiosa porque lhes falta “*um exemplar viril de macho, capaz de defender sua posição de poder*” (ANEXO D, § 22). Continuam sendo as donzelas, as mães zelosas, as provedoras do leite e “*seres puros e angelicais que salvam até as almas mais atormentadas*” (ANEXO D, § 25).

A escrita de M.M. nos leva a perceber que a autora está consciente da história, das lutas e das questões em torno do movimento feminista, visto que ela demonstra conhecimento teórico e empreende um trabalho analítico profundo do filme dentro dessas questões, bem como percebemos que essa é uma questão de interesse próprio, como ela mesma deixa claro ao afirmar que somente foi assistir ao filme por conta dos discursos de que ele apresentava essa temática.

O último texto referente a *Mad Max: Estrada da Fúria* configura-se como um contraponto aos dois pontos de vista encontrados nos textos anteriores, visto que, como evidenciado no título “*O que feministas e machistas não perceberam sobre Mad Max*” (ANEXO E), o autor não considera o filme machista ou feminista por ser um produto de um negócio bilionário (os *blockbusters* hollywoodianos), que não se interessa nem pretende levantar bandeiras políticas.

Desse modo, o texto constrói-se argumentativamente em torno desta tese. O autor demonstra ter empreendido uma análise da linguagem fílmica (construção de roteiro e de personagens, o cartaz de divulgação etc), em consonância com a reflexão sobre as estruturas sociais, econômicas e culturais da nossa sociedade, como percebemos por afirmações como “*Seria impensável em nossa cultura*” (ANEXO E, § 12) ou “*o público médio sempre vai considerar(...)*” (ANEXO E, § 19), para comprovar suas impressões sobre a obra. Nesse texto, percebemos uma aproximação com movimento empreendido pelo projeto dos estudos culturais, como visto em Freire Filho (2005), no qual, pelo interesse nas formas de representação em produtos midiáticos, consegue compreender os mecanismos de dominação social e manutenção de ordens de poder.

Apesar do tom pessoal e opinativo que emprega para inserir-se no discurso, recorrendo à primeira pessoa, como em “*nós, o seu público. Queremos apenas diversão*” (ANEXO E, § 3) e “*Peço ao leitor*” (ANEXO E, § 11), o autor buscou, principalmente, construir seu enunciado a partir de evidências e fatos (resultados de sua análise) e não em opiniões puramente pessoais ou emocionais, como visto em alguns textos anteriormente. Com isso, ele se coloca como alguém, moderado e racional, que está analisando o filme sem paixões

políticas, mas com a firmeza realista de quem consegue enxergar o real sentido dos interesses do filme: lucro.

O fato de o autor reiterar que a questão econômica, intrínseca à indústria cinematográfica, não está ligada aos interesses políticos, permite inferir que o seu posicionamento político aproxima-se mais das perspectivas liberais. Isso é relevante pois guarda pistas dos possíveis pontos de vista ideológicos que irá assumir em sua interpretação.

No texto, revela que, assim como algumas das produções supracitadas, estava a par dos posicionamentos dos ativistas pelos direitos dos homens (motivados pelo site *Return of Kings*, descrito no começo do capítulo) contra o filme, conforme afirma: “*Mesmo assim, um bando de malucos americanos conseguiu achar pelo em casca de ovo, e descobriu no filme uma suposta propaganda feminista. (...)*” (ANEXO E, § 4). Da mesma forma, estava ciente também dos posicionamentos opostos, ao citar que “*Como se isso não fosse ridículo o bastante, na esteira dessa palhaçada surgiram teorias elogiando Mad Max por ser um filme de ação feminista*” (ANEXO E, § 5).

Nesse sentido, o autor vai partir desses dois argumentos extremos para ir desmistificando-os ao longo do texto. Atribuindo “comicidade” a ambos os pontos de vista, traz afirmações contundentes, centrando-se na perspectiva de que os interesses econômicos e a cultura machista que configuram a sociedade não permitiriam que o filme assumisse quaisquer postura política, como assume:

Filmes blockbusters não são machistas e nem feministas. Produções que comprometem milhões de dólares são negócios (nada contra também, estou longe de ser detrator da economia de mercado), e portanto não aderem a nenhuma política ou bandeira específica – ainda que possam arvorar aparentemente alguma bandeira apenas para produzir certo efeito de marketing. (ANEXO E, § 7)

Mais uma vez, se mostra como realista e moderado. Ao apresentar os distintos tipos de argumentação sobre o filme, destaca que, para os machistas, a Imperatriz Furiosa usurpa o protagonismo de Max, pois ela tem mais diálogos e mais presença na trama (ANEXO E, § 4). Por outro lado, para as feministas, o filme “*descreve a queda do mundo patriarcal que tiraniza a sexualidade feminina*” (ANEXO E, § 4). Negando esses dois grupos, o autor determina que “*o filme hasteia a bandeira do feminismo sim, mas pendurada e balançada no mastro (qualquer duplo sentido, senhores, é intencional) do machismo.*” (ANEXO E, § 8). Essa estratégia retórica, de apresentar dois pontos opostos e negá-los, claramente visa

demarcar, para seu ponto de vista, um efeito de centralidade, ou, até, neutralidade, entre os dois polos “em guerra”.

Para entender qual seria o sentido de feminismo para o autor, atentamos àquilo que ele emprega para afirmar que o filme não é feminista, bem como à forma como caracteriza as posições assim definidas.

Primeiramente, o autor pontua algumas vezes a questão de o título ser “Mad Max: Estrada da Fúria”, ao invés de trazer o nome da Imperatriz Furiosa, o que apresenta como sendo uma das condições pelas quais seria possível atribuir o caráter feminista à obra de George Miller: “*Se o filme realmente fosse feminista, seu título seria Imperatriz Furiosa*” (ANEXO E, § 10). Isso demonstra, segundo ele, que o filme não se preocupa de fato em colocar o protagonismo à cargo de Furiosa, focalizando-a e empoderando-a como mulher, entretanto, a mantém no lugar de coadjuvante, provando que o filme segue a linha machista, patriarcal.

É ao declarar o lugar de coadjuvante da personagem, que o texto oferece as respostas mais significativas ao nosso questionamento. No nono parágrafo, o autor destaca o porquê de esta personagem só existir nesse roteiro: porque é uma mulher. Afinal, Furiosa

(...) só pode figurar nos cartazes com seu rosto na frente do rosto personagem desempenhado por Tom Hardy, só pode ter mais diálogos significativos que Mad Max, só pode tomar todas as ações decisivas da trama e só pode enfim ser auxiliada em seu plano pelo protagonista Mad Max porque ela é mulher. Se fosse homem, Hollywood não aceitaria – afinal, apenas uma mulher pode fazer isso tudo e ainda assim figurar como personagem coadjuvante. (ANEXO E, § 9)

Logo em seguida, ele desenha um cenário hipotético, interpelando o leitor a imaginar toda a história com um personagem “Imperador Furioso”, o qual “*aparecesse no principal cartaz promocional em primeiro plano, à frente de Mad Max*” (ANEXO E, § 11), e mostra como, caso este personagem fosse real, seria de fato o protagonista e não Max, afirmando que é “*impensável em nossa cultura que um herói ajudasse um outro cara poderoso*” (ANEXO E, § 12).

Reconhece, portanto, o quão machista, conservadora e homofóbica (como vai elucidar entre os parágrafos 14 e 17) é a nossa cultura, mas não apresenta nenhuma ideia ou argumento que demonstre que ele (o autor) fuja a esse perfil ou que esteja em posição de enfrentamento a essa realidade, como estaria caso fosse feminista. Assim, até aqui, podemos inferir que o feminismo só seria possível se o filme operasse em uma lógica que não aquela que define a

nossa cultura, se resistisse ao quadro hegemônico, indicando que o autor entende que o feminismo é um movimento de enfrentamento e de quebras de paradigmas.

Outra prova que oferece para negar que a personagem de Furiosa desempenhe um papel de empoderamento feminino é colocando-a como estratégia narrativa empregada pelo roteiro para que o público não elaborasse, caso o personagem fosse homem, uma associação sexual homoafetiva, que seria *“indesejável para um personagem que pretende propagandear a típica masculinidade conservadora”* (ANEXO E, § 16).

Nessa publicação, o autor observou criticamente os modos como o filme se construiu para forjar a ideia de feminismo ao colocar uma personagem mulher *“na posição de coadjuvante usurpadora do protagonismo de Mad Max”* (ANEXO E, § 13), atentando inclusive para a estruturação do cartaz de divulgação (em que Furiosa aparece em primeiro plano), e explica que isso *“parte do pressuposto machista de que a mulher sempre será secundária, não importa o quão ela seja ativa na história”* (ANEXO E, § 13).

Maricruz Ricalde (2002) pontua que, no estudo da mulher no cinema, é necessário questionar os discursos cinematográficos e entendê-los como construção cultural, sendo impossível desligar-se da contextualização social e política. E é nesse sentido que o autor formulou, no texto, sua interpretação sobre o filme por meio da associação entre elementos textuais e contextuais.

Em resumo, ele reconhece que a condição de possibilidade da personagem de Furiosa em uma obra como Mad Max, uma saga de ação fundada no mito do herói másculo ideal, somente devido ao imaginário machista que sempre e em qualquer circunstância, e ainda que inconscientemente, coloca a mulher em posição secundária e inferior.

As particularidades dos sujeitos sociais empíricos, como gênero, classe ou posição política, são elementos fundamentais em suas distintas produções interpretativas, que se consolidam e circulam na forma de discursos. Essa perspectiva, que encontramos, especialmente, com os teóricos da abordagem culturalista e pós-estruturalistas, tais como Janet Staiger (1992), pode ser percebida com a leitura analítica da formação discursiva temática referente ao último filme da saga Mad Max.

Nos cinco autores observados, ainda que todos tenham se voltado, principalmente, à problematização da personagem Imperatriz Furiosa, atentando à sua relação com Max e o seu lugar de protagonista ou de coadjuvante da obra, além dos diferentes posicionamentos, notamos que existem diferenças latentes na motivação e no olhar dedicado à observação, e que estas associam-se aos seus lugares de fala.

A problematização em torno do protagonismo de Furiosa se deu quase sempre dentro de uma relação com outro personagem: com Max, principalmente, seja em comparação ou em contraponto, ou com as outras mulheres, associando a luta de Furiosa para salvá-las do poder de Immortan Joe à luta diária das mulheres contra o patriarcado. Tal tendência demonstra que, no imaginários dos espectadores, parece presente a ideia de que assumir o lugar de poder, ou de igualdade, é ocupar cargos e espaços masculinos, como se o feminismo fosse simplesmente sobre buscar tomar o lugar dos homens.

4.4 DAS PRODUÇÕES DISCURSIVAS SOBRE CAÇA-FANTASMAS (2016)

Diferentemente do filme *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), em que a personagem da Imperatriz Furiosa é uma novidade na saga (aparece somente neste último filme), no caso de *Caça-Fantasmas* (2016) o que se tem é uma alteração, ou substituição, do elenco principal. Desse modo, observa-se que grande parte das discussões concernentes à segunda formação discursiva temática que analisamos, os textos sobre *Caça-Fantasmas*, gira muito mais em torno da escolha do elenco de protagonistas do que na construção narrativa das personagens, como percebemos anteriormente, bem como em um esforço comparativo com as obras anteriores, conforme demonstraremos a seguir.

Com estilos e perspectivas distintas, conseguimos agrupar as publicações, dentro dos grupos previamente demarcados, da seguinte forma: dentro da primeira categoria geral (que reconhece ou celebra o feminismo nos filmes), encontram-se quatro produções (Anexos F, G, H e I), duas com autoria masculina e duas femininas, e uma na segunda categoria, de autoria masculina, que critica a “*propaganda feminista*” (ANEXO J, § 1) no filme.

A primeira publicação examinada, em Anexo F, é construída em tom impessoal, com poucas marcas de enunciação pessoal de sujeito, conforme visto em Maingueneau (2015), já que busca um efeito de imparcialidade. O título “*Caça-Fantasmas | Crítica*” a apresenta como um texto crítico sobre o filme. Por encontrar-se na sessão de críticas do site Omelete, um dos veículos especializados em produtos da cultura pop mais reconhecidos do Brasil, já se espera um formato comum a estes sites. Nota-se, entretanto, que o texto não foca na análise do filme puramente, mas realiza uma articulação contextual e comparativa com as outras obras da franquia.

O subtítulo demarca essa linha de comparação com os filmes anteriores e já aí extraímos uma noção importante que perpassa toda a argumentação textual, de que a “*disputa de gêneros*” é a marca desse novo *Caça-Fantasmas*. O autor reconhece que nos últimos anos,

muitos *blockbusters* de outras décadas têm sido refilmados como uma estratégia de manter os fãs antigos e conquistar novos e, dentre estes, classifica o filme em questão como um “*objeto estranho*” (ANEXO F, § 1), afirmando que a única coisa que o sustenta é a “*cara de novidade*” (ANEXO F, § 2) por ser uma refilmagem, mas lhe faltaria vigor cômico.

O arco dramático e as piadas são definidos pelo autor como “*variações da ideia feminista de que uma mulher pode reconhecer na outra uma parceira e não necessariamente uma concorrente a invejar*” (ANEXO F, §3), apresentando aí claramente um valor que atribui como próprio do feminismo, a união, que se relaciona ao conceito de “sororidade” apresentado anteriormente. Em seguida, busca explicar como é que se dá a disputa de gêneros, a qual considera uma subversão da disputa de classes própria do filme de 1984, operada agora pelo novo diretor Paul Feig.

E é justamente a Feig que o autor vai atribuir o êxito do feminismo no filme, afirmando que “*Feig coloca a serviço do empoderamento feminino todo o seu arsenal de autor*” (ANEXO F, § 5) e é ele quem também “*escolhe os melhores atores para personificar o temível patriarcado*” (ANEXO F, § 5). Observa-se então que, de um modo semelhante ao autor O.C., no texto do Anexo C (em blog da revista Superinteressante), que atribui a George Miller a conquista feminista no filme *Mad Max: Estrada da Fúria*, aqui, esta também é entendida como um mérito do diretor. Mesmo estando “*a serviço do empoderamento*”, é o “*seu arsenal de autor*” (de Feig) e não do feminismo, que é destacado na frase.

Naturalmente, o resultado final de qualquer produção cinematográfica é consequência das escolhas da direção, portanto, não pretendemos negar que caso esses dois filmes sejam feministas, de algum modo o serão por mérito, também, dos diretores. Porém, o interessante a se pontuar nesses dois casos é o ponto de vista, o lugar de análise, ou seja, essa escolha comum de demarcar o lugar do diretor (no caso, ambos os diretores são homens) como “provedor” do feminismo. E é interessante justamente porque ambos os autores (Anexo C e Anexo F) também são homens, escritores de grandes veículos, especializados em cultura, do cenário brasileiro.

Ao propor o modelo de historiografia da recepção, Janet Staiger (1992) busca compreender, a partir dos discursos de espectadores, as questões ideológicas que esses sujeitos imprimem, percebendo como a posição de fala e as complexidades do espectador determinam suas interpretações. E nesse caso, é possível perceber como o lugar de fala de ambos, enquanto homens que gozam dos privilégios de serem homem em uma sociedade patriarcal, acaba gerando linhas interpretativas (e de abordagem) semelhantes.

Segundo o autor, a disputa de gêneros (o que marca o feminismo do filme) se dá a partir da seleção do elenco, como define: “*o filme junta a morena, a loira, a negra e a ruiva numa sucessão de provocações contra o status quo do machismo, ora pontuais e literais*” (ANEXO F, § 4), e exemplifica-as com “*as menções aos haters de caixa de comentários, o vilão virjão, o laser no saco do fantasma*” e “*o vocabulário científico jorrado pelas mulheres, o detector de fantasmas que é praticamente uma vagina de neon*”.

Além disso, ainda no quarto parágrafo, destaca que o filme traz um tom dramático, com um discurso de superação da personagem de Kristen Wigg, ao qual ele não oferece mais detalhes, que é “consumado” na forma de *girl power* tradicional: como nerds rockstars. O autor aqui, assim como em outras passagens, não explica ou desenvolve sua argumentação, mas podemos supor, por esse trecho, que entende que o feminismo se liga de alguma maneira à superação.

