

MARCOS VINÍCIUS DA S. NEVES

THELMA & LOUISE

A figura da morte e os discursos prescritos do feminino

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Letras Vernáculas, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como conclusão do componente curricular optativo LET A08.

Orientadora: Adriana Pucci Penteadó de Faria e Silva.

Salvador
2016

MARCOS VINÍCIUS DA S. NEVES

THELMA & LOUISE

A figura da morte e os discursos prescritos do feminino

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Letras Vernáculas, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como conclusão do componente curricular optativo LET A08.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Adriana Pucci Penteado de Faria e Silva (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Alba Valéria Tinoco Alves Silva (UFBA)

Prof.^a Dr.^a Iracema Luiza de Souza (UFBA)

A todos aqueles que cruzaram o meu caminho mais de perto, ferindo ou afagando, e que me constituem então.

AGRADECIMENTOS

Eu, enquanto sujeito discursivo, inserido num contexto específico, com uma história de vida particular (mas que se vê emaranhada a tantas outras) e que me reconheço – agora – sob a alcunha de Vinícius (rejeitando o Marcos), agradeço a todas as mulheres que me constituem, afetiva e discursivamente. Agradeço à minha mãe, que se revela tanto em mim, às minhas duas irmãs e à minha sobrinha; agradeço também às professoras que cruzaram a minha estrada, cujas lembranças se recusam ser apagadas pelo tempo; agradeço às minhas amigas, pelo companheirismo e cuidado.

Agradeço imensamente à minha competente orientadora neste trabalho, Adriana, cuja figura sempre me pareceu tão simpática e acolhedora, (quando a via pelos corredores do Instituto de Letras da UFBA, mesmo sem ainda conhecê-la). Não saberia como dizer satisfatoriamente o quão grande é a minha gratidão por esta oportunidade: felicidade é a palavra que traduz este encontro e o trajeto através do qual pudemos construir este trabalho. Sou grato, assim, por sua generosidade fundamental àqueles que se dispõem à partilha do conhecimento

Agradeço a Dandara, por tamanha coragem de não se permitir capturar; Agradeço a *Macabéa*, por existir, ainda que sofridamente, mas sem perder a leveza; Agradeço a *Régine*, por me mostrar (num momento muito denso da minha vida) que *Todos os homens são mortais*; Agradeço a *Grace*, por me mostrar o quão cruel e disfarçada pode ser a arrogância dos bondosos; Agradeço a *Claire*, por ser quem eu gostaria de ser.

Agradeço e peço licença às mulheres todas, cuja realidade jamais poderei experienciar, mas à qual sou tão sensível. É através da empatia que me forço a reconhecer, tanto em mim quanto no outro, os vestígios do algoz. Tento, contudo, alcançar a delicadeza de, cada vez menos – tanto quanto for possível – reproduzir o que é vigente e aquilo que todas as mulheres precisam enfrentar todos os dias, até que os padrões de uma sociedade patriarcal sejam desfeitos.

Agradeço, enfim, a *Thelma e Louise*, que desviaram a direção para onde meus olhos estavam acostumados a mirar, frente à árida paisagem do cotidiano, sempre tão afável e perverso (mais

com Umas do que com Outros).

“We’re born naked and the rest is drag.”¹

Rupaul²

1

Em livre tradução: “Todos nascemos nus. O resto é ‘montação’”.

2

Rupaul Andre Charles é um cantor, *dragqueen* e ator americano, que ficou famoso na década de 1990, nos Estados Unidos.

RESUMO

Neste trabalho, discutimos as relações de sentido entre a figura da morte e os discursos que prescrevem a conduta social feminina, a partir da análise da obra fílmica *Thelma & Louise* (EUA, 1991). Para tanto, suscitamos os conceitos de *enunciado concreto* e *carnavalização*, cunhados pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, que se impuseram necessários após primeiras análises do objeto/sujeito em questão. Assim, propomos determinados contornos para a relação dialógica que se estabelece entre os três pilares desta pesquisa: a obra fílmica analisada, o contexto da condição social feminina e os mencionados conceitos bakhtinianos. Neste sentido, também buscamos considerar o papel determinante da estrada, dentro das especificidades de um *road movie*, para os processos ocorridos às protagonistas, relacionando aquele elemento aos objetivos deste estudo. Assim, foram selecionadas três cenas-chave, que analisamos à luz dos nossos propósitos, nas quais observamos de que modo seus aspectos estruturantes nos conduzem a uma reflexão sobre a negação de determinados traços que se sobrepõem à figura feminina.