Destacando os diferentes perfis das atrizes, o autor parece concordar que, para o feminismo, a questão da valorização da diversidade de mulheres, no lugar dos estereótipos que estabelecem padrões excludentes é relevante e credita, também, a essa escolha do diretor uma evidência de que o feminismo é central no discurso do filme. Outro indicativo de como observou a construção do filme como feminista está em “*Então ele não deixa de colocar Melissa McCarthy em situações que desmistificam os pudores sobre o corpo*” (ANEXO F, § 5), reconhecendo que questões ligadas ao corpo e aos padrões socialmente estabelecidos perpassam a causa feminista que busca desconstruir os imaginários opressivos sobre os corpos das mulheres.

A menção aos “*haters das caixas de comentários*” refere-se ao ataque misógino de usuários do Youtube nos comentários do primeiro trailer oficial do filme e evidencia que o autor estava ciente das respostas sociais anteriores ao lançamento. Supomos também que, possivelmente, essa recepção polêmica ao filme antes de sua estreia tenha motivado a produção dessa crítica com esse direcionamento, já que o autor escolhe abordar o filme pelo tema do feminismo ou do empoderamento feminino, porém, oferece pouca profundidade aos seus argumentos.

Por exemplo, ele apresenta as provocações ao machismo que o filme traz, mas não as desenvolve, como em “*o vocabulário científico jorrado pelas mulheres*” (ANEXO F, § 4). É necessário compreender que, historicamente, os filmes de ação não reconhecem as mulheres como intelectualmente capacitadas, portanto, ao colocá-las como cientistas, com falas de cientistas (e não como cientistas atrapalhadas, ou qualquer variação usual para a representação feminina no gênero), o filme estaria provocando o machismo, de acordo à fala do autor.

Por fim, inferimos, a partir do seu enunciado, que considera o feminismo e as “*questões de identidade de gênero*” (ANEXO F, § 6) como marcas dos tempos atuais. Isto porque o autor, comparando com o primeiro filme da franquia, destaca que “*o filme de 1984 era obra dos anos Reagan: assim como em outras comédias que reconstruíam a confiança dos EUA pós-Nixon a partir da base, dos seus trabalhadores de colarinho azul*” (ANEXO F, § 4), e por isso a equipe de dedetizadores como protagonista. Ao falar sobre a nova produção, destaca que “*Agora os Caça-Fantasmas são quatro mulheres, e o que Feig faz é transformar a disputa de classes numa disputa de gêneros.*” (ANEXO F, § 4). Ou seja, mulheres como protagonistas correspondem a uma demanda contextual histórica (de momento atual).

Em um tom narrativo e caminho argumentativo completamente diferente da publicação supracitada, o próximo texto (Anexo G) também demarca e celebra o caráter feminista do *reboot*. Aqui, porém, a autora emprega um estilo marcadamente pessoal, narrativo e descritivo para explicitar o porquê de considerar o filme como “*a cara do girl power*”, conforme evidencia no título.

Identifica-se com a obra e se insere na argumentação, recorrendo à sua experiência empírica como espectadora para justificar suas afirmações, as quais giram em torno de questões de representação, majoritariamente. O site em que se encontra o texto trata de uma multiplicidade de assuntos feministas e é de autoria coletiva.

O ponto central que destacamos de imediato, pois entendemos como a questão mais significativa do texto, é que a autora assume repetidamente que se sente “*completamente representada não apenas por uma, mas por quatro heroínas*” (ANEXO G, § 4). O caminho que ela traça é o de demonstrar como o filme supriu a ausência de heroínas cujas representações fugissem ao espectro machista e estereotipado, tais como: “*atrizes totalmente dentro dos padrões de beleza, e todas estão vestidas com decotes enormes*” (ANEXO G, § 5) e “*as secretárias e recepcionistas (...) retratadas como lindas e burras na história do cinema.*” (ANEXO G, § 7a).

A autora confessa que desde a infância buscava heróis nos quais pudesse se identificar, já que o papel das princesas é o de “*simplesmente casar*” (§ 2) e mostra como existiam poucas heroínas e estas eram sempre representadas dentro dos padrões de beleza, com curvas exageradamente desenhadas e roupas sensuais. Explana aí uma questão fundamental para o universo do cinema *blockbuster*, e para o cinema no geral, como já elucidamos em outros capítulos, que é o fato dos homens serem majoritariamente os criadores e desenhistas das personagens, resultando em:

(...) e enquanto um herói por mais musculoso que seja, é vestido para proteger-se na batalha (...); as heroínas são desenhadas com curvas que não são nem possíveis anatomicamente, ou são atrizes totalmente dentro dos padrões de beleza, e todas estão vestidas com decotes enormes e roupas que servem muito mais para alimentar as fantasias sexuais dos expectadores (sic), do que propriamente para a luta. (ANEXO G, § 7a)

A este respeito, percebemos duas questões essenciais. A primeira se refere ao olhar masculino e fetichista impresso na construção das personagens, conforme visto em Mulvey (1999)⁵⁰, evidente quando a autora assume que *“não precisei fazer nenhum esforço para me colocar no lugar de um personagem masculino, que via de regra é o personagem mais legal desse tipo de filme, porque eu queria ser a personagem feminina”*, em consonância com os postulados de Mulvey (1999) sobre a posição masculina assumida pelas espectadoras. A outra questão é que sua argumentação a favor da ideia de feminismo está fincada no terreno das representações, comprovando a relevância dessa noção, conforme visto em Freire Filho (2005).

Para entender o sentido que a autora atribui ao feminismo, mapeamos aquilo que ela definiu como *“os requisitos de Girl Power”* (ANEXO G, § 6), compreendidos no sétimo parágrafo, principalmente, visto que conclui com a afirmação de *“Se isso não é feminismo, então eu não sei o que é.”* (§ 8). Temos que: *“tem quatro mulheres inteligentes e independentes nesse filme”* e *“cada uma delas tem um traço de personalidade próprio”* (§ 7a); *“se vestem com roupas apropriadas”* (§ 7b); *“não há nenhum homem fazendo qualquer tipo de trabalho “pesado” ou intelectual por elas”* (§ 7c); *“existe muita sororidade entre elas, e também não há uma vilã maligna”* (§ 7d); *“não há envolvimento amoroso delas”* e *“Não há nenhuma procura pelo amor”* (§ 7e); *“E o melhor de tudo, o tempo todo do filme, elas fazem tudo sozinhas, sem qualquer intervenção ou ajuda masculina.”* (§ 7e).

Uma vez que considera tudo isso como empoderador e os define como provas de que o filme é feminista, fica claro, ao destacá-los, que o trunfo feminista do filme, para a autora, está na criação de personagens femininas, cuja existência não depende dos personagens masculinos, pelo contrário, e que a representação feminina respeita e contempla as mulheres reais, em sua diversidade, sem criar ou reforçar padrões opressores, algo que vem constituindo as pautas do movimento feminista ao longo dos anos. Inferimos também que este sentido feminista está relacionado à questão da identificação pessoal, identificar-se com algo e sentir-se contemplado. Stuart Hall (1997) ressalta que as identidades pessoais se constroem

⁵⁰ Laura Mulvey (1999), conforme detalhamos nos capítulos anteriores, observa que o fascínio do cinema parte de uma posição patriarcal na qual o olhar masculino fetichiza e projeta suas fantasias na figura feminina que ele produz, sendo a mulher o objeto de tal prazer visual.

em contato com a dimensão cultural, por meio dos discursos e, aqui, podemos perceber como a autora consegue encontrar um discurso que converse com sua realidade.

A seguinte publicação (ANEXO H) é um caso particular dentre a maior parte das que apresentamos até então. Intitulada *Caça-fantasmas 3: A gordofobia nerd contra Melissa McCarthy* foi publicada no momento de apresentação do elenco, pouco mais de um ano antes do lançamento do filme, bem como do primeiro trailer oficial. Nesse momento, o diretor, as atrizes e a equipe do filme como um todo começaram a sofrer as primeiras manifestações ofensivas e misóginas, como mencionamos na seção anterior. É nesse contexto que a autora observou como uma parte do público se organizou para promover esse repúdio ao filme.

Consideramos este texto como relevante para nossa pesquisa pois, além dos discursos sobre o feminismo que apresenta, ele é um exemplo claro daquilo que Braga (2006) elabora a respeito das respostas dos sujeitos sociais sobre a mídia, conceito tomado aqui como pressuposto teórico. Naturalmente, todos os textos analisados também o são, mas neste percebe-se que essas respostas não se limitam à leituras críticas sobre um produto em si, isolado, concreto, mas sobre o espaço simbólico desses produtos, evidenciando também como as dinâmicas de recepção vão se moldando. Além disso, esse texto é uma reação não só ao filme, mas às outras respostas que estavam em circulação.

Aqui, a autora tem como foco denunciar os ataques misóginos e gordofóbicos sofridos pela atriz Melissa McCarthy, expondo fotos de *tweets*⁵¹ ofensivos publicados por internautas, mas, antes disso, ela apresenta uma lista de coisas que considera importante sobre o novo filme. Publicado em um blog pessoal cuja descrição já indica o direcionamento, “Feminista que Sonha Alto”, o texto é construído essencialmente em um tom opinativo e a autora se insere mais claramente no enunciado a partir da segunda metade do texto. A argumentação é fundamentada na exposição de dados e informações reais, além das imagens do *tweets*.

A reflexão sobre os sentidos do feminismo pela autora se dá, na maior parte do tempo, sem explicitar o item lexical específico, que é também utilizado como *Tag* (em pt: *Marcador*, indica os assuntos de que tratam um texto em publicação digital), mas indicando termos e ideias, como “*misoginia*” (ANEXO H, § 1), “*Teste Bechdel*” (ANEXO H, § 2) que remetem facilmente ao feminismo.

O primeiro ponto que destaca como positivo é a representatividade, uma vez que reconhece que “*muitos filmes nerds sofrem de misoginia severa*” e “*grande parte deles as mulheres são mera motivação para o herói*” (ANEXO H, § 4). Novamente, a representação

⁵¹São chamadas de “*tweets*” as mensagens de texto e atualizações de status com limite de 140 caracteres características da rede social Twitter. Mais detalhes em: <https://twitter.com/>

feminina e suas implicações configuram o sentido do feminismo para a autora, como a maioria dos textos que observamos, assim como menciona que há grandes chances de o filme ser aprovado no Teste de Bechdel.

O segundo ponto, que também diz respeito à representação, é o fato de as protagonistas serem cientistas, pois “*é sempre bom ver mulheres cientistas na cultura pop, porque existe este preconceito de que mulheres não são racionais o suficiente*” (ANEXO H, § 5) e fundamenta esse argumento com um dado real de que o acesso à educação vem sendo historicamente negado para as mulheres, em muitas culturas. Esse movimento evidencia que a autora está ciente da realidade de desigualdade de gênero e como isso é perceptível na cultura.

Em seguida, reforça que as personagens das Caça-Fantasmas são “*engraçadas*”, contrapondo à ideia de que só os homens são bons comediantes (ANEXO H, § 6). Reitera, no sétimo parágrafo, que filmes de sucesso comercial protagonizados por mulheres têm aumentado, justificando a falácia de que estes não são vendáveis. Esses argumentos demonstram um conhecimento do universo cinematográfico e a compreensão das questões de gênero nesse espaço.

Na mesma linha dos textos anteriores, destaca a diversidade (de perfis) do elenco de protagonista. Nesse momento, oferece uma reflexão importante ao comparar os dois filmes e perceber que, apesar da formação do quarteto ser a mesma, com “um gordo e um negro” (ANEXO H, § 8), as críticas aos padrões dos atores só ocorrem na versão feminina, denunciando que “mulher não pode ser gorda, mulher tem que ser decorativa, um deleite para o olhar masculino.” (ANEXO H, § 11).

Como apresentado no segundo capítulo, o movimento feminista da terceira geração começa a reconhecer e pautar, no centro do debate, as diferenças entre as próprias mulheres e é nesse momento que elas começam a se organizar e conformar grupos específicos para lutar por espaço e reconhecimento. É então que se fortalecem os discursos em torno dos padrões estéticos e suas implicações na vida das mulheres. Junto a isso, o debate sobre a gordofobia começa a ganhar espaço e atenção.

Quando apresenta os *tweets*, a autora também empreende uma análise desses textos, denunciando como tais comentários reproduzem o imaginário machista que configura as estruturas sociais e como são tratados nos espaços midiáticos. Ao trazer a gordofobia como ênfase, junto a sua análise, ela deixa implícito no enunciado que compreende o sentido de feminismo como a ideologia que questiona essa estrutura patriarcal, e enaltece o filme por levantar tais questões. Sua conclusão ilustra bem seu posicionamento: “*Os homens não*

aguentam perder protagonismo. Eu acho é pouco, quero mais remakes femininos". (ANEXO H, § 16)

O quarto texto da formação discursiva sobre *Caça-Fantasmas* (2016) (ANEXO I) já marca no título o seu posicionamento sobre o *reboot* e a querela em seu entorno: '*Caça-Fantasmas*': *muita polêmica para um reboot inofensivo*. Publicado em um site especializado em conteúdo sobre cinema, se configura como texto crítico, que analisa não só a narrativa, mas também questões contextuais. Se propõe impessoal e, com bastante descrições e referências a outros produtos, o autor vai construindo sua autoridade sobre o assunto. Se utiliza de recursos gráficos enfáticos, como o uso do negrito e do itálico.

O ponto chave que resume a postura adotada ao longo do texto pode ser percebido no trecho abaixo, uma vez que, no enunciado, o autor sugere ser um sujeito crítico da estrutura social machista, que reconhece suas opressões, mas que não vê o filme como uma obra feminista, já que não traz novidades ou sequer qualidades de roteiro.

Deixando esta visão reducionista de uma sociedade conservadora que não aceita a mulher em destaque e analisando o novo filme **pelos seus méritos**, dá para constatar que toda polêmica relacionada a ele não cabe (e é injusta) até em razão do produto final ser uma comédia boba e ingênuas. (ANEXO I, § 3, *grifo nosso*)

A visão reducionista a que se refere é a do machismo. Nessa primeira sentença, subtende-se que o autor não considera que o fato de o filme trazer mulheres em destaque, ou seja, no protagonismo, signifique um mérito feminista por si só, já que ele exclui essa questão daquilo que define como "méritos" do filme. Inferimos, portanto, que ele somente considera como méritos de um filme as questões mais ligadas à linguagem e narrativa. Tal perspectiva vai na direção oposta a de muitos outros autores mencionados anteriormente que atribuem ao protagonismo um sinal de empoderamento e celebram a(s) obra(s) por esse quesito.

Sua análise, como evidenciou aí, se deu principalmente pelo ponto de vista da construção narrativa e de linguagem. Nos focaremos, então, naquilo que se remeta ao feminismo, sobre o qual confessa que "os rompantes femininos no novo *Caça-Fantasmas* se limitem a breves momentos de ousadia." (ANEXO I, § 8)

Na comparação com os outros filmes, o autor "define que este *"jamais atinge a ótima mistura que o original realizava com maestria: unir a comédia aos elementos fantásticos"* (ANEXO I, § 4) e critica as escolhas de roteiro do diretor por utilizar "*o humor apelativo e escatológico clássico das comédias teens masculinas que pessoalmente não soa adequado a uma comédia feminista.*" (ANEXO I, § 5). Ainda que não determine qual seria o tom

adequado a uma comédia feminista, entende-se, já que aparece em oposição à ideia de humor apelativo e escatológico masculinos, que o feminismo é considerado como ruptura e subversão a esses formatos narrativos tradicionais.

Abrangendo essa ideia, podemos supor que o feminismo configura-se como movimento de resistência à ordem patriarcal. Ao mesmo tempo, colocar essa comparação (adversativamente) entre comédia feminista e comédia masculina, nos termos em que foi dito, aparenta um discurso muito semelhante àqueles que dizem o que soa e o que não soa adequado ao comportamento das mulheres, de modo que entra em dissintonia com seus posicionamentos anteriores, visto que delimitar padrões comportamentais “femininos” é normalmente bastante machista.

Ao descrever a personagem interpretada por Kate McKinnon, o autor escolhe pontuar que a atriz “*utiliza charme, beleza e sensualidade sendo responsável pelas cenas mais divertidas do trabalho.*” (ANEXO I, § 10). Mais uma vez, reproduz em seu discurso uma característica típica daquilo que critica (o chauvinismo), que é ressaltar atributos físicos para elogiar o trabalho de uma mulher. Destacamos tais questões pois são indicativos importantes da perspectiva assumida pelo autor.