Palavras-chave: Carnavalização. *Thelma & Louise*. Dialogismo. Condição feminina.

ABSTRACT

In this work, we discuss the relations of meaning between the death figure and the discourses which prescribe the female social conduct, from the analysis of the movie *Thelma & Louise* (US, 1991). In order to do that, we evoke the concepts of *concrete utterance and carnivalesque*, minted by the Russian thinker Mikhail Bakhtin, which were deemed necessary after initial analysis of the object/subject in question. Therefore, the proposition revolves the dialogic relation established between the movie, the feminine social context and the mentioned bakhtinian concepts. Also, it is in search the determinant role of the “road” as a specification of *road movies*, to the plots of the main characters, relating the element to the purpose of the study. Thereby, three key-scenes were selected and analyzed within our goals, in which was observed the way basic aspects conduct to a reflection about denial.

Key-words: Carnavalesque. *Thelma & Louise*. Dialogism. Female condition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 -.....	28
Figura 02 -.....	28
Figura 03 -.....	28
Figura 04 -.....	29
Figura 05 -.....	29
Figura 06 -.....	31
Figura 07 -.....	32
Figura 08 -.....	32
Figura 09 -.....	43
Figura 10 -	47
Figura 11 -	47
Figura 12 -.....	47
Figura 13 -	47
Figura 14 -	48
Figura 15 -.....	48
Figura 16 -.....	50
Figura 17 -.....	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA (OU O ASSOALHO DA ESTRADA).....	17
1.1. SEJAMOS TODOS FEMINISTAS.....	22
2. THELMA E LOUISE.....	25
2.1 A BALA PRATEADA (11'35'').....	27
2.2 VADIAS DO INFERNO (108'30'').....	33
2.3 SUSPEITAS À VISTA (115'50'').....	34
3. A ESTRADA PERCORRIDA.....	36
4. A FIGURA DA MORTE NA ESTRADA SEM FIM.....	39
5. O CAMINHO À FRENTE.....	53
REFERÊNCIAS.....	54

INTRODUÇÃO

Em pesquisa realizada pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) no ano de 2014, 65% dos entrevistados concordaram, total ou parcialmente, com a afirmação de que "mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas". Além disso, segundo a pesquisa do instituto, quase três quintos dos entrevistados, 58%, concordaram, total ou parcialmente, que "se as mulheres soubessem se comportar haveria menos estupros". Paradoxalmente, foram observadas reações diversas, por parte de outra parcela da sociedade brasileira (não mensurada), contrária aos resultados apontados pelos dados do Instituto; tais reações, tornadas públicas em textos ou imagens legendadas através de mídias sociais, revelam a contradição perene quando se trata de questões relativas ao corpo.

Dias após a divulgação desta pesquisa, o mesmo instituto divulgou uma errata, em meio às manifestações de indignação frente ao quadro que os números revelaram, afirmando não estarem corretas as porcentagens divulgadas anteriormente, esclarecendo que, para a primeira questão supracitada e constante no questionário, 58,4% dos entrevistados discordaram totalmente e 13,2, concordaram totalmente. À revelia do que mostraram os dados após a correção – não ignorando a importância e a positividade dos números revisados – há de se concordar que o tema em questão suscita discussões e que parece distante uma *resolução*. Isto porque, por meio de respostas àquela pesquisa, 40,9% dos entrevistados concordam totalmente que "os homens devem ser a cabeça do lar". Os dados anteriormente citados são uma tímida amostra de uma realidade que, embora pareça distante e anacrônica, mostra-se presente nos dias atuais, seja mais explicitamente, como nos dados elencados acima e notícias de violência mostradas frequentemente em capas de jornais, ou diluída em atitudes aparentemente discretas, mas cotidianas. E é, justamente, esse aspecto que se mostra perigoso: por ser discreta, é possível que esta realidade passe despercebida à atenção da maioria, mas não devido a um caráter inofensivo, e sim porque muitas das atitudes que refletem tal realidade podem ser tomadas como aceitáveis, comuns ou, mais drasticamente, naturais.