A associação entre feminismo e resistência aparece mais uma vez quando o autor considera que Paul Feig modificou ideias do filme original para subverter a premissa e atualizá-la à “*ótica feminina que é deliciosa e espirituosa no combate ao conservadorismo machista americano*” (ANEXO I, § 7) e que tem seu momento ápice no show de rock em que as personagens viram rockstars, “*um ótimo momento autoral do filme em representar o empoderamento feminino na cultura pop*”. (ANEXO I, § 7) Não é o primeiro texto a trazer a ideia de “girl power”, a partir da cena do show do rock, para ilustrar a “subversão feminista” do novo filme da franquia.

Apesar de considerar que o trabalho de Feig seja de empoderamento feminino, acredita que sua expressividade feminista propriamente “*se limitem a breves momentos de ousadia*” e que “*ao atualizar o discurso feminista, ele jamais oferece uma representatividade sólida aos seus argumentos.*” (ANEXO I, § 8). O autor, assim, afirma que o filme desaponta nessa questão de aprofundar tais “argumentos”, já que se limita a reproduzir o humor tradicional e se exime de uma visão crítica. Podemos inferir que para o feminismo é imprescindível uma postura crítica.

No oitavo parágrafo, identificamos que o autor entende que o tema principal do filme é “*a quebra de preconceitos*”, mas que ele não conseguiu apresentar um “*olhar atual sobre a disputa de gêneros*”. Essa noção atual da disputa de gêneros, pelo autor, pode ser identificada

ao longo do enunciado, como por exemplo ao mencionar que tal disputa se dá pela resistência às estruturas patriarcais, como elucidamos acima.

O último texto analisado (Anexo J) é bastante significativo para a pesquisa pois representa um amplo espectro de posicionamentos argumentativos observados durante o processo de delimitação do *corpus*, cujos traços principais são o tom ofensivo, inflamado e com claros posicionamentos políticos. Apesar de curto e de não apresentar uma análise ou impressões sobre o filme em si (em termos de narrativa, história, construção de personagem etc), o autor elabora uma discussão em torno do clima de opiniões a respeito da obra, à época de lançamento e como ele se insere nesse cenário, a partir das falas que estavam em circulação, para conceber sua impressão sobre a produção de *Caça-Fantasmas*.

Encontra-se em um blog pessoal, intitulado Kara Xato, no qual o autor se identifica puramente como o “Kara Xato” e denomina seu site como o “*blog sem graça*” e “*sua dose diária de contracultura*”⁵². O teor crítico empreendido nas publicações deste espaço pode ser depreendido já no título desta publicação, *A merda do “Caça-fantasmas feminista”*, com a referência ao feminismo já inserida em lugar de destaque e com o termo “merda” indicando o tipo de apreciação com o filme e com a temática feminista. Não apresenta links para outras páginas.

Apesar de inflamado, o texto não é construído em tom extremamente pessoal e não apresenta o uso da primeira pessoa do singular. Dirige-se imperativamente ao leitor, como em “*note o seguinte:*” ou “*veja o estilo das atrizes*”, § 2, precedendo a apresentação de uma opinião própria, e utiliza, por vezes, a primeira pessoa do plural, criando uma certa aproximação com o leitor e quebrando o clima ordenativo. O caminho argumentativo adotado no texto gira em torno da discussão sobre o que as feministas “querem ou não querem”, recorrendo à escolha das personagens de *Caça-Fantasmas* e à questões mais contextuais e externas ao filme para embasar seus posicionamentos.

A primeira afirmação de denúncia das possíveis intenções do filme, no primeiro parágrafo, demonstra nitidamente o posicionamento ideológico do autor: “*o objetivo era claramente fazer proselitismo político e propaganda feminista. As atrizes foram escolhidos por razões puramente políticas e ideológicas!*”. Aqui, ele explica que o que lhe incomoda no filme não é simplesmente a presença de mulheres no elenco principal, o que seria “*puro mimimi*”, e indaga se “*alguém hoje em dia “se revolta” em ver mulheres em filmes?*”. O seu problema volta-se, portanto, ao proselitismo político decorrente da escolha das atrizes que,

⁵² Descrição do site e informações adicionais disponíveis na página: <http://karaxato.blogspot.com.br/>

segundo o autor, correspondem a um suposto *“padrão que as feministas de hoje querem forçar sobre as mulheres, que é uma espécie de macho escroto com seios, muito mais desagradável do que qualquer macho com pênis.”* (ANEXO J, § 1)

Disto depreende-se questões centrais sobre o conceito de feminismo no imaginário do autor. O primeiro a se destacar é que seu discurso é notadamente inflamado e divergente das ideias feministas, as quais tenta diminuir seja ironizando suas pautas, como no uso das aspas em *“empoderamento”* (ANEXO J, § 2), *“patriarcado”* (ANEXO J, § 2) e *“intelectuais”* (ANEXO J, § 3), seja menosprezando aqueles que se identificam com o movimento, considerando-os *“ignorante o suficiente para achar o feminismo moderno bacana”* (ANEXO J, § 2) ou ainda acusando-o de falso movimento, que *“ficam inventando teorias enganosas para não ficarem sem discurso”* (ANEXO J, § 3).

O segundo ponto é que, diferente dos anexos anteriores, esse texto é centrado na questão do perfil estético das atrizes protagonistas. O gatilho para a elaboração das ideias aqui parte sempre deste mesmo ponto, de como o feminismo quer obrigar as mulheres a se encaixarem em *“padrões nojentos”* (ANEXO J, § 3). Ao descrever o padrão que as feministas impõem, como transcrito acima, e assumir que *“ninguém quer e nem aprecia isso - nem homens e nem mulheres”* (ANEXO J, § 2), o autor deixa claro que reforça e opera nos termos dos padrões estéticos hegemonicamente constituídos e não poupa esforços em ofender às mulheres cuja beleza não correspondem a tais padrões.

É justamente sobre esse tipo de ofensa, como a gordofobia, que a autora do Anexo H constrói sua discussão que, assim como neste texto, também gira em torno das respostas circuladas sobre o filme e não nos aspectos fílmicos essencialmente tomados. Mais uma vez, são exemplos de como os sujeitos sociais debatem em conjunto sobre os produtos midiáticos, nos termos de Braga (2006).

O fato de reforçar tais padrões, porém, evidencia um dado importante. Ao refutar as belezas das atrizes, ele afirma que *“ninguém quer e nem aprecia isso - nem homens e nem mulheres. Apenas as feministas acham que isso é sinal de “empoderamento” e algo positivo.”* (ANEXO J, § 3). Nesta ideia, sugere que o movimento feminista, ao contrário dos homens e mulheres que não compartilham suas ideias, é um movimento de enfrentamento e resistência às estruturas que estabelecem funções e papéis diminutos às mulheres e entendem que a valorização e o respeito às diferenças entre elas significa empoderamento, o que configura um dos pressupostos essenciais da militância. Além disso, deixa nítido que a postura de contemplar, em um filme como *Caça-Fantasmas*, de alto orçamento e de circulação mundial,

atrizes cujos perfis vêm sendo historicamente repelidos do protagonismo de grandes obras, configura-se como uma postura política à qual o autor despreza, mas não nega enquanto tal.

No segundo parágrafo, o autor traça uma comparação entre os dois opostos (feminismo e patriarcado) como estratégia retórica de deslegitimar o movimento, ao caracterizá-lo como algo ainda pior do que aquilo a que ele se opõe: “*note o seguinte: tal movimento quer definir como as mulheres devem ser, e estão fazendo isso com muito mais agressividade do que o "patriarcado"*”. Atribui, portanto, a culpa do fracasso do filme à tal temática: “*por fim, o filme, que deveria ser uma comédia, ficou sem graça, com toda essa forção de barra.*”, a qual denomina uma “forção de barra”, exagero. Isso demonstra que quando os discursos de minorias começam a ganhar espaço e vigor, muitos conservadores, racistas, machistas e homofóbicos, por exemplo, tentam desmerecer ou diminuir as reivindicações e expressões desses grupos.

O autor demonstrou, através do enunciado, que, de certo modo, compreende as temáticas, preocupações e disputas em que o movimento feminista se constitui. Ele demonstra que as feministas consideram a valorização e o respeito às mulheres como empoderadores, pontua que o “*movimento resolveu criar esse mimimi sobre mulheres não terem espaço na indústria do entretenimento e chantagear a indústria*” (ANEXO J, § 3), indicando que ele entende que essa é uma mobilização importante para a causa feminista, rebate às exigências por representações femininas dignas no cinema, dizendo que “*as pessoas já sabem que mulheres fortes, independentes e poderosas não precisam ser feministas*” (ANEXO J, § 3), sugerindo que este tipo de representação é o que as feministas esperam e, também, identificando que há uma discussão importante em torno da ideia de “mulheres fortes”, que supostamente ele observa nos filmes e entende como aquelas personagens “independentes e poderosas”.

Para compreender, então, o que o autor discute em termos de sentidos e questões caras ao feminismo, em especial no campo do cinema, atentamos às formas como ele insere em sua argumentação as causas do movimento tentando negá-las, ao demonstrar que o filme propõe uma “*lavagem cerebral*” (ANEXO J, § 2) e que “*o povo não é tão estúpido como querem os "intelectuais" de esquerda*” (ANEXO J, § 3). Observamos que ele identifica e abarca importantes expressões dos grupos feministas nos dias de hoje (como a representação, empoderamento etc), porém não parece compreender de fato a real necessidade dessas exigências por igualdade, uma vez que acredita na ilusão de que “*já existe igualdade, e ela independe do feminismo*” (ANEXO J, § 2).

Tal posicionamento pode ser compreendido se situarmos o lugar de fala do autor que, na condição de homem, gozando dos privilégios masculinos de uma sociedade patriarcal, que se assume um intelectual de direita (tanto no site quanto no enunciado, como destacamos acima), não consegue dimensionar a realidade machista e opressora que as sociedades em todo o mundo oferecem às mulheres (no geral) e reforça essa estrutura, ao menosprezar o movimento feminista, como forma de manter-se na esfera dominante.

Essencialmente diferentes em termos de conteúdo e de pontos argumentativos, as produções discursivas sobre *Mad Max* e *Caça Fantasmas* assumem contornos muito semelhantes no que se refere às particularidades dos sujeitos sociais que elaboram os textos, como o gênero ou identidades de gênero, posicionamento político etc, que se revelam nas marcas impressas no enunciado, mesmo nas entrelinhas. As reflexões e considerações relevantes alcançadas com o estudo do *corpus* serão detalhadas a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender a dimensão simbólica das nossas expressões rotineiras, em sua complexidade como constituídas e constituintes das estruturas que conformam as diversas sociedades, bem como a magnitude do cinema, em especial o cinema *blockbuster*, por sua sedução global, como esfera fundamental nesse processo, foi uma motivação central para o objeto e o caminho tomados nesta pesquisa. O(s) feminismo(s) vêm assistindo um novo momento de fortalecimento, com o ativismo em rede, o que despertou a investigação para além do interior do movimento.

O processo analítico se mostrou um importante recurso para a observação do empenho emocional e cognitivo com que os espectadores operam em sua interação com os filmes e os modos como constroem coletivamente sentidos, a partir dos conceitos, terminologias e assuntos em voga no momento. Ainda que o tempo disponível para a realização de uma monografia seja curto, e apesar da inexperiência com pesquisas mais extensas, a realização do trabalho se mostrou um processo enriquecedor e construtivo.

A união dos horizontes de pesquisa oferecidos pela análise do discurso e pelas contribuições dos estudos contextualistas como caminho metodológico foi essencial para a ampla compreensão dos enunciados, que, munida com observações históricas e culturais, não somente confirmou a hipótese de que a associação entre os filmes e o feminismo se dá, principalmente, pela questão do protagonismo feminino nessas obras, como também forneceu outras reflexões relevantes. Sem a ancoragem no terreno dos acontecimentos culturais nos últimos anos, não conseguiríamos entender as nuances entre as diferentes produções e seus contextos de elaboração.

Se *Mad Max: Estrada da Fúria* e *Caça-Fantasmas* despertaram o interesse de tantos sujeitos, no mundo inteiro, não o fizeram somente pela ação e aventura típicos dos gêneros, ou tão pouco pela história que apresentam, mas sim por conta da agenda de minorias que têm estado cada vez mais fortes e presentes nas esferas de debates políticos, acadêmicos e midiáticos. Isso pode ser percebido nos textos examinados, a partir da recorrência de terminologias particulares, como as ideias de representação, representatividade, empoderamento, machismo, sororidade e *girl power*.

O agrupamento dos textos entre três categorias gerais visou identificar os padrões argumentativos e conseguir traçar comparações. Dos dez discursos analisados, sete encontram-se entre aqueles que enaltecem ou celebram o feminismo nos filmes (primeira categoria), dois textos encontram-se na segunda categoria, contrária à anterior e, um discurso

se mostrou como um contraponto neutro, figurando a terceira categoria. Isso representa uma quase unanimidade na ideia de que o feminismo está presente nos filmes. Observando os conceitos expressos, percebemos que, para quase todos os sujeitos, predomina a noção de feminismo como direitos iguais para todos, não somente às mulheres, e eles enfatizam, quase sempre, que este não se traduz em uma oposição ou ódio aos homens.

Tal constatação é relevante visto que, previamente, havíamos suposto que a noção de “feminismo” como o contrário de “machismo”, amplamente proferida em discussões sobre o tema, fosse se sobressair. Com isso, percebemos que os contornos que o movimento vem tomando tem transformado a concepção geral sobre tal conceito. A ideia de “comando”, de “poder” e de “empoderamento”, convocada várias vezes, expressa que, de algum modo, esse conceito ainda perpassa uma questão de posição dentre os espaços de dominação.

Um dos pontos mais significativos observados, conforme já destacamos algumas vezes durante a apresentação da análise, é que o lugar de fala dos autores, em relação principalmente ao gênero, é primordial no trabalho interpretativo da recepção. Quase todas as autoras mulheres, diversas vezes, afirmaram se identificar ou se reconhecer nas personagens, em suas e lutas e ações, o que evidencia que a discussão em torno da representatividade no cinema e nos produtos midiáticos é realmente válida e necessária. Uma geração de meninas vai crescer e construir seu imaginário em meio à personagens com as quais consegue identificar-se sem precisar assumir um lugar masculino. E essas reflexões sejam talvez o ponto primordial nas produções dos filmes.

Apesar de o intervalo de tempo entre as duas obras ser relativamente curto (pouco mais de um ano), alguns traços textuais demonstram como transformações ocorridas atuaram profundamente no empenho interpretativo e nas dinâmicas de interação dos espectadores. Os debates em torno das questões de gênero se intensificaram a partir de 2015, principalmente na internet, com um intenso ativismo online⁵³ e isso reflete nitidamente nas formações discursivas.

Enquanto nos textos da formação referente à *Mad Max: Estrada da Fúria* notamos um esforço maior em abordar o feminismo a partir de elementos fílmicos, como a construção da personagem e sua função na narrativa, nos discursos sobre *Caça-Fantasmas*, por sua vez, a atenção é muito mais dedicada às polêmicas e ofensas à equipe, à escolha das atrizes e às personagens em si, não tanto em termos de sua construção, mas daquilo que elas representam

⁵³ A organização Think Olga divulgou um infográfico demonstrando que no Brasil, entre 2014-2015, as buscas online por “feminismo” cresceram 86,7% e por “empoderamento feminino”, 354,5%. Disponível em: <http://thinkolga.com/2015/12/18/uma-primavera-sem-fim/> (Acesso em 02 de mar. 2017)

em um contexto mais amplo (para além do filme), no terreno social, que é o lugar de destaque de mulheres que usualmente não aparecem em grandes filmes (clássicos) de ação/aventura e não representam o padrão de beleza hegemônico do cinema hollywoodiano.

Acreditamos que isso ocorre também porque, desde 2015, a atenção às representações das minorias na indústria midiática vem ganhando mais fôlego e as falas sociais incorporam o espírito de reivindicação e com um tom mais aguerrido, por isso atentaram mais aos perfis das *Caça-Fantasmas*, enquanto o mesmo não ocorreu com *Furiosa*, na mesma intensidade.

Não notamos uma problematização referente à escolha de Charlize Theron para o papel de *Furiosa* e tão pouco à caracterização da personagem, uma mulher andrógina, com cabelo raspado e um braço mecânico, que poderia facilmente remeter a uma figura masculina, já que, no elenco escalado pelo diretor Paul Feig, esses tópicos encontram-se no centro das discussões. Supomos que isso aconteceu porque em meados de 2016, as pessoas já estivessem mais familiarizadas com a importância da representatividade, visto que, como pontuamos acima, o ano de 2015 assistiu a diversas mobilizações e campanhas em rede e nas ruas, a exemplo das campanhas *#PrimeiroAssédio* e *#MeuAmigoSecreto*, com denúncias de assédios sexuais em redes sociais, ou, ainda, o movimento *Vamos Juntas!*, que buscou promover a união entre mulheres em várias cidades.