Nesse sentido, devemos lembrar que o corpo é objeto de análises e reflexões em diversas áreas das atividades humanas, seja no âmbito do senso comum, nas artes ou nas ciências. Lúcia Santaella, por exemplo, analisa, sob uma perspectiva sócio-histórica, as relações do corpo com diversas áreas da atuação humana e suas diversas problematizações, dando atenção à simbiose do corpo com a tecnologia e a arte, na sua obra *Corpo e*

Comunicação: sintoma da cultura (SANTAELLA, 2006), em que afirma que

[...] a problematização do corpo, nos aspectos psíquicos, comunicacionais, culturais, sociais, antropológicos e filosóficos, foi entrando cada vez mais no campo de preocupações de intelectuais nacionais e internacionais até se tornar, atualmente, um dos grandes temas da cultura. [...] (SANTAELLA, 2006, p. 11)

De fato, muito já foi dito; pensamentos e ações já passaram por modificações, vistos os diferentes modos como os costumes e tradições que tangenciam a relação de uma sociedade com o signo do corpo foram alterados ao longo do tempo. Todavia, o corpo parece exigir debruçamento contínuo sobre os temas que o circundam. Do mesmo modo, é através desse objeto da subjetividade (o corpo) que se demarcam papéis, são estabelecidas fronteiras de comportamento e se faz uso do poder. Por esses motivos, torna-se imprescindível tratar das questões de gênero quando se propõe a discutir o corpo.

A obra filmica *Thelma & Louise* (EUA, 1991), objeto da análise aqui proposta, aciona uma série de discussões acerca dos temas supracitados, e o faz de maneira a contestar os arquétipos referentes às questões ideológicas envolvidas. Não devem parecer estranhas, portanto, as diversas publicações, entre livros e artigos, que referenciam este filme como um produto cultural da modernidade que instaura um embate frente aos problemas de discurso, corpo e gênero. Além disso, não podemos perder de vista o impacto causado pela narrativa da roteirista (e ex-garçonete) Kallie Khouri, no que tange aos modos de representação de personagens femininos na sociedade de um modo geral.

Obviamente, essa obra é acompanhada por diversas outras, do mesmo gênero cinematográfico, que tratam do tema. Contudo, há traços demasiadamente relevantes que colocam o filme dirigido por Ridley Scott em lugar de destaque, visto o número de debates que concentra e a forma como trata os temas envolvidos. Devemos considerar ainda o emparelhamento dessas discussões com certas desconstruções relativas aos traços caracterizadores do gênero³ *road movie*, o que potencializa o complexo de signos delineados pela narrativa, visto que a estrada representa papel sempre determinante (não sendo, contudo, o gênero cinematográfico o objeto deste trabalho); “é, assim, o cronotopos a partir do qual se dão as transformações de sentido” (AMORIM, 2006, p. 112). Aqui, devemos mencionar que,

3

Utilizaremos o termo *gênero*, embora haja discordância acerca desta classificação, quando se trata do tipo *road movie*.

segundo Bakhtin, o conceito de *cronotopo* diz respeito à concepção de tempo como instância instauradora da transformação. É sobre o assoalho da estrada “que o tempo da ação se escande e avança” (AMORIM, 2006, p. 106). Ainda segundo Amorim,

[...] o cronotopo da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história. A cada vez, é preciso voltar a ela para que o tempo avance. Analogamente, encontramos no âmbito do cinema um tipo de filme que se convencionou chamar de *road movie*. [...] (AMORIM, 2006, p. 102).

A partir de tal perspectiva, o objeto de análise desta proposta se mostra enquanto enunciado concreto (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009), por meio de sua materialidade textual juntamente com as propriedades semióticas postas em circulação pelas narrativas da obra filmica *Thelma & Louise*. Como tal, devemos compreender este conceito como uma estrutura discursiva, cujo cerne é ocupado pelo dialogismo, ou seja, as relações dialógicas que tal estrutura estabelece com outras existentes, citando-as direta ou indiretamente, determinando sua constituição; portanto, um elo da cadeia discursiva “só faz sentido se, de algum modo, responde ao que o precedeu” (BRAIT, 2014, p. 14).