Saindo do campo dos discursos e partindo para os filmes, propriamente, percebemos que algumas reflexões, formuladas não somente a partir dos textos, mas nas impressões construídas no decorrer da investigação dos contextos de produção dos longas, merecem ser apresentadas. A primeira é que ainda hoje, há uma escassez de mulheres ocupando cargos técnicos nas produções de alto orçamento, em especial na direção. Nas duas produções que são também nossos objetos, a equipe técnica é majoritariamente masculina. Ambas são dirigidas por homens e pertencem a um universo marcadamente masculino.

A construção de um filme, sua narrativa e dos sentidos que convoca é um processo coletivo. O feminismo sempre foi um movimento pensado e operado por mulheres, cuja existência é historicamente permeada por sistemas de controle e interdições pelo sistema patriarcal. Qual será, portanto, o tipo de feminismo resultante de uma construção que continua sendo encabeçada por homens? Se George Miller e Paul Feig, no lugar de diretores, conseguiram construir histórias que de alguma forma contemplam questões de empoderamento e representatividade, o fizeram segundo sua ótica, de homens brancos, de altas classes sociais, ainda que tenham contado com a consultoria e colaboração de mulheres profissionais igualmente capacitadas, mas que ainda assim não tomam as rédeas de direção.

Não se pretende, aqui, retirar o mérito dos filmes em apresentar personagens femininas que fogem aos estereótipos diminutos desses tipos de gêneros cinematográficos e contemplar, de fato, questões importantes para as militâncias do feminismo, como a valorização da diversidade, a quebra de paradigmas sobre comportamentos e capacidades das mulheres, entre outras, e que possibilitam a muitas espectadoras identificar-se com tais personagens. Apenas apontamos que todas as discussões geradas sobre o tema, a partir dessas duas produções, estão apoiadas nesse feminismo construído, ou concebido, fora do movimento feminista. As teóricas feministas já pontuavam esse olhar masculino no cinema.

Acreditamos, porém, que o mérito dos filmes esteja muito mais em conseguir dar voz e espaço para reflexões e debates sobre as condições de gênero, tanto no cinema quando na sociedade, promovendo visibilidade a estas perspectivas, do que realmente se configurem como produções feministas. Isso porque não concebemos o filme como a pura história projetada na tela, mas como um complexo de elementos que perpassam as estruturas de concepção, criação, produção etc.

Mad Max: Estrada da Fúria e *Caça-Fantasmas* são filmes importantes, no contexto em que vivemos hoje, pois são sobre questões feministas: mulheres intelectualmente capazes, cuja existência não gira em torno de homens, que lutam por libertação e reconhecimento. E os sujeitos autores das produções analisadas parecem concordar com esse aspecto.

Na história, o que sobrevive ao passar dos anos são os textos. São os discursos que vão resguardar as marcas conjunturais de uma época. Ao ler um texto, é possível compreender os elementos e melindres que estavam em vigor em determinado ciclo. E o exame das publicações do *corpus* demonstrou, empiricamente, essa noção, visto que o tema central (o feminismo) é também datado historicamente e esses textos imprimem o clima de opiniões e disputas característico do momento atual. Neles, compreendemos efetivamente como as disputas valorativas são construídas no ambiente *online*, a partir da referência e apropriação de outras falas, seja para negá-las ou reforçá-las, em uma dinâmica de reação conjunta aos produtos midiáticos e às diversas respostas sobre eles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, C. N. **Sejamos todos feministas**. Companhia das Letras. São Paulo. Tradução: Christina Baum

ALVES, B. M. e PITANGUY, J. **O que é feminismo?** São Paulo: Ed. Abril Cultural e Brasiliense, 1985.

BAMBA, M. **A Recepção Cinematográfica: Teoria e estudos de caso**. Salvador: EDUFBA, 2013.

BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia: Dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: Paulus, 2006.

CAÇA Fantasma. Direção: Paul Feig. Produção: Amy Pascal e Ivan Reitman. Roteiro: Katie Dipold e Paul Feig. Elenco: Melissa McCarthy, Kristen Wiig, Leslie Jones, Kate McKinnon, Cris Hemsworth e outros. Columbia Pictures; 2016, son., color., 35 mm.

COSTA, A. A. **O movimento feminista no Brasil: Dinâmicas de uma intervenção política**. Niterói, v. 5, n. 2, p. 9-35.

FALCÃO, F. Apontamentos Sobre o Conceito de Remake Cinematográfico. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. p.p. 1-15. Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015 Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2654-1.pdf>. Acesso em 16 de setembro de 2015.

FERRERA, G. Feminismo e Redes Sociais na Marcha das Vadias no Brasil. **Revista Ártemis**. João Pessoa: OPEN JOURNAL SYSTEMS. Vol. XV nº 1; jan-jul, 2013, pp. 33-43. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/16636/9493>. Acesso em: 29 de janeiro de 2017.

FOUCAULT, M. **A ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo. Edições Loyola. 2014.

FREIRE FILHO, J. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre: EDIPURCS, nº 10, dez. 2005. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3333>. Acesso em 08 de setembro de 2016.

GILL, R. Análise do Discurso. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. 7ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOMES, I. Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. In: GOMES, I. M. M & SOUZA, M. C. J (Org). **Media e Cultura**. Salvador, PósCom, 2003, p.29-53.

GOMES, R. **Teorias da Recepção, História e Interpretação dos Filmes: Um breve panorama**. Livro de Actas. Lisboa: 4º SOPCOM, 2005. Disponível em:

<http://bocc.unisinos.br/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>.

Acesso em 09 de janeiro de 2017.

GUNNING, T. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." In "**The Cinema of Attractions Reloaded**". Org: Wanda Strauven, Amsterdã University Press, Amsterdã, 2006.

HALL, S. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf. Acesso em 03 de janeiro de 2017

_____. Estudos culturais e seu legado teórico. In: Sovik (Org). **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HASKELL, M. **From reverence to rape: The treatment of women in the movies.** New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.

ISER, W. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.

KAPLAN, E. A. **A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

JACKS, N.; MENEZES, D. **Estudos de Recepção na América Latina: contribuição para atualizar o panorama.** revista da associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação e, Comunicação. E-Compós, p. 1–12, 2007.
Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/192/193>
Acesso em 10 de janeiro de 2016)

JAUSS, H. R. *et al.* **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção.** Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária.** São Paulo: Editora Ática S.A. 1994.

MAD Max: Estrada da Fúria. Direção: George Miller. Produção: George Miller; Doug Mitchell; P.J. Voeten. Roteiro: George Miller; Brendan McCarthy; Nick Lathouris. Intérpretes: Charlize Theron, Tom Hardy, Nicholas Hoult, Hugh Keays-Byrne, Zöe Kravitz. Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures, 2015. 120 min. son., color., 35 mm.

MALUF, S. W.; MELLO, C. A. de.; PEDRO, V. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(2): 256, p.p. 343-350 maio-agosto/2005

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso.** Tradução: Sírio Possenti. 1a. ed. São Paulo. Parábola Editorial. 2015.

MASCARELLO, F. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, F. (Org.) **História do cinema mundial.** Campinas. São Paulo. Papyrus. 2006.

_____. **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica**: um breve mapeamento crítico. *In*: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação COMPÓS, XIV, 2005, Niterói/Rio de Janeiro.

MULVEY, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *In*: **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 833-44. 1999:

NARVAZ, M. G.; KOLLER, S. H. Metodologias Feministas e Estudo de Gênero: Articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set./dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>. Acesso em 17 de setembro de 2016.

PEDROZA, N.; LYRA, B. Cinema e tecnologias digitais: a retomada da franquia Mad Max. *In*: - **Revista Tematica**. NAMID/UFPB Ano XII, n. 09. p.p. 101-115. Setembro/2016.

RICALDE, M. C. feminismo y teoria cinematográfica. **Escritos, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje**. Número 25. p.p. 23-48. enero-junio 2002.

SANTI, H. C.; SANTI, V. J. C. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Revista Eneagrama**, São Paulo, Ano 2, Ed. 1, set/nov 2008. Disponível em: http://www.usp.br/anagrama/Santi_Stuarthall.pdf. Acesso em 14 de setembro de 2016.

SCHMITZ, D. *et al.* Estudos de recepção: estado da questão e os desafios pela frente. – **Intercom RBCC** São Paulo, v.38, n.1, p.p. 109-128, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/interc/v38n1/1809-5844-interc-38-01-0109.pdf>. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

STAIGER, J. **Interpreting Films**: studies in the historical reception of American cinema. Princeton University Press. New Jersey. 1992. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=HtlzW-mIgXgC&pg=PR13&lpg=PR12&ots=Z_LOy0k3OQ&focus=viewport&dq=interpreting+film+s+book&hl=pt-BR#v=onepage&q=interpreting%20films%20book&f=false. Acesso em 20 de dezembro de 2016.

_____. **Perverse Spectators – the Practice of film reception**. Nova Iorque: New York University Press Book, 2000.

TEIXEIRA NETO, W. de M. A estética e a comunicabilidade do cinema brasileiro contemporâneo: uma análise das interações valorativas entre críticos e diretores. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ANEXO A - “MAD MAX, FURY ROAD: UM FILME FEMINISTA?”

Em: <<http://www.avecgigi.com/mad-max-fury-road-um-filme-feminista/>>

Título: MAD MAX, FURY ROAD: UM FILME FEMINISTA?

Data de Publicação: 25 de maio de 2015

Autor(a): Giovanna Michelato - G. M.

1. Cês sabem que eu adoro um cineminha e que inclusive, gasto a maior parte do meu final de semana (e do meu \$\$) vendo filmes. E eu sou o tipo de pessoa que classifica o filme em “odiei”, “ok, legal!” ou “amei tanto que virou o filme da minha vida”, Dougzinho diz que comigo ou é amor ou é ódio, que comigo não tem ~mazomenos~. Eu sei de todos os lançamentos do cinema de cada final de semana e sei se vou querer assisti-los muito antes dele chegar às telinhas. That’s me!
2. Quando vi pela primeira vez, o trailer de **Mad Max: Fury Road**, achei tudo bem frenético e acelerado e pré-classifiquei ele como “ok, legal!”, ou seja, queria ver, mas não precisava... Mas, logo nos primeiros dias de exibição, começaram a surgir umas notícias de *alguns homens ofendidos com o filme* e foi exatamente ali que senti a necessidade de ver, porque se tem homem ofendido com mulheres aparecendo demais, **preciso ver!**
3. Então, três dias depois do lançamento, estava eu, o Dougzinho, mais duas amigas e meu cunhado, sentadinhos para ver ~~Furiosa~~ Max no deserto, com um balde de pipoca.
4. Se você chegou até aqui na esperança de ver uma crítica de cinema super estruturada, pode parar e ir ler alguma coisa que uma pessoa qualificada escreveria. Eu vou falar sobre outra coisa, eu vou falar sobre como o Mad Max abriu uma “estrada” (hehe) para personagens femininas fortes!
5. Ainda que não seja do meu tempo, eu tenho sim uma ideia do que o Max representa para toda uma geração, mesmo não tendo assistido os outros Mad Max(es?): um cara que só quer sobreviver, triste pela morte da sua família mas que, ainda sim, tem bondade no <3, já que acaba ajudando várias pessoas em seu caminho. E por ser um filme de ação, querendo ou não, já temos uma imagem de um filme de ação-padrão, ainda mais com uma sinopse dessa:
6. Após ser capturado por Immortan Joe, um guerreiro das estradas chamado Max (Tom Hardy) se vê no meio de uma guerra mortal, iniciada pela Imperatriz Furiosa (Charlize Theron) na tentativa de salvar um grupo de garotas. Também tentando fugir, Max aceita ajudar Furiosa em sua luta contra Immortan Joe e se vê dividido entre mais uma vez seguir sozinho seu caminho ou ficar com o grupo.
7. Assim como todo o filme de ação, antes de escutar o mimimi dos homens, esperava ver o Max salvando a Furiosa e as outras garotas (indefesas). Nada de novo. Mesmo quando li as notícias, achei que Mad Max não sairia muito disso. **Ah, contém ~spoliers~.**
8. Você estava enganada, Giovanna!

9. Em menos de 20 minutos de filme, a gente já entende o seguinte: Furiosa não tem nada de indefesa e o Mad Max já passa no Teste de Bechdel, coisa que nunca tinha visto acontecer em um filme de ação. Ou seja, estava eu, sentadinha na ponta da poltrona do cinema, torcendo pra Furiosa, enquanto colocava milhares de pipocas na boca.
10. Logo que a perseguição do comboio cessa por alguns instantes e vemos todas as “parideiras” que a Imperatriz Furiosa levava: as esposas perfeitas – em um mundo cheio de doenças e deformações – de Immortan Joe! No que parecia uma miragem, de tão belas moças, temos uma das cenas mais significativas do filme: Rosie Huntington cortando o cinto de castidade que usava e dizendo “**nunca mais**”. Libertando-se para sempre do símbolo de propriedade, de objeto que carregava: agora era livre!
11. Essa liberdade, como sempre, vem com grandes “pesos” e responsabilidades. Inclusive, durante a libertação feminina, muitas mulheres “reclamaram” dos direitos que haviam ganho, já que esses vieram também com deveres. Há um preço inicial para se pagar, infelizmente. E isso é retratado em Mad Max, quando uma das esposas, cansada de lutar e fugir, sugere que todas voltem, já que lá havia água, alimento e tudo que precisavam. Em resposta, há a frase que atingiu meu coração como uma flecha: **nós-não-somos-coisas!**
12. **Mad Max ou Imperatriz Furiosa?!**
13. Com o decorrer de Mad Max, vemos a Furiosa e seu grupo de garotas tomando cada vez mais espaço, inclusive tomando o espaço de que seria do protagonista. Sendo assim, é esperado que os homens que ~defendem os direitos do homem~ se sintam enganados, uma vez que o símbolo da masculinidade não só desse filme, mas de toda uma geração, é completamente substituído, uma vez que o **Max não é o protagonista de Mad Max**.
14. A Imperatriz Furiosa é apresentada como o que seria a típica mulher-forte de um filme de ação, o que acaba sendo desconstruído ao longo da história. Com o decorrer dos minutos, vemos a protagonista evoluir de uma “ex-serva” de Immortan Joe buscando redenção, para uma líder que entende que a realidade que vivem e isso não pode prosperar. Vemos ela como mulher, batalhadora, mãe que sofre com as cicatrizes que uma vida de luta deixaram.
15. Inclusive, a cena em que a protagonista ajoelha-se no deserto, depois de ter a esperança tirada, revela ainda outra faceta de sua personalidade: uma mulher como todas as outras que por diversos motivos se vêm obrigadas à mudar o rumo de suas vidas. Nessa hora Max entra e as convence que a solução seria derrubar o governo de Immortan Joe, ao invés de fugirem da realidade que se encontravam. Vale lembrar que não somente suas esposas eram exploradas na cidadela, mas também toda a população (doente, em sua maioria).
16. O que é o feminismo se não buscar direitos iguais para todos na sociedade? Não apenas libertando as esposas de Immortan Joe, mas também toda a população faminta e doente da cidadela. Nesse momento, George Miller consegue fugir do “senso comum” do girl power e colocar o **feminismo de verdade** nas telonas: direitos iguais para todos, sem privilégios.

17. E quando achamos que o Mad Max já nos deu tapas na cara o suficiente, somos apresentadas à antiga família de Furiosa: senhoras de moto, ainda que de idade avançada lutam e auxiliam todas as moças (e o Max) na luta! Elas representam também a sabedoria e há uma cena muito bonita em que umas das motoqueiras dá suas sementes para uma das esposas, para que ela plantasse, coisa que ninguém havia mais feito há tempos.
18. **Vai ter representação feminina no cinema, sim!**
19. É um fato para a indústria cinematográfica que **um filme estrelado por mulheres é feito só para o público feminino** e esse filme quebra completamente esse paradigma! Vemos em Mad Max, um filme que seria símbolo de virilidade masculina, que é possível sim fazer um filme de ação estrelado por mulheres e que abrange todos os públicos. E se alguém ficou ofendido... paciência! O título já diz que é a estrada da fúria e a Furiosa e suas minas são a personificação dessa fúria: contra a exploração, a falta de direitos e oportunidades, contra uma sociedade patriarcal que objetifica as mulheres e explora as outras camadas da sociedade.
20. Mad Max é mais que um filme com pitadas feministas: é um **belo manifesto feminista** e infiltrado em um cultura machista que são os filmes de ação. Além de mulheres bonitas, vemos uma diversidade de mulheres, tanto em aparência quanto em idade. É uma representação de **sororidade** que dá até um quentinho no coração! Sem falar em outras críticas que o George Miller colocou de maneira sutil, mas não tão sutil para que passe despercebido. Quem não #chocou com mulheres sendo ordenhadas para a obtenção de leite? Então por quê podemos fazer isso com as vaquinhas?
21. É por esses e muitas outros simbolismos que eu digo: **Mad Max é um marco no cinema!** Se alguém tinha receio de fazer um filme que empodera as mulheres, por qualquer razão besta George Miller provou que dá pra fazer sim e que vai ter público sim! Os cinemas não são só ocupados por homens e as mulheres querem (e precisam!!!) sim ser representadas (em todas as suas facetas) nas telonas (e todos os lugares).
22. Se você não viu Mad Max, vá correndo pro cinema porque vale muito a pena! Filmes assim temos que guardar nos nossos corações <3

ANEXO B - Mad Max: Estrada da Fúria e o que é isso de filme feminista

Em: <<http://www.conversacult.com.br/2015/05/mad-max-estrada-da-furia-e-o-que-e-isso.html>>

Título: Mad Max: Estrada da Fúria e o que é isso de filme feminista

Data de Publicação: 29 de maio de 2015

Autor(a): Dana Martins

1. Quando eu ouvi falar que tavam fazendo um filme chamado Mad Max, eu imaginei uma história de ação clichê com o protagonista machão salvando o dia etc. Bem, o filme é sobre um protagonista machão salvando o dia, mas não é nada do que eu pensei. Nem um pouco. Eu tinha imaginado algo tipo o remake O Vingador do Futuro e encontrei... como dizer? Sabe quando parecia eras que você não assistia um filme bom que tinha esquecido o que era isso?
2. ***Mad Max: Estrada da Fúria me mostrou que filmes assim ainda existem. E por que eu gosto de filmes, pra começo de conversa.***
3. Então, você deve imaginar que eu não ia assistir o filme e nem ia mesmo, até ele lançar e começarem a sair textos falando que era um filme "feminista". *olha com suspeita* Até ver aquela manchete dos "ativistas dos homens" que não gostaram praticamente me ganhou. O que diabos o filme tinha feito? E, peraí, a Charlize Theron que é a protagonista? PARA TUDO.
4. Acho que eu nem tinha escolha quanto a assistir esse filme. Minha amiga insistiu pra gente ver e é por isso que eu fui parar no cinema numa quarta-feira às 9 da noite.
5. Uma das coisas que eu fiquei pensando antes de assistir é: como um filme pode ser feminista? Só porque tem uma protagonista mulher? Vamos à lista de filmes feministas! Tá, não.
6. Aí chegou o momento em que meu primo no fim de semana perguntou se eu tinha assistido. Foi mais ou menos assim a conversa:
7. "Muito legal, fiquei com dor de cabeça, ação sem parar... Mas é um filme feminista."
8. Eu devo ter feito alguma cara, porque ele completou:
"Feminismo é contra os homens ou a favor da igualdade?" *incerteza na voz*
"Igualdade de gêneros"
"O que é contra os homens? O contrário do machismo?"
"Femismo..."
9. Mas eu nem sei se isso é realmente algo. Mesmo se alguém fosse femista, a luta pra igualdade já é tão grande que ela é capaz de morrer antes de construir uma sociedade ao contrário do machismo.
10. Enfim, essa história de filme feminista me deixou mais curiosa e aumentou minha suspeita.

11. Mas depois de ver... ficou mais claro. **Esse não é só um filme feminista** - Jogos Vorazes é feminista, The 100 é feminista, The Legend of Korra é feminista -, **esse é um filme sobre questões feministas**. Basicamente, ele é a síntese do feminismo com direito a usar pichações de "NÓS NÃO SOMOS COISAS", que eu acho que vou até pichar no muro aqui da rua, porque é algo que nós também precisamos aprender (né game of thrones).
12. Mad Max: Estrada da Fúria é a história de um grupo de mulheres lutando para não serem tratadas como propriedade e máquinas de reprodução. Elas não lutam contra os homens. Elas lutam para encontrar um lugar digno para viver. E é isso. (só que alguns homens querem manter o sistema e usam força pra tentar impedir a fuga)
13. Eu não tenho um braço a menos, eu não preciso sair matando gente a tiro e muito menos dirigir um caminhão, mas essa é uma luta que eu reconheço. Que eu luto quando vou assistir um dos filmes para os quais eu mais tava animada no ano, **Os Vingadores 2: Era de Ultron**, e vejo a única personagem mulher que eu tinha de referência ser novamente limitada ao papel de máquina reprodutora. E é interessante, porque Viúva Negra duvida da sua capacidade de ter uma vida comum por não poder ter filhos, enquanto as de Mad Max lutam para ter uma vida comum onde elas não são obrigadas a ter filhos.
14. Meu drama com essa abordagem batida é tanto que no início eu até pensei: olha lá, mais um filme que trata a mulher como se ter filho fosse a única coisa importante em sua vida. Mas conforme as coisas andam fica claro que não é nada disso. Até porque eles têm mais do que duas mulheres para mostrar que todas não são iguais.
15. Se não bastasse o tema, todo o desenvolvimento é muito bom em termos de representatividade. Os dois protagonistas estão levando um grupo de clássicas donzelas indefesas, só que a história mostra que a falta de habilidades delas está mais relacionada à criação (ficaram presas a vida toda). E em vez de ficarem gritando no canto, em todas as cenas elas fazem o que podem. Isso não significa subir no caminhão para lutar corpo a corpo contra agressores, mas... caramba, esticar o braço e empurrar alguém pra ajudar? E acho que diz muito sobre como estão retratando as vítimas por aí, se detalhes como esse parecem uma revolução.
16. O personagem do Max e de outro homem secundário (Nicholas Hoult, é sempre bom te encontrar) também são importantes para a representatividade. Não só porque tira aquela ideia idiota de que feminismo é lutra contra homem, mas porque mostra que você pode ter homens heróis atuando na história, fazendo coisas grandiosas e chutando bundas, sem que pra isso a mulher precise virar uma boneca de pano.
17. Em termos de história, Mad Max não é algo super complexo com muitas linhas narrativas (eu nem lembro do nome dos personagens?), só que nem precisa. Tem personagens bem centrados. É baseado em uma perseguição sinistra no meio do deserto. Não dá nem tempo de respirar. Tudo isso envolvido por cenários incríveis em cenas bem pensadas. Nunca pensei que eu ia achar tão bonito alguém levantando da areia.
18. E a trilha sonora...

19. Eu não acho que seja o melhor filme do mundo. Acho que o que Mad Max: Estrada da Fúria acertou é em ser muito bom e ao mesmo tempo arriscar. Um filme que é uma corrida no deserto do início ao fim? Vocabulário próprio pós-apocalíptico? Um filme que tem algo a dizer? Um filme de ação com um monte de mulheres? Um filme de ação em que a protagonista tem tratamento de qualquer homem? Um filme que é sobre mulheres não serem objetos? Um filme que mostra mulheres trabalhando juntas por uma vida melhor? Um filme que o herói é foda, resolve o próprio dilema, salva a garota e faz tudo isso sem diminuí-la? Um filme que trata de mulheres como pessoas (e não objetos) com só ação e porrada? Wow.
20. É uma revolução aqui.
21. Não deveria ser.
22. Mad Max: Estrada da Fúria - Trailer
23. Só pra constar, a minha definição de história feminista é qualquer uma que busque a igualdade entre gêneros e conquiste um avanço de alguma forma. Mad Max: Fury Road está longe de ser o símbolo do feminismo, se você pegar os 3 principais você tem 2 homens e 1 mulher (e nem vamos falar representatividade étnica ou LGBTQ+), mas só de ter um filme de ação pesado (bom) que gira em torno de mulheres - isso já é um avanço. De quebra a história é uma aula de mostrar nos detalhes como a mulher tem a capacidade de tomar conta da própria vida. Então, é, é um passo a frente. Ele já está fazendo pessoas repensarem o que entendem por feminismo e definitivamente vai influenciar mais histórias assim.
24. Aí eu termino de escrever esse texto e abro meu email semanal da Marvel. Que dia adorável.

ANEXO C: Como a mitologia e o feminismo fizeram de Mad Max: Estrada da Fúria o melhor filme de ação do ano

Em: <<http://super.abril.com.br/blog/cultura/como-a-mitologia-e-o-feminismo-fizeram-de-mad-max-estrada-da-furia-o-melhor-filme-de-acao-do-ano/>>

Título: Como a mitologia e o feminismo fizeram de Mad Max: Estrada da Fúria o melhor filme de ação do ano

Data de Publicação: 13 de maio de 2015

Autor(a): Otavio Cohen

1. Quando Max Rockatansky pisou nos desertos de uma Austrália futurista pela última vez, ficção científica ainda era coisa de nerd e o público ainda não entendia muito bem essa coisa de universo pós-apocalíptico. Um ano antes, Duna, inspirado no clássico da literatura sci-fi, havia fracassado nas bilheteiras. Mas Max resistia, apesar do ambiente hostil que encontrava dentro e fora da tela. Em 1985, o terceiro filme da série estreou, fechando a trilogia que ajudou a moldar um tipo diferente de ficção científica, a distopia. Nos anos 1980, também não havia muitas mulheres em papéis centrais em filmes de ação. Stallone, Van Damme e Schwarzenegger dominavam a indústria, Charles Bronson e Chuck Norris viviam no auge, enquanto astros como Mel Gibson e Harrison Ford corriam por fora. Ellen Ripley, personagem de Sigourney Weaver em Alien, era uma exceção. Três décadas depois, Max Rockatansky está de volta, de carona nas revoluções que ajudou a estabelecer no gênero. O mundo de Mad Max: Estrada da Fúria é uma distopia sólida completamente verossímil. E a protagonista do filme é uma mulher.
2. Depois de 120 minutos, ninguém vai negar. Furiosa, personagem de Charlize Theron, é quem guia a história. Literalmente. Vamos aos indícios.
3. [Confira uma entrevista exclusiva com Charlize Theron](#)
4. Logo na primeira cena, narrada em off por Tom Hardy com aquela voz de Bane, Max é alvo de uma perseguição implacável que curiosamente dura muito pouco. Ele é capturado, seus cabelos são cortados e seu carro, desmembrado. A princípio, não dá pra saber quem são os homens branquelos que estão no encalço do herói – nem mesmo dá pra sacar se eles são bons ou ruins. Mas a resposta logo vem quando esse cara aparece:

[Foto Immortan Joe]
5. – Sou bonzinho, juro!
6. Pois então. Esse é o Immortan Joe, um tirano que controla uma tribo num lugar em que água, gasolina e armamento são preciosidades. Na primeira hora de filme, dá para entender mais ou menos o funcionamento da hierarquia da tribo. Mas não espere uma explicação literal, porque no meio de tantas perseguições, ninguém vai ter tempo de parar e te contar exatamente o que está acontecendo. Aliás, tentar compreender a complexidade da tribo é uma parte importante da experiência. Então, vamos falar só do básico. Immortan Joe e seu povo moram num pequeno oásis no deserto. Na montanha que ele usa como palácio real há uma nascente de água que ele só abre de vez em quando para mostrar como é um líder bondoso. Enquanto isso, milhares de

pessoas vivem em condições péssimas, enquanto os warboys (os tais branquelos do início) são uma raça criada especificamente para o trabalho e para a guerra (óbvio). A tribo de Immortan Joe tem uma relação comercial com os grupos vizinhos. No início do filme, há um comboio saindo da tribo em direção a uma outra cidade, em busca de armas e gasolina. Furiosa está no comando dessa missão – mas o que ela realmente quer fazer, Immortan Joe só vai descobrir tarde demais. Escondidas no veículo de guerra de Furiosa estão as Cinco Esposas, moças bonitas que Immortan Joe usa como parideiras e escravas sexuais.

7. Indignada com essa situação, Furiosa quer levá-las para longe do tirano. E essa missão secreta é, obviamente, o grande plot do filme.
8. Sentiu falta de alguma coisa? Pois é, dá pra explicar toda a premissa sem nem falar de Max Rockatansky. E não tem nenhum problema nisso.
9. Mulheres no volante
10. O nome do filme ainda é Mad Max. Então, é claro que, eventualmente, Max se torna uma peça chave no plano de fuga de Furiosa, principalmente quando a cidade inteira descobre que ela traiu Immortan Joe e um milhão de carros de guerra (muito incríveis, por sinal!) passam a persegui-la. Mas a motivação de Furiosa é muito mais importante do que as proezas que Max faz no volante ou empunhando armas. Ela quer livrar cinco moças que viveram uma vida inteira de abuso e privação. E para onde ela quer levá-las? Para uma mítica cidade onde as mulheres estão no comando.
11. Leia também:
[17 grandes personagens femininas de filmes de ação](#)
12. Os sinais da luta feminista estão por toda parte. A primeira vez em que as esposas de Immortan Joe aparecem de corpo inteiro, estão as cinco de pé, iluminadas pelo pôr do Sol, com roupas curtas e movimentando-se em câmera lenta. Puro fetiche, o que reflete a situação de objetificação com a qual essas moças (e tantas outras do mundo real) estão acostumadas. Mas essa imagem é desconstruída rapidinho. No terceiro ato (calma, não tem spoiler), as mesmas moças se convencem de que não há motivos para voltar para a vida de exploração, empunham armas e lutam como podem pela independência. Começam seminuas, terminam vestidas. Ver mulheres mais velhas, de cabelos brancos, lutando de igual para igual com fortões é, por si só, uma pequena vitória do cinema.
13. “Uma a cada três mulheres no mundo será estuprada ou agredida ao longo da vida – é um tema central do nosso tempo, e a violência contra mulheres tem a ver com injustiça econômica e racial. Esse filme encara de frente esses assuntos”, disse à revista Time a ativista feminista Eve Ensler, autora da internacionalmente famosa peça ‘Monólogos da Vagina’. Ensler foi convidada por George Miller a visitar o local de filmagens do filme na Namíbia e contribuir para o tratamento dos assuntos femininos no roteiro. Dá pra ver a diferença que a participação dela fez.

[Foto Imperatriz Furiosa]

14. – Não tô aqui pra enfeitar o filme!

15. Colocar o personagem-título em segundo plano, no banco do passageiro, é uma sacada tão genial quanto necessária. Desde que o feminismo começou a receber mais atenção dos produtos pop (tipo shows da Beyoncé), uma porção bem significativa de homens, sobretudo jovens, começaram a torcer ainda mais o nariz pras moças que levantam a voz em busca de igualdade de direitos e oportunidades. Tanto que várias artistas começaram a negar que são “feministas” só porque acham o termo “forte demais” ou por considerar que não são feministas porque não “odeiam os homens”. Mas odiar homens não tem a ver com feminismo, e George Miller sabe disso. Falar de temas feministas no reboot de uma franquia que cheira a gasolina e pólvora sem nem mesmo citar o termo “feminismo” é um grande serviço social. Ao longo do filme, Max perde o cabelo, o carro, o sangue, o protagonismo – e tantos outros símbolos de virilidade. Mesmo assim, continua sendo um herói corajoso e habilidoso. Max não é menos homem por acreditar na causa de Furiosa. E ninguém na plateia será menos homem por gostar de um roteiro que resiste à tentação de tornar Furiosa e Max um casal ou de mostrar a protagonista feminina de um jeito sensual.
16. (A gente sabe: o envolvimento de homens na causa feminista às vezes é uma questão delicada para quem levanta as bandeiras. E a necessidade de incluir uma questão tão séria num filme normalmente associado ao universo masculino e dirigido por um homem pode ser um pouco desconfortável para as mulheres, que não precisam de mais um herói para salvá-las do perigo. Mas se Furiosa se tornar a Ripley do nosso tempo – o que é bem possível que aconteça – estaremos todos um passinho mais perto da igualdade de direitos e oportunidades no cinema hollywoodiano.)