Isto nos lembra que não há como trazer à discussão papéis sociais deixando de lado toda uma estrutura alicerçada por relações de poder. As tensões entre diferentes grupos sociais se dá, primordialmente, por meio dessa lógica. É certo também que, se tais relações são estabelecidas através do exercício do poder, devemos considerar sua polaridade própria: se há poder em cena, há quem o exerça e quem a ele seja subjugado (ainda que as posições possam se inverter, a depender do contexto no qual acontecem).

Neste sentido, considerando que estes sejam aspectos próprios das relações sociais, devemos manter em destaque o fato de que tais estruturas relacionais foram assim constituídas através de longos processos histórico-sociais. Contudo, o grande problema é que comumente seus produtos são tomados como aspectos próprios da natureza humana, e esta também é uma postura exercida comumente por quem já exerce ou deseja um lugar de poder. É também importante – ou fundamental – lembrar que as relações de poder são atravessadas ou (mais além) estruturadas por discursos, também frutos de um fluxo social engendrado ao longo da

história, a partir de embates ou amálgamas de ideologias diversas que, em choque ou fusão, originaram novos ou mantiveram outros discursos já estabelecidos.

A partir destas observações, é possível levar em consideração a relevância de objetos culturais enquanto discursos que se relacionam com as questões anteriormente citadas. Não há, contudo, o objetivo de discutir as razões de ser da arte e de outros bens culturais, mas de tomá-los como objeto/sujeito de análise, no que tange aos seus aspectos que nos dizem algo sobre o tema aqui proposto, considerando as articulações estético-discursivas. Para tanto, é imprescindível retomar que cada ato cultural, como afirma Bakhtin, pressupõe uma participação autônoma no todo cultural. Pois somente assim “adquire significação, sentido, transforma-se como uma mônada que reflete tudo em si e que está refletida em tudo”. (BAKHTIN, 2010, p.29). Bakhtin ainda completa esclarecendo que nenhum ato cultural é aleatório, pois dialoga com valores e ideologias. É com base nesta perspectiva que devemos observar a obra filmica tomada como objeto desta análise, pois, como qualquer outra obra, jamais poderia estar à deriva, sem estabelecer diálogo entre outras obras e com aspectos éticos e cognitivos.

Thelma & Louise aciona discussões relevantes sobre a condição feminina e o seu desenho na superfície do social, bem como nos permite refletir sobre como tal desenho é construído. Neste sentido, merecem atenção os aspectos que aborda, mas, para além disto, devemos atentar para o modo como as protagonistas (re)agem frente ao lugar social que a elas se mostra destinado, e que elas demonstram não estar dispostas a ocupar. Ainda que de modo objetivado não conscientemente – visto que esta postura não se mostra como uma decisão voluntária e racionalmente arquitetada –, a recusa se constrói ao longo da trama. É justamente esta uma de suas maiores potencialidades: como um rito de passagem, a viagem das personagens centrais da obra se constitui como um processo de tomada de consciência e autonomia, não no que diz respeito às atitudes que visam alterar uma realidade comum a outras mulheres, no âmbito da política social, mas sobre o assaolho das subjetividades destas duas mulheres que, sob o signo da viagem, do trajeto, vêm-se modificadas no modo como se podiam reconhecer antes da partida. Portanto, “É lógico que o gênero traz em si um destino. Todavia, cada ser humano – homem ou mulher – desfruta de certa liberdade para escolher a trajetória a descrever” (SAFFIOTI, 2002, p. 125) e é justamente desta liberdade que Thelma e Louise fazem uso quando decidem não aceitar o destino que lhes parecia irrefutável. Retornamos, aqui, a um aspecto referente ao cronotopo bakhtiniano, pois compreendemos que

“estamos diante de uma análise que põe em relevo a relação alteração/identidade” (AMORIM, 2006, p. 103).