17. A obra prima de George Miller

18. Um tema tão importante talvez perdesse força nas mãos de outro diretor. Mas, além de tentar compreender o feminismo, George Miller também entende muito bem do mundo fictício que ele mesmo ajudou a criar décadas atrás. O Mad Max original, de 1979, foi o primeiro longa de sua carreira. Depois vieram outros filmes aclamados pela crítica, mas distantes de universos pós-apocalípticos. Lembra de Babe – O porquinho atrapalhado na cidade? É dele. As Bruxas de Eastwick, aquele clássico de humor negro? Também foi ele quem dirigiu. Mas, de alguma maneira, parece que toda a carreira do cineasta o levou até Mad Max: Estrada da Fúria. As marcas de autor estão lá: a fotografia exuberante e quase etérea, as explosões bem mais classudas do que as que Michael Bay costuma fazer, os diálogos curtíssimos e pouco literais que fazem a imaginação trabalhar.
19. Falando em imaginação, os elementos mitológicos da distopia são tão naturais que nem precisam de explicação. Diversos personagens secundários têm potencial para se tornarem clássicos nas sessões da tarde do futuro. No comboio que persegue Furiosa, um guitarrista mascarado bem doidão manuseia um misto de guitarra e lança-chamas que parece não ter nenhuma outra função a não ser enfeitar a tela e entreter o público infantil. Mas se você olhar bem, notará que cada detalhe – inclusive os mais bobos, servem para a construção iconográfica daquela sociedade. O solo de guitarra funciona como um grito de guerra ritualístico. Os mantras, os trejeitos, a maquiagem – tudo tem um propósito. A atitude de cada personagem reflete o funcionamento da sociedade. O melhor exemplo são os warboys. Ludibriados pela promessa de vida eterna no paraíso, estão dispostos a dar a vida em nome da guerra.

20. “George Miller nos deu tantos detalhes e tantas informações, que ficou muito fácil nos transportar para o mundo do filme no momento da filmagem”, disse o ator Nicholas Hoult em entrevista à SUPER, em Los Angeles. Hoult vive Nux, um dos warboys que por acaso se envolve na causa de Furiosa. A princípio, o personagem reluta: a lavagem cerebral pela qual passou funcionou bem. Mas, no convívio com os protagonistas, ele encontra em si uma humanidade que nem imaginava possível. Hoult defende a ingenuidade de Nux: “Num mundo em crise, onde falta água, as pessoas ficam desesperadas pela sobrevivência, dispostas a morrer em nome daquilo em que acreditam”, diz.
21. Mad Max: Estrada da Fúria estreia nesta quinta-feira nos cinemas brasileiros. Não viu os três filmes anteriores? Não tem problema. Não é tarde demais para embarcar na franquia. Boa viagem.

ANEXO D: 77 provas de que Mad Max é um filme (bastante) machista

Em: <<http://mariliamoscou.com.br/blog/mad-max-machista/>>

Título: 77 provas de que Mad Max é um filme (bastante) machista

Data de Publicação: 25 de maio de 2015

Autor(a): Marília Moscou - M.M.

Subtítulo: *isso era um post no facebook. ficou meio grande. publico aqui, também, pra quem quiser. um aviso: há spoilers.*

[Foto das Esposas ao lado de Max]

imagem representativa da dinâmica de gênero em Mad Max: donzelas gostosas sendo salvas por um machão. duvida?

1. Comecei a ver o filme de peito aberto. Afinal, já vi filmes de ação hollywoodianos serem razoavelmente feministas, como Sucker Punch e À Prova de Morte (e o seriado The Walking Dead, aliás). Quer dizer, com tanta gente dizendo que tinha achado incrível, me parecia ok acreditar que, sim, se pá seria um puta filme. Ou no mínimo que traria alguma coisa interessante em relação às personagens mulheres. Gastei uma grana pra ver no Imax já pensando nisso. Resumindo o lance, me decepcionei e me ferrei.
2. Mad Max passa no teste de Bechdel, sim. Quer dizer, tem personagens mulheres, que conversam entre si, sobre um assunto que não são os homens. E eu pergunto a vocês, senhoras e senhoras:
3. E daí? E-da-í?
4. O teste de Bechdel não é um atestado de feminismo e Mad Max é (uma das) prova cabal disso.
5. Há outros filmes que passam no teste de Bechdel sem serem minimamente feministas, e cito alguns deles aqui pra vocês (consultando o bechdeltest.com): Boyhood, Alien, Os Vingadores, quase todos os filmes da Barbie, A Culpa é das estrelas, Lego – O Filme, Leviatã (detestei, aliás), Magia ao Luar, Relatos Selvagens, Rio 2, Tartarugas Ninja, A Teoria de Tudo, 12 anos de escravidão, Antes da Meia-Noite, Dallas Buyers Club, Elysium, Faroeste Caboclo, VELOZES E FURIOSOS 6 (sim, você leu certo), Homem de Ferro 3, The Lunchbox, O Lobo de Wall Street. Isso pra ficar nos anos mais recentes (2013 pra cá).
6. O contrário é um pouco mais raro, mas também acontece. Alguns filmes que NÃO passam o teste de Bechdel mas são mais feministas do que vários que passam: Milk, Kick-Ass, Amores Brutos, Star Wars (vários deles), Quem tem medo de Virginia Woolf?, Praia do Futuro, Gravidade, Interior Leather Bar, Anna Karenina, Django Livre, Hemingway & Gellhorn, O Impossível, As Vantagens de Ser Invisível, A Garota com a Tatuagem de Dragão (SIM, LISBETH SALANDER NÃO PASSA NO TESTE, minha pova), Wuthering Heights (SIM, isso mesmo, da Emily Brontë).

7. O teste de Bechdel serve sim pra alguma coisa: pra começarmos a reparar na pouca representatividade das mulheres nos produtos culturais de massa. E só. Fim. The End. Acaba aí.
8. O teste de Bechdel não serve para avaliar a qualidade dessa representatividade, a função das personagens mulheres no roteiro, a representatividade interseccional, entre mil outras coisas. Muito menos ele serve pra atestar feminismo em filme de ação. A própria Alison Bechdel, na tirinha que originou o famoso “teste”, tira um grande sarro disso na verdade: na tirinha, chamada “The Rule”, uma das personagens diz que tem três regras para assistir a um filme – e cita as famosas “regras” do “teste de Bechdel” - ; ela completa dizendo ironicamente que assistiu ALIEN, já que as duas mulheres falam sobre um monstro. Quer dizer, né. Calma aí, minha gente.
9. Bom, mas e daí? Fora o fato de passar no Teste de Bechdel, Mad Max tem algum outro elemento feminista? Procurei atentamente e consegui listá-los aqui:
 10. 1. Uma personagem coadjuvante central com nome
 2. Uma segunda personagem mulher com nome
 3. Mulheres pegando em armas / realizando ações consideradas não-femininas
 4. Uma mulher de cabeça raspada e sem um braço
 5. Mulheres gordas e idosas
 6. Um sistema em que as mulheres são oprimidas e “se rebelam”
11. O problema é que cada um desses pontos precisa de mais algumas informações pra serem entendidos em sua complexidade. Vejamos:
12. 1. A personagem coadjuvante central com nome passa o filme desempenhando a função de “salvar a donzela” (é um pouco como quando as feministas de segunda onda achavam, num passado longínquo e distante, felizmente já superado pela antropologia e pela teoria de gênero, que o fato de certas sociedades serem matriarcais faziam com que não houvesse opressão das mulheres ali – até as antropólogas feministas mostrarem que mesmo que houvesse mulheres ocupando posições de poder, quem se fodia nessas sociedades ainda eram outras mulheres, em posições distintas no parentesco; esse é o lance da “circulação de mulheres” sobre a qual Gayle Rubin lindamente escreveu, criticando de forma magistral a noção de “patriarcado” como explicação universal para a opressão das mulheres #fikdik).
13. 2. A segunda personagem com nome morre tão logo seu nome é falado. As outras meia dúzia de personagens mulheres que nos acompanham ao longo do filme não têm seus nomes citados. A função dessa segunda com nome na trama é, literalmente, de prêmio. De coisa a se perder ou coisa a se preservar/salvar. Já os personagens homens têm, mesmo os mais insignificantes, nomes que são consistentemente mencionados, ou apelidos que demonstram seu caráter ou a história por trás deles (como o “people eater” ou algo do tipo).
14. 3. As mulheres pegam, sim, em armas. É um filme de ação e não um filme da Disney, ok. Até aí, pode ser um ponto a favor do filme, mas certamente não é novidade (todos os filmes de heróis e espiões têm mulheres pegando em armas; gente, até princesas Disney pegam em armas – alô, Merida, é vc?). Bom, tudo bem, descontando isso e dando o braço a torcer, sim, elas pegam em armas. MAS. Sua relação com a violência

- é sempre colocada como a relação de “necessidade” (em algum ponto uma diz pra outra que não mate o Nux – viu, o nome dele dá até pra lembrar, rs – afinal ela havia prometido que não matariam ninguém *desnecessariamente* – tipo, oi? alguma morte em filme de ação é desnecessária?). Porque elas são mulheres e, né, mulheres não são seres capazes de violência. MESMO dentro do espectro de ações “duronas” ou não-tipicamente femininas, elas são colocadas sempre como mais fracas (apanham menos antes de caírem nas lutas), mais frágeis, e desempenhando funções “passivas” como dirigir um veículo enquanto homens se degladiam ao redor.
15. 4. A mulher de cabeça raspada e sem metade de um braço é a Charlize Theron. É como a Madonna deixando os pelos do sovaco crescerem, enquanto a sua colega aí do lado é motivo de chacota por estar com o buço apontando alguns primeiros pelos. Entendeu? Não? Então volte duas casas.
 16. 5. As mulheres gordas, idosas e “a” não-branca (só contei uma) não têm nome, nem personalidade própria. As gordas são mostradas como algo um tanto grotesco esteticamente. As idosas são todas brancas, se mantêm nas posições mais passivas e não têm nenhuma importância na trama que não esteja ligada a serem idosas – ou seja, *carregarem a memória de um tempo passado para que os xóvens tenham esperança e blablabla zzzz....* As gordas são as provedoras de leite materno. Literalmente vacas leiteiras. I rest my case.
 17. 6. Nesse sistema, não são “as mulheres” que são oprimidas. São as donzelas (e as leiteiras, no caso). O filme mostra, em seu início, uma legião gigantesca de homens e mulheres que são efetivamente oprimidos. Multidões de homens sendo manipulados e oprimidos pelo ditador-mor da trama. As mulheres não se rebelam como coletividade. As donzelas fogem. Em busca de uma *vida melhor*. E mais: porque, como boas mães que são, não querem que seus filhos sejam senhores da guerra. Gente. Sério. Onde é que vocês estão vendo feminismo aqui?
 18. Para além dessas 6 falácias, há ainda outros elementos de Mad Max que mostram como ele é um filme completamente machista. Sim, “machista”, eu disse. Reparem:
 19. O protagonista é um homem-macho com problemas de homem-macho (“ó, meu deus, como posso viver em paz sabendo que não salvei as donzelas que tinha que salvar?” – reparem que no começo do filme são apenas vozes femininas que *lembram* ele de seu fracasso como macho). Aí, pra dar conta de suas crises pessoais com as donzelas que ele não conseguiu salvar ele vai lá e faz o quê? Salva donzelas. Bingo.
 20. Toda a trama das mulheres está em função da construção desse protagonista homem-macho e sua questão de homem-macho. Inclusive, o próprio protagonista é apresentado com a profundidade de um pires. E nem venham me dizer que é um lance do tipo do filme ou de filmes de ação, que há muitos filmes de ação não-feministas com protagonistas bem mais profundos do que Max. O próprio Robocop, aliás. Talvez até o Rambo. Não, mentira, tô zoando. Mas o Max não deixa muito a desejar pro Rambo, não.
 21. A estética do filme é uma estética escolhida a dedo para erotizar as donzelas. Mulheres + armas + grandes máquinas automotivas = fórmula machista mais manjada do século. Daí quando o protagonista, depois de uma longa sequência de fuga, consegue alento, o que ele vê? Donzelas gostosas vestidas em micro-pedacinhos de pano, indefesas, que

mal sabem falar, se refrescando com mangueiras de água e liberando suas bucetas de cintos de castidade. Eu ainda esperei pra ver se era zoeira, se essa cena seria desconstruída. Mas não. Só decepção, mesmo.

22. O fato de que a luta tenha se encerrado quando os “homens fortes” que teriam direito ao trono morrem é muito significativo. Se o herdeiro que ficou na Cidadela não fosse uma pessoa com todos os problemas de mobilidade do mundo – ou seja, se fosse um exemplar viril de macho, capaz de defender sua posição de poder -, os demais homens que se submetiam a ele jamais teriam, pela lógica do filme, peitado-o em prol da imperatriz Furiosa. Significa, né.
23. Quando elas retornam à cidade, magicamente todos os problemas do povo estão resolvidos. Afinal, elas são mulheres, e mulheres governam sempre com bondade. São MÃES, afinal de contas, não? São elas que abrem as comportas de água, “cuidando” do povo antes oprimido pelo domínio masculino. Margaret Thatcher manda beijinhos no ombro das rads que devem ter derramado lágrimas nesse momento.
24. Pra colocar a cereja no bolo, reparem: nenhuma das mulheres comanda nas sequências de ação (aka o filme todo, já que não têm história, roteiro, enredo, etc). As falas imperativas são sempre ditas por homens. As decisões são tomadas e gritadas por homens.
25. E, claro, como bônus: o protagonista leva uma flechada no fucking CRÂNIO e segue lutando enquanto a Furiosa leva uma facada na costela e QUASE MORRE, se não fosse o bonitão SALVÁ-LA (como toda boa donzela, claro) com seu próprio sangue. e digo mais: que porra é aquele *romance* da ruiva sem nome com o Nux? é pra mostrar como as mulheres são seres puros e angelicais que salvam até as almas mais atormentadas?
26. Sabem o que é o pior? Eu poderia descontar tudo isso. Se o filme fosse bom enquanto filme. Se houvesse história. Se houvesse algum desenvolvimento de algum personagem. Se houvesse alguma coisa acontecendo que não grandes máquinas explodindo na função única de dar orgasmos cinematográficos a homens-macho que, num contexto onde a água é escassa, ainda prefeririam usá-la pra esfriar os motores de seus super-caminhões.
27. Mas não é.
28. Não se dêem o trabalho. Sério.
29. *[ok, não foram 77 provas, mas uso aqui uma licença poética pra fazer título de post]*

ANEXO E: O Que Feministas e Machistas não Perceberam sobre Mad Max

Em: <<http://ano-zero.com/mad-max/>>

Título: O QUE FEMINISTAS E MACHISTAS NÃO PERCEBERAM SOBRE MAD MAX

Data de Publicação: 18 de maio de 2015

Autor(a): Victor Lisboa - V.L.

1. *(ei, você não precisa ter assistido o filme para ler este artigo, ok?)*
2. Se o diretor e visionário [Alejandro Jodorowsky](#) fosse contratado para criar um videoclipe de duas horas ao som da banda alemã Rammstein, e ao final você tirasse o som pauleira do Rammstein e colocasse uma trilha sonora apoteótica criada por um Carl Orff ressuscitado, bem você teria o mais recente filme da franquia Mad Max. O filme é um sensacional coice de 120 minutos em nossos sentidos. Você sai do cinema atordoado e seduzido.
3. Mad Max – Estrada da Fúria é uma experiência audiovisual insana, é exatamente o que esperamos de um típico blockbuster moderno: ritmo alucinado, poucos diálogos, muita violência explícita e quase nenhuma pausa para a reflexão. Isso não é uma crítica, é um elogio. George Miller, diretor e criador da franquia, conhece muito bem a nós, o seu público. Queremos apenas diversão, e se há alguma reflexão sobre o futuro da humanidade, ela é rasa, e tem a mesma utilidade da trilha sonora grandiloquente e do figurino extravagante: produzir um efeito bacana. Só isso – e é bem legal.
4. Mesmo assim, um bando de malucos americanos conseguiu achar pelo em casca de ovo, e descobriu no filme uma suposta propaganda feminista. Segundo esses caras, no roteiro a personagem Imperatriz Furiosa, desempenhada pela atriz Charlize Theron, usurparia o protagonismo que deveria pertencer a Mad Max, personagem encarnado pelo ator Tom Hardy, pois ela teria mais diálogos e presença mais decisiva no desenrolar da trama que ele.
5. Como se isso não fosse ridículo o bastante, na esteira dessa palhaçada surgiram teorias elogiando Mad Max por ser um filme de ação feminista, que descreve a queda do mundo patriarcal que tiraniza a sexualidade feminina.
6. Ambas as teorias, de machistas e feministas, são cômicas. E a comicidade consiste justo no fato de que caíram em uma armadilha deliberadamente criada apenas para que fosse conquistado o objetivo de toda e qualquer superprodução hollywoodiana que custou milhões de dólares para ser produzida: lucrar outros milhões de dólares (nada contra isso, muito pelo contrário: são as regras de um belíssimo e justo jogo comercial).
7. Filmes blockbusters não são machistas e nem feministas. Produções que comprometem milhões de dólares são negócios (nada contra também, estou longe de ser detrator da economia de mercado), e portanto não aderem a nenhuma política ou bandeira específica – ainda que possam arvorar aparentemente alguma bandeira apenas para produzir certo efeito de marketing. Como qualquer empreendimento, seu único comprometimento é com o retorno financeiro.

8. E a prova disso é aquilo que nem feministas e nem machistas não perceberam: o filme hasteia a bandeira do feminismo sim, mas pendurada e balançada no mastro (qualquer duplo sentido, senhores, é intencional) do machismo.
9. Isso porque o roteiro só podia apresentar para o público um personagem que roubasse o protagonismo do anti-herói Mad Max se tal personagem fosse mulher. A Imperatriz Furiosa, desempenhada por Charlize Theron, só pode figurar nos cartazes com seu rosto na frente do rosto personagem desempenhado por Tom Hardy, só pode ter mais diálogos significativos que Mad Max, só pode tomar todas as ações decisivas da trama e só pode enfim ser auxiliada em seu plano pelo protagonista Mad Max porque ela é mulher. Se fosse homem, Hollywood não aceitaria – afinal, apenas uma mulher pode fazer isso tudo e ainda assim figurar como personagem coadjuvante.
10. Se o filme realmente fosse feminista, seu título seria Imperatriz Furiosa. A formulação daquele roteiro só foi possível porque se fundamentou no conceito patriarcal de que só uma mulher pode ser ajudada pelo herói e só uma mulher pode ter os diálogos mais significativos e os atos mais decisivos da trama e ainda assim não usurpar a posição do personagem masculino.
11. Peço ao leitor que faça o exercício de imaginação simples: imagine que fosse produzido um filme em que Mad Max colaborasse com um sujeito chamado Imperador Furioso, um cara ágil, poderoso, com personalidade forte, cujos diálogos sobrepujassem os de Mad Max, cujos atos determinassem o destino imediato de Mad Max, e que até mesmo utilizasse o ombro de Mad Max para apoiar sua mira, ordenando que “nem mesmo respirasse”. Mais ainda, imagine que esse personagem, o Imperador Furioso, aparecesse no principal cartaz promocional em primeiro plano, à frente de Mad Max.
12. É muito fácil imaginar que esse filme, com o Imperador Furioso no lugar da Imperatriz Furiosa, jamais seria produzido por Hollywood. Seria impensável em nossa cultura que um herói ajudasse um outro cara poderoso, que no roteiro usurpasse seu protagonismo, seus diálogos e os atos decisivos, sem que tal sujeito no final acabasse se tornando o próprio e real protagonista do filme, de modo a que o título deixasse de ser Mad Max – Estrada da Fúria e se tornasse Imperador Furioso – Estrada de Mad.
13. Apenas com uma mulher na posição de coadjuvante usurpadora do protagonismo de Mad Max é que se cogita a produção de tal filme, com aquele cartaz promocional, com aquele título e com aquele roteiro. Pois tudo parte do pressuposto machista de que a mulher sempre será secundária, não importa o quão ela seja ativa na história.
14. E há outro motivo para que aquele roteiro, tal como foi feito, dependa de que o personagem auxiliado por Mad Max seja mulher: o medo de eventuais associações homossexuais entre dois personagens homens que se auxiliassem mutuamente.
15. Em 1997, o autor e editor britânico Pat Mills publicou uma história em quadrinhos polêmica, intitulada Marshal Law. Essa obra é uma sátira ácida, que revela toda a lógica doentia que há por trás do mito do herói propagandeada pela indústria americana, além de ser é um manual prático sobre as técnicas e os pressupostos psicológicos decorrentes dessa lógica ocidental.

16. Em determinado momento da história de Marshal Law, uma série de figurinhas de super-heróis americanos é objeto de censura por uma editora pois não se ajusta aos pressupostos que devem ser incorporados pelo típico herói americano. E uma das figuras que é censurada consiste na cena em que um super-herói similar ao Super-Homem está resgatando de um incêndio um homem adulto e forte, pegando-o em seu colo e levando-o pelos ares para longe das chamas. A justificativa da censura é que quando o herói auxilia um homem adulto (não um menino, não um homem velho, mas um homem adulto sexualmente ativo), a associação sexual fica por demais evidente e ela é indesejável para um personagem que pretende propagandear a típica masculinidade conservadora.
17. E não tenhamos dúvida que o mesmo ocorreria se no roteiro de Mad Max tudo permanecesse igual exceto o sexo da personagem interpretada por Charlize Theron. Assim como durante a exibição da versão cinematográfica de Senhor dos Anéis muitos shows de humor e comediantes brincaram com a suposta relação homossexual entre Frodo e Sam (em virtude de sua estreita amizade e de se auxiliarem mutuamente durante toda a trama), se Mad Max auxiliasse em pé de igualdade o Imperador Furioso veríamos a mesma abordagem humorística tipicamente homofóbica e paranoica, que enxerga homossexualidade em toda e qualquer relação masculina mais íntima.
18. E isso os produtores de Mad Max jamais permitiriam, pois diferentemente de o Senhor dos Anéis, toda a franquia de Mad Max se fundamenta no papel icônico de homem durão do protagonista.
19. Em resumo, o que machistas e feministas não perceberam é que a estrutura do roteiro do mais recente filme da franquia Mad Max parte de um pressuposto tradicional, até conservador: apenas uma personagem feminina pode roubar na prática o protagonismo do personagem masculino sem que pareça estranho ao público médio que o filme tenha o nome desse personagem masculino e seja considerado uma aventura desse personagem masculino – pois no fundo o público médio sempre vai considerar a personagem feminina como secundária, não importa o que ela faça. É essa a lógica que sustenta o filme.
20. Que não me interpretem errado: eu adorei Mad Max – Estrada da Fúria. Como aventura, como filme de pura diversão, ele é fenomenal. O problema é tentar enxergar numa típica produção blockbuster qualquer pretensão política ou moral realmente séria, que não tenha por objetivo apenas prestar-se como superficial truque de marketing para algo que, enquanto simples produto de diversão, já é excepcional.

ANEXO F: Caça-Fantasmas | Crítica

Em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/caca-fantasmas/?key=111711>>

Título: Caça-Fantasmas | Crítica

Data de Publicação: 13 de julho de 2016

Autor(a): Marcelo Hessel - M.H.

Subtítulo: Novo filme subverte o original e transforma uma disputa de classes numa disputa de gêneros

1. O novo *Caça-Fantasmas* (*Ghostbusters*, 2016) é um objeto estranho em meio a tantos blockbusters que jogam seguro e fazem refilmagens disfarçadas de continuções, para não desagradar os fãs velhos e tentar atrair os novos, de *O Exterminador do Futuro: Gênese* e *Jurassic World* a *Star Wars - O Despertar da Força* e *Independence Day - O Ressurgimento*.
2. É essa cara de novidade que sustenta um filme que, no geral, não tem o mesmo vigor cômico ininterrupto das comédias anteriores que o roteirista e diretor **Paul Feig** fez com as atrizes **Kristen Wiig** e **Melissa McCarthy**, *Missão Madrinha de Casamento* e *A Espiã que Sabia de Menos*. Do timing das piadas ao arco dramático (sempre variações da ideia feminista de que uma mulher pode reconhecer na outra uma parceira e não necessariamente uma concorrente a invejar), *Caça-Fantasmas* sai perdendo nessa comparação, mas isso não significa que o filme faça feio diante dos dois *Ghostbusters* anteriores - pelo contrário.
3. Feig subverte a premissa do original e a atualiza sem deixar de prestar as esperadas homenagens. O filme de 1984 era obra dos anos Reagan: assim como em outras comédias que reconstruíam a confiança dos EUA pós-Nixon a partir da base, dos seus trabalhadores de colarinho azul, como *Fábrica de Loucuras* (1986), tínhamos no original uma equipe que operava como detetizadores e, aos olhos da prefeitura, eram párias demais para ter o reconhecimento da mídia e do restante dos novalorquinos. Agora os *Caça-Fantasmas* são quatro mulheres, e o que Feig faz é transformar a disputa de classes numa disputa de gêneros.
4. E como faz: o filme junta a morena, a loira, a negra e a ruiva numa sucessão de provocações contra o status quo do machismo, ora pontuais e literais (as menções aos haters de caixa de comentários, o vilão virjão, o laser no saco do fantasma) ora sinuosas (o vocabulário científico jorrado pelas mulheres, o detector de fantasmas que é praticamente uma vagina de neon). No centro de *Caça-Fantasmas* está um discurso afirmativo que parte de um trauma (o filme tem uma pegada mais dramatizada que o original, para justificar o arco de superação da personagem de Wiig) para consumir o girl power, da forma mais literal (de novo) que um filme desses permite: com as nerds de macacão celebradas como rockstars no palco de um show.
5. Por mais que este *Caça-Fantasmas* pareça um filme de uma piada só, Feig coloca a serviço do empoderamento feminino todo o seu arsenal de autor, tanto de incorreções políticas quanto de sensibilidades de casting. Então ele não deixa de colocar Melissa McCarthy em situações que desmistificam os pudores sobre o corpo (a cena em que ela testa a mochila de prótons pela primeira vez é hilária), embora num grau menor do

que em *A Espiã que Sabia de Menos*, e também escolhe os melhores atores para personificar o temível patriarcado (Charles Dance poderia ter sido melhor aproveitado).

6. Independente do que pense sobre questões de identidade de gênero, o espectador vai encontrar no novo *Caça-Fantasmas* um filme que não se limita a reembalar o velho em nome da nostalgia. Na verdade o grande tributo que Feig presta para o original é justamente não ousar replicá-lo.

ANEXO G: As Caça-fantasmas são a nova cara do Girl Power!

Em: <<http://casadamaejoanna.com/2016/07/16/as-caca-fantasmas-sao-a-nova-cara-do-girl-power/>>

Título: AS Caça-fantasmas são a nova cara do Girl Power!

Data de Publicação: 16 de julho de 2016

Autor(a): Renata Floriano - R.F.

1. Sim faço questão de traduzir Ghostbusters para AS Caça-fantasmas, e vou explicar o porquê.
2. Em toda a minha infância, eu sempre preferi os desenhos, filmes e séries de heróis. E não que eu desprezasse as princesas, apenas não me via representada nelas, porque eu queria mais da minha vida adulta do que simplesmente casar.
3. Os heróis viviam as grandes aventuras, desvendavam mistérios, enfrentavam o perigo, e tudo mais que eu considerava excitante ou divertido. É verdade que na minha infância apareceram algumas heroínas nas quais eu pude me espelhar, como a Sailor Moon (que era a única que passava entre os vários desenhos de super-heróis da extinta TV Manchete), a She-Ra, a Carmen Sandiego (que era uma ladra), a Xena, a Sarah Connor (Exterminador do Futuro 2) e a Cheetara (Thundercats) foram as minhas primeiras referências. Pelo menos essas eram as referências que estavam disponíveis na TV aberta dos anos 90 e início dos anos 2000.
4. Depois o leque aumentou – não muito, mas vieram a Beatrix Kiddo (Kill Bill), a Lara Croft, a Tempestade (X-men), a Vampira (X-men), a Mística (X-men), a Mulher-Gavião (Liga da Justiça), a Mulher-Maravilha (Liga da Justiça), enfim, tudo o que veio nos últimos 20 anos em termos de Girl Power.
5. Todavia, quem desenha ou cria essas personagens são em sua grande maioria homens, e enquanto um herói por mais musculoso que seja, é vestido para proteger-se na batalha (menos o He-Man, ele ia só de sunga lutar, o que não faz sentido nem naquele universo); as heroínas são desenhadas com curvas que não são nem possíveis anatomicamente, ou são atrizes totalmente dentro dos padrões de beleza, e todas estão vestidas com decotes enormes e roupas que servem muito mais para alimentar as fantasias sexuais dos expectadores, do que propriamente para a luta. Então, caso você não seja uma mulher totalmente dentro do padrão de beleza hollywoodiano e não goste de se vestir de maiô de sex shop, você não está completamente representada nessas figuras.
6. Mas quem diria que um dia eu me sentiria completamente representada não apenas por uma, mas por quatro heroínas? Foi isso o que aconteceu com Ghostbuster. Um filme que preenche todos os requisitos de Girl Power, e mais ainda:
7.
 - a. Tem quatro mulheres inteligentes e independentes nesse filme. A Dra. Erin Gilbert (Kristen Wiig), Dra. Abby Yates (Melissa McCarthy), Dra. Jillian Holtzmann (Kate McKinnon) e Patty Tolan (Leslie Jones) são a representação do que faltava em termos de heroínas, pelo menos em termos de blockbuster. Elas são engraçadas e com aparência normal, a gente se sente representada

nelas. E cada uma delas tem um traço de personalidade próprio que conversa muito bem no grupo e complementa o time.

- b. As Caça-fantasmas se vestem com roupas apropriadas para o combate, nada de decote até o umbigo, ou maiô para lutar.
 - c. Elas mesma produzem os próprios aparelhos para caçar os fantasmas. Isso mesmo! Não há nenhum homem fazendo qualquer tipo de trabalho “pesado” ou intelectual por elas. É a Dra. Jillian Holtzmann que na maior parte do tempo cria as armas, e são elas que testam e são elas que usam. Você consegue imaginar o tipo de empoderamento que isso carrega?
 - d. Existe muita sororidade entre elas, e também não há uma vilã maligna para fazer o contraponto. O que é ótimo, porque o filme é para lutar contra fantasmas e não contra a mulher má.
 - e. Não há envolvimento amoroso delas. Há sim apenas uns flertes com o recepcionista lindamente burro delas o Kevin, mas nada além disso. Não há nenhuma procura pelo amor ou coisa do gênero. São quatro mulheres querendo salvar a cidade.
 - f. E o fato de o Kevin Beckman (Chris Hemsworth) ser o bonitão burro, vinga todas as vezes que as secretárias e recepcionistas foram retratadas como lindas e burras na história do cinema. Lembrando que esse é um filme de comédia, e o ator incorpora completamente o personagem, contrastando-o com a inteligência e a expertise das quatro caça-fantasmas.
 - g. É um filme de comédia com piadas engraçadas de verdade, não é aquela coisa de vamos rir das minorias, e o contrário, nós somos a minorias e vamos rir de vocês!
 - h. E o melhor de tudo, o tempo todo do filme, elas fazem tudo sozinhas, sem qualquer intervenção ou ajuda masculina. São elas que se metem nas confusões, e são elas que saem delas com próprias pernas.
8. Se isso não é feminismo, então eu não sei o que é.
 9. Só sei que pela primeira vez na minha vida é saí de alma lavada de uma sessão de cinema. Pela primeira vez eu me vi completamente representada num filme de super-heroínas, eu poderia ser qualquer uma delas, eu poderia usar qualquer uma daquelas roupas, eu queria estar naquele time. E não precisei fazer nenhum esforço para me colocar no lugar de um personagem masculino, que via de regra é o personagem mais legal desse tipo de filme, porque eu queria ser a personagem feminina.
 10. Me senti representada por aquelas mulheres. E eu adoraria ser uma Caça-fantasmas!

ANEXO H: Caça-fantasmas 3: A gordofobia nerd contra Melissa McCarthy

Em: <<http://gizasousa.tumblr.com/post/110162149983/ca%C3%A7a-fantasmas-3-a-gordofobia-nerd-contra-melissa>>

Título: Caça-fantasmas 3: A gordofobia nerd contra Melissa McCarthy

Data de Publicação: 11 de fevereiro de 2015

Autor(a): Gizelli Souza - G.S.

1. Imagine só pegar um filme nerd clássico e mudar seus protagonistas? Foi exatamente isto que o diretor Paul Feig fez ao aceitar realizar um filme da franquia Caça-Fantasmas (Ghostbusters). Segundo Paul, quando ofereceram o projeto, ele estava muito indeciso sobre aceitar ou não realizar um filme para a franquia, porque seria muito difícil continuar no mesmo universo, uma vez que Harold Ramis já faleceu e Bill Murray não tinha interesse em participar.
2. Paul tem experiência e gosta muito de trabalhar com mulheres comediantes, por isso decidiu fazer um remake, mas com elenco principal inteiramente feminino. Há pouco mais de uma semana, saiu a escalação do elenco, Kristen Wigg, Leslie Jones, Melissa McCarthy e Kate McKinnon.