A partir destas observações, seria possível compreender a relevância de tomar esta obra como elemento central da discussão acerca do problema social da mulher observando as diversas análises já pensadas neste mesmo sentido. Pretende-se, portanto, não perder de vista os modos como a presença do masculino, do poder patriarcal, se mantém presente ao longo da trajetória das personagens, seja literal ou simbolicamente. Contudo, é visado aqui seguir adiante, destacando as possíveis significações dos atos cometidos pelas protagonistas e, mais especificamente, da morte como desfecho para a história. Por este motivo, tal signo concentra as observações sobre a conduta de Thelma e Louise nos aspectos internos da obra, mas para além dos limites dela.

A dupla de amigas se vê em face da morte em dois momentos: quando são obrigadas a desviar a direção da viagem, devido a um incidente, nos momentos iniciais, e ao final da trama, quando precisam decidir, novamente, qual destino seguir. Considerando a importância simbólica deste aspecto, este trabalho visa investigar de que forma a figura da morte se apresenta como possibilidade de negação aos discursos relativos à condição do corpo, enquanto objeto demarcador de papéis sociais. Neste sentido, prioriza-se observar o modo como as ações das protagonistas do filme *Thelma & Louise* recusam os discursos sócio-historicamente estabelecidos, relacionados ao corpo e conduta femininos.

Partindo da materialidade do enunciado (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009) em questão, buscam-se elementos que dialogam ou se reportam ao discurso próprio da sociedade patriarcal, para entender sob qual forma surge tal diálogo entre estas duas instâncias. No mesmo sentido, pretende-se compreender como tais elementos se relacionam dialogicamente com a figura da morte, levando em conta o todo da obra fílmica analisada. Para tanto, estabelece-se contraponto destes aspectos com os conceitos de signo *ideológico*, *enunciado concreto* e *carnavalização*, engendrados por Bakhtin e o Círculo⁴, como veremos adiante.

Thelma e Louise são duas amigas de personalidades distintas, cujas vidas também parecem seguir em divergência, apesar da relação de cumplicidade que já se mostra nos primeiros minutos da história. Enquanto Louise tem um emprego em uma lanchonete e mantém um relacionamento instável com Jimmy, Thelma é uma dona de casa, aparentemente

⁴ Termo utilizado para se referir aos os diferentes grupos de pesquisadores que, ao longo dos anos, foram se articulando ao redor da figura de Bakhtin. A esse respeito, ver mais em MEDVIÉDEV, Iúri Pávlovitch; MEDVIÉDÉVA Dária Aleksandróvna, e SHEPHERD, David. A polifonia do Círculo. In Bakhtiniana. São Paulo, 11 (1): 99-144, Jan./Abril. 2016.

insatisfeita com esta situação, mas que não demonstra iniciativa em mudá-la. As duas amigas planejam uma viagem, que duraria um fim de semana e as manteria afastadas daquela rotina. Contudo, após cometerem um assassinato, Thelma e Louise decidem fugir, jamais retornando ao ponto de partida da viagem. Desta forma, seremos, ao longo deste trabalho, o terceiro passageiro do conversível azul, veículo guiado ora por Louise, ora por Thelma, em sua viagem. Acompanharemos, então, as duas nesta trajetória, de modo a perceber outros contornos, acessando os três conceitos teóricos supracitados, que dialogam de modo relevante com os aspectos a serem analisados.

A seguir, na seção 1, trataremos do arcabouço teórico acessado para a análise do nosso objeto de estudo. Na seção 2, faremos um breve resumo da obra fílmica analisada, acompanhado da descrição daquelas que consideramos cenas-chave. Em seguida, apresentamos *A estrada percorrida* (seção 3) para a realização deste trabalho, onde estão indicados os métodos e as etapas por meio dos quais chegamos até aqui. Por fim, na seção 4, teremos a análise elaborada a partir dos estudos que compuseram este trabalho.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA (OU O ASSOALHO DA ESTRADA)

A análise que se pretende elaborar neste trabalho visa avaliar seu objeto a partir das relações dialógicas que estabelece com o todo da vida social (valores, costumes, tabus etc). Este tipo de relação pode ser percebida por meio dos seus elementos constituintes, pois estes remetem a outros enunciados situados, formalmente, em seu exterior. O *dialogismo*, posto desta forma, é um dos conceitos fundamentais da obra de Bakhtin e do Círculo (SOUZA, 2002, p. 73), do mesmo modo que aqui será uma noção estruturante.

Neste sentido, o *dialogismo* pensado pelo Círculo é a base para a formulação do conceito de *enunciado concreto*. Por este termo, entende-se um discurso produzido por indivíduos de uma sociedade e passível de análise a partir de seus elementos formais e suas relações com outros enunciados. Constitui-se, então, uma cadeia ou teia que os interconecta, de modo que devemos compreender que um enunciado concreto jamais está à deriva, pois é parte integrante de um *todo*, do qual também são parte todos os demais. É importante destacar que um enunciado só é possível por meio da sua materialidade, ou seja, a forma através da qual se apresenta. Contudo, tal materialidade não corresponde ao enunciado em sua totalidade, pois a forma, sem os sentidos que aciona, é, assim, vazia. Portanto, é ela constituinte do enunciado, do mesmo modo que também o constitui o todo no qual está inserido: o que lhe parece externo é, também, parte do enunciado concreto.

Este conceito é crucial, pois, partindo das considerações a respeito da natureza dialógica do enunciado concreto, permite analisar manifestações da atividade humana a partir de suas relações com contextos histórico-sociais, pondo em relevo a cadeia da comunicação verbal. Isto nos faz compreender quais processos gestam discursos e valores que são vigentes em uma sociedade, num determinado momento da história. Assim, a obra fílmica objeto desta análise se relaciona dialogicamente com valores e princípios partilhados por membros de uma sociedade, e que lhe são externos, mas que incidem diretamente na sua constituição semiótica. Por este motivo, é imprescindível compreender a obra de arte enquanto objeto de comunicação, ou seja, como enunciado artístico concreto (SOUZA, 2002). Além disso, “toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico” (cf. BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 31). Desta maneira, é imprescindível manter nossos esforços sob a égide do *dialogismo* bakhtiniano, não perdendo de vista que “o

pensador russo pondera que, na abordagem dialógica, reduzir o objeto de estudo à condição de apenas cognoscível, como se não tivesse nada a dizer de si, é um contrasenso. Considerar sua dimensão também cognoscente compele o pesquisador a se engajar em interação, em *diálogo*.” (BRAIT, 2014, p. 14).

Desta forma, é também com base nesta natureza dialógica que são consideradas as observações a respeito de *Thelma & Louise*. Enquanto enunciado concreto, constituído a partir da articulação entre linguagens distintas (já que se trata de um uma obra fílmica), relaciona-se dialogicamente com o “todo criado”, a realidade extra-linguística. O universo para além da obra se situa nela por meio do diálogo, pois o conteúdo da obra é responsivo ao que acontece fora da dela. *Thelma & Louise* dialoga com o arquétipo de uma sociedade estruturada a partir da diferenciação pautada no sexo biológico como condição determinante de papéis sociais. Frente a esta realidade, a trama protagonizada pela dupla de amigas é construída por meio do diálogo que se estabelece entre suas condutas e fatos ocorridos e os valores de uma sociedade cujas feições foram descritas acima: o poder do masculino baliza os fluxos desta sociedade, e Thelma e Louise constróem uma trajetória que “responde” (no sentido teorizado pelo círculo – atitude responsiva) a tal conjuntura social. Assim, se compreendermos que “uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa” (SOUZA [21, 290] p. 83), compreenderemos, também, que os elementos discursivos que compõem o nosso objeto de análise dialogam responsivamente com os contextos histórico-sócio-culturais no qual está inserido. Estabelece uma relação de duplo valor com estes contextos, já que existe enquanto uma resposta aos padrões e parâmetros estabelecidos numa determinada sociedade, bem como é passível de análises, considerações e avaliações posteriores, por parte desta mesma sociedade. O trabalho aqui apresentado é um exemplo desta relação estabelecida sobre o aspecto responsivo, a partir de uma atitude responsiva, neste caso, do pesquisador.

Algumas noções apresentadas por Bakhtin e o círculo devem ser tomadas como norteadoras quando se pretende analisar um enunciado concreto. Embora a obra do Círculo trate diretamente da linguagem verbal, é sabido que este conceito teórico não diz respeito estritamente a este tipo de linguagem, visto que é possível verificar os aspectos inerentes ao enunciado concreto em discursos construídos por meio de linguagens diversas, a exemplo daquelas utilizadas os variados objetos culturais. De fato, é necessário compreender a possibilidade de um enunciado concreto se materializar através de formas distintas, seja

diretamente pela língua, ou da construção que engaja outras linguagens, compondo uma rede articulada de discursos verbais e não verbais, pois “as manifestações artísticas da linguagem não estão excluídas de uma teoria/análise dialógica do discurso, uma vez que as artes constituem discursos poderosos sobre a vida, sobre os seres humanos” (BRAIT, 2006, p. 26). Portanto, não se entende, aqui, como discurso restritamente somente o que é produto da linguagem verbal, pois “num objeto estético acabado,[...] não há aspecto neutro, que não cause um efeito de sentido.” (SILVA, 2012, p. 2). Assim, também produções artísticas, enquanto formas discursivas, evocam outros enunciados precedentes, citando-os em sua própria estrutura formal e de conteúdo, como ainda afirma Silva, ao dizer que “nas citações verbais ou visuais, por exemplo, a relação entre o discurso que se cita e o discurso do autor é evidenciada pela forma de presença do discurso do outro” (SILVA, 2012, p. 3).

É de acordo com esta perspectiva, também, que se faz fundamental retomar a noção de *tema*, formulada pelos autores supracitados ao tratar do enunciado concreto, os quais a considera um sistema complexo e dinâmico de signos ideológicos (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009). Atualizado a cada ato discursivo e não reiterável, o tema “de cada enunciado resulta de uma relação indissolúvel entre seu conteúdo, sua forma, seu material e as posições autorais do criador e do observador” (SILVA, 2012, p.2). Assim, faz com que cada discurso seja único, apesar de estar direta ou indiretamente ligado a outros, numa cadeia discursiva. Desta forma, segundo Bakhtin/Volochinov, seria um conjunto de significações articuladas acionadas no ato da enunciação. Não obstante, o tema jamais se repete, ainda que os mesmos signos sejam acionados novamente, pois cada ato enunciativo suscita elementos possuidores de significados para além do próprio signo: o momento histórico em que acontece este ato é, portanto, único; altera-se o contexto enunciativo a cada vez que acontece, por exemplo. Isto atribui ao enunciado concreto o caráter de unicidade, ainda que mais de um desses enunciados sejam formalmente idênticos. Assim, compreendemos que

o enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. (SOUZA, 2002, p. 83)

Isto explica por que um enunciado concreto (ou um conjunto deles) provenientes da década de 1990, como é o caso da obra fílmica *Thelma & Louise*, pode ser acessado e estudado em momentos históricos distintos, como no século XXI (a exemplo deste trabalho), principalmente quando tais enunciados são constituídos por temas que voltam à discussão na sociedade contemporânea.

É de fundamental importância considerar o caráter dialógico como estruturante do enunciado concreto. Este aspecto se apresenta em três níveis: no interior de uma determinada obra, estabelece-se o dialogismo entre os elementos que a compõem; do mesmo modo, uma dada obra dialoga com o sujeito fruidor; além disso, uma obra está inserida em um todo, no qual também se inserem outras obras, entre as quais o diálogo também se estabelece (SOUZA, 2002). Deve-se ter em vista o fato de que estes níveis não se dão de maneira apartada, de forma que um não incida no outro. Por outro lado, é possível que um deles seja enfatizado de acordo com os propósitos de uma determinada análise. *Thelma & Louise*, portanto, é uma obra composta por elementos que dialogam no seu interior e que, como um todo, remete a outras obras, sendo que todas estas dialogam com seus fruidores. Neste sentido, a obra fílmica analisada permite ser observada sob estes níveis de diferenciação: aqui é considerada em sua relação com outros enunciados concretos fora dos seus limites formais, mas com os quais dialoga a partir dos seus elementos constituintes internos.

Partindo deste pensamento, é preciso definir as bordas da análise do objeto desta pesquisa, pois, do mesmo