[Foto das quatro atrizes]

3. Sabe o que é mais legal nessa idéia?
4. 1. Representatividade: É genial que apenas mulheres tenham sido escaladas porque sabemos que muitos filmes nerds sofrem de misoginia severa. Em grande parte deles as mulheres são mera motivação para o herói ou quando fazem parte do grupo principal, são vítimas do “princípio de smurfette” (quando há apenas uma mulher no grupo). De cara, já podemos esperar um filme que passa sapateando no Bechdel test (quando há mais de uma mulher com nomes e falas, e estas mulheres falam entre si sobre alguma coisa que não sejam homens).

[GIF de Melissa McCarthy celebrando]

5. 2. As caça-fantasmas são cientistas: É sempre bom ver mulheres cientistas na cultura pop, porque existe este preconceito de que mulheres não são racionais o suficiente, não são inteligentes, que não participaram das descobertas científicas, que estão parasitando um mundo que os homens desenvolveram. Mentira. Mulheres não tiveram acesso ao ensino formal por muito tempo e em algumas culturas do mundo esta ainda é uma batalha em curso. Além disto, as grandes cientistas foram apagadas da história, num processo que hoje conhecemos como “Efeito Matilda”.
6. 3. As caça-fantasmas são engraçadas: um preconceito comum contra as mulheres é que elas não são engraçadas, ou que são menos engraçadas que os homens. Quem fala uma besteira destas não conhece nenhuma das mulheres escaladas para o elenco. Atualmente eu estou absolutamente viciada em uma série de TV chamada parks and recreation que é estrelada por uma mulher. O fato de darem papéis mais complexos e

interessantes para os homens é que deve ser questionado e não a capacidade das mulheres.

[GIF Melissa McCarthy dançando]

7. 4. A Franquia é muito comercial: Já chega de dizer por aí que filme protagonizado por mulher não “vende”. Depois de Jogos Vorazes, Divergente, Malévola e Lucy, essa desculpinha não cola mais.
8. 5. Diversidade: temos uma atriz negra (que é uma mulher curvilínea) e uma atriz gorda no elenco. Em um grupo de quatro atrizes, temos duas que estão fora dos padrões de beleza e isso é muito raro. Mesmo as atrizes brancas que estão dentro dos padrões de beleza, jamais estarão entre as mulheres mais “belas” de hollywood. O mais louco é que mantiveram mais ou menos a conformação do grupo original masculino, que tinha um gordo (Dan Aykroyd, o Ray) e um negro (Ernie Hudson, o Winston). E aqui estou eu comemorando que as mulheres possam ter o mesmo grau de representatividade que os homens já tinham há 30 anos atrás.
9. Sabe o que é nada legal?
10. Depois que foram anunciados os nomes das atrizes, um grande número de pessoas resolver ser abertamente gordofóbica com a Melissa McCarthy. Uma busca rápida no twitter e veja alguns exemplos do que encontrei:
11. Tradução livre:
 - a. “Então queriam arruinar Caça-Fantasmas com um monte de garotas gordas? Se estavam tão interessados em jogar dinheiro fora, poderiam doá-lo para mim”
 - b. “Não estou puto porque as caça-fantasmas são mulheres, estou puto porque elas são gordas”
 - c. “A garota gorda parece que vai fazer o papel do homem-marshmallow e não um membro dos caça-fantasmas”
12. O curioso é que ninguém estava incomodado antes quando o gordo era homem. O Dan Aykroyd estava gordo na época do primeiro filme e não encontrei reclamação nenhuma sobre ele. Mas mulher não pode ser gorda, mulher tem que ser decorativa, um deleite para o olhar masculino. né?

[Captura de Tela de alguns tweets, cuja tradução foi exposta abaixo]

13. Tradução livre:
 - a. “Hey, nós precisamos de duas engraçadas, uma gorda e uma negra – Ligação de escalação do elenco de Caça-fantasmas 3”
 - b. “A única forma de eu ao menos considerar assistir Caça-fantasmas 3 seria se eles tivessem escolhido a mulher de Parks e Recreation, em vez daquela vadia gorda”
 - c. “Porque colocaram uma mulher velha, gorda, feia e sem graça em Caça-fantasmas. Mulheres estão cagando no clássico”
14. O primeiro tweet tenta desqualificar as mulheres fora do padrão, Melissa e Leslie, como se elas não tivessem talento, não fossem de fato engraçadas (e elas são). É

sintomático o quanto os xingamentos machistas acompanham os gordofóbicos. As mulheres gordas é que estão sendo agredidas, os homens gordos são tolerados e até respeitados.

15. Um monte de pessoas estão falando que a Melissa não tem talento, que só sabe fazer piada de gordo. Oras, melhor reclamar com os roteiristas, então! O talento dela é inegável. Eu sempre falo aqui de como as mulheres gordas estão atreladas à condição do ridículo. Mas isso não quer dizer que mulheres gordas não possam ser engraçadas, não possam ser divertidas. Apenas que esta não deveria ser uma imposição.
16. O último tweet desta série, além da gordofobia explícita, mostra que os fãs estão com medo que as mulheres “estraguem” o clássico. Apenas porque são mulheres? Se a escalação fosse masculina certamente não haveria esse chororô todo. Este chorume todo por causa de um único filme que será protagonizado por mulheres! Os homens não aguentam perder protagonismo. Eu acho é pouco, quero mais remakes femininos. Que tal um “Goonies” inteiramente feminino? ou um “Conta comigo”? E se fosse uma menina a protagonista de “História sem fim”? E se fosse uma Indiana Jones? E se ela fosse negra? ou talvez fosse trans? quem sabe fosse gorda? Quer saber? eu apóio.
17. Não gostou? Deita na Bêerre.

ANEXO I : ‘Caça-Fantasma’: muita polêmica para um reboot inofensivo

Em: <<http://www.cineset.com.br/caca-fantasma-muita-polemica-para-um-reboot-inofensivo/>>

Título: ‘Caça-Fantasma’: muita polêmica para um reboot inofensivo

Data de Publicação: 26 de junho de 2016

Autor(a): Danilo Areosa - D.A.

1. Este ano, por coincidência, os dois filmes que mais geraram polêmicas foram os que envolveram personagens que iniciaram a sua caminhada no mundo cinematográfico na década de 80. *Batman Vs Superman – A Origem da Justiça* continua os seus debates calorosos nas redes sociais, situação que voltou a tona após o lançamento da versão do diretor há duas semanas. A outra controvérsia de 2016 acredite se quiser, veio da releitura da comédia oitentista, no caso o fenômeno cultural que marcou uma geração, *Os Caça-Fantasma* (1984) de *Ivan Reitman*.
2. Diferente do conflito “birrento” entre a crítica e o público em relação ao filme do morcego e homem de aço, o novo *Caça-Fantasma* (2016) dirigido por **Paul Feig** foi marcado pela “polêmica” em torno da mudança feita pelo reboot de substituir o elenco masculino pelo feminino. Não demorou que a internet fosse inundada por comentários machistas cada vez mais frequentes, onde “homens” se escondem atrás de computadores, para proferir sua visão chauvinista sobre as mulheres, apenas para provar seu status quo de macho alfa enquanto na verdade suas ações denotam um comportamento imaturo, de uma criança insegura em torno da sua própria concepção de mundo.
3. Deixando esta visão reducionista de uma sociedade conservadora que não aceita a mulher em destaque e analisando o novo filme pelos seus méritos, dá para constatar que toda polêmica relacionada a ele não cabe (e é injusta) até em razão do produto final ser uma comédia boba e ingênua, uma releitura descompromissada de atualizar a fórmula “espanto + comédia” que deu tão certo nos idos dos anos 80 com o sucesso de obras como **Deu a Louca nos Monstros** (1987), **Gremlins** (1984), **A Hora do Espanto** (1985) e o próprio filme original.
4. Na verdade, o reboot passa longe de **ser um entretenimento de qualidade ou marcante, ainda que guarde um saldo positivo por utilizar as referências do filme original e atualizá-las ao contexto moderno**. Entre os deslizos e fragilidades do roteiro, há boas sacadas e momentos espirituosos que se perdem numa estrutura narrativa de aventura que jamais atinge a ótima mistura que o original realizava com maestria: unir a comédia aos elementos fantásticos, que por sua vez, apropriava-se do sobrenatural e da ficção científica como força motriz para conectar-se ao timing cômico ideal.
5. O roteirista e diretor Paul Feig já mostrou em suas comédias anteriores (*Missão Madrinha de Casamento* e *A Espião que Sabia Demais*) que sabe trabalhar com a diversidade feminina dentro de temáticas cotidianas normais. Tendo um material mais fantástico em mãos, **o diretor se perde por não encontrar o melhor equilíbrio entre a fantasia e os arcos dramáticos** (que é bem menos cínico e mais sério que o original) e de comédia do filme. Para completar, o roteiro escrito por Feig e Katie Dippold não apresenta um timing bom para a comédia, o que resulta em várias piadas

fracas para um quarteto de comediantes acima da média. Para preencher esta lacuna, a dupla de roteiristas utiliza o humor apelativo e escatológico clássico das comédias teens masculinas que pessoalmente não soa adequado a uma comédia feminista.

6. Não é à toa que as melhores gags advêm exatamente quando o texto reverência o filme clássico, seja nas participações dos atores originais (a de **Bill Murray** e **Annie Potts** são divertidas) em papéis diferentes, seja os personagens fantasmagóricos homenageados como o querido Geleia e o saudoso Stay Puff (o Monstro de Marshmallow). Além disso, a produção encontra um frescor interessante quando brinca com filmes clássicos que vão de Tubarão (1975) a O Exorcista (1973), passando por uma citação divertida ao finado Patrick Swayze.
7. Se o enredo principal do original é reproduzido categoricamente no novo filme – mostra a formação do grupo feminino, o colocando de frente a uma ameaça fantasmagórica em N.York – Feig consegue fugir do feijão com arroz dos reboots lançados recentemente, subvertendo algumas ideias da produção original e atualizando a premissa para uma ótica feminina que é deliciosa e espirituosa no combate ao conservadorismo machista americano. Há algumas sequências em que se nota claramente esta energia feminina ao estilo Girl Power de enfrentar as convenções bitoladas da identidade de gênero, ilustrada na ótima cena do show de rock (participação especial de Ozzy Osbourne) que coloca as meninas em um status quo de rebeldia e anarquia perante os metaleiros e nerds e que traduz um ótimo momento autoral do filme em representar o empoderamento feminino na cultura pop.
8. Pena que estes rompantes femininos no novo Caça-Fantasmas se limitem a breves momentos de ousadia. Na verdade, ao atualizar o discurso feminista, ele jamais oferece uma representatividade sólida aos seus argumentos. É tipo aquele jovem idealista: na internet adora comentar e criticar, mas na hora de agir, prefere se abster. Isso gera uma frustração porque deixa de aprofundar melhor este olhar atual sobre a disputa de gêneros, restringindo-se ao uso de um humor estereotipado para substituir a visão crítica, que por sua vez é falha na construção de argumentos necessários para a quebra de preconceitos, tema principal do filme.
9. Outro ponto que empalidece o reboot é o clímax final que ressoa não apenas aborrecido, como decepcionante por seguir a estruturas convencionais de aventura que adoram potencializar a batalha final com excessos de efeitos visuais. Vale ressaltar que neste quesito técnico, excetuando-se esta sequência, a maioria dos efeitos que compõem os fantasmas, são dignos de destaque, ainda que sem o impacto desejado pela falta de criatividade do roteiro em saber aproveitá-los melhor na narrativa.
10. No mais, o casting feminino funciona bem. Se a expectativa estava depositada em Kristen Wiig e Melissa McCarthy, ambas a sua maneira dão uma personalidade própria as suas personagens, sem precisar reciclar as características do original. Ainda assim, são eclipsadas pelas desconhecidas Kate Mackinnon e Leslie Jones. Kate utiliza charme, beleza e sensualidade sendo responsável pelas cenas mais divertidas do trabalho. Ela vale cada centavo do dinheiro pago no ingresso. Já Jones mesmo presa a uma personagem estereotipada, mostra o seu carisma e energia para fugir das limitações e se destacar, diferente do que ocorria com Ernie Hudson no original, relegado a um papel de mero figurante – um olhar um tanto quanto preconceituoso da produção de 80 em relação à figura do negro. Por fim, Chris Hemsworth como o

secretário das Caça-Fantasmas é uma das boas surpresas do novo longa, que numa das interessantes inversões de valores é o estereótipo masculino da loira burra, um sujeito bonito e malhado que não tem muita coisa na cabeça.

11. Ao seu final, não tem como negar que o reboot consegue ser divertido e descartável ao mesmo tempo. É superior sem dúvida ao segundo filme – que é mais infantiloides e raso que a nova versão – mas está léguas de distância do original, até pela sua falta de consistência de unir o fantástico com a comédia. Dentro das perspectivas, a releitura de agregar uma ótica diferenciada, pautada no feminismo é válida, mas carece de um roteiro que trabalhe melhor suas ideias. Neste ponto, a polêmica em torno da identidade de gênero e o vergonhoso ódio machista, apenas ajudaram a esconder o real problema da obra: a falta de um argumento ou um texto mais interessante para dar fôlego à franquia.

ANEXO J: A merda do "Caça-fantasmas feminista"

Em: <<http://karaxato.blogspot.com.br/2016/07/a-merda-caca-fantasmas-feminista.html>>

Título: A merda do "Caça-fantasmas feminista"

Data de Publicação: 25 de julho de 2016

Autor(a): Kara Xato - K.X.

1. Um dos mimimis do momento é sobre esse remake de Hollywood. Segundo os idiotas de plantão, haveria um "boicote" sobre o filme só porque colocaram apenas mulheres no elenco principal. Obviamente, puro mimimi. Ou alguém hoje em dia "se revolta" em ver mulheres em filmes? O filme, na verdade, chamou a atenção negativamente muito antes de ser lançado, e por dois motivos muito razoáveis: primeiro, o trailer já era sem graça; segundo, o objetivo era claramente fazer proselitismo político e propaganda feminista. As atrizes foram escolhidas por razões puramente políticas e ideológicas!
2. Daí o(a) idiota útil vai perguntar: "e qual é o problema"? Simples: ninguém quer (conscientemente) pagar por entretenimento e levar lavagem cerebral (o velho "gato por lebre"). Outra coisa: mesmo que você seja ignorante o suficiente para achar o feminismo moderno bacana, note o seguinte: tal movimento quer definir como as mulheres devem ser, e estão fazendo isso com muito mais agressividade do que o "patriarcado". Vejam o estilo das atrizes e personalgens no filme, e notem o padrão que as feministas de hoje querem forçar sobre as mulheres, que é uma espécie de macho escroto com seios, muito mais desagradável do que qualquer macho com pênis (vejam a foto no fim do post). Ninguém quer e nem aprecia isso - nem homens e nem mulheres. Apenas as feministas acham que isso é sinal de "empoderamento" e algo positivo. Por fim, o filme, que deveria ser uma comédia, ficou sem graça, com toda essa forçação de barra.
3. Sempre tivemos grandes atrizes fazendo grandes papéis em grandes filmes, mas o "movimento" resolveu criar esse mimimi sobre mulheres não terem espaço na indústria do entretenimento e chantagear a indústria, forçando-a a "entrouxar" mulheres em todos os seus produtos, mas sempre dentro dos padrões nojentos que as feministas querem obrigar as mulheres a se encaixar! Absurdo! Não apenas em filmes, mas agora até em quadrinhos, games e etc. A resposta do público está sendo dada em forma de rejeição nas bilheterias e vendas de produtos culturais feministas escrotos. Estão sendo um fracasso. Por mais que a mídia venha doutrinando a população, ainda não consegue disfarçar o feminismo grotesco no entretenimento. O povo não é tão estúpido como querem os "intelectuais" de esquerda. Já existe igualdade, e ela independe do feminismo. As pessoas já sabem que mulheres fortes, independentes e poderosas não precisam ser feministas. O movimento diz o contrário porque não quer ficar sem nenhuma ideia para vender. Ficam inventando teorias enganosas para não ficarem sem discurso, mas a grande maioria do povo (felizmente) não está comprando. Este filme serviu como ótima prova disso - e na prática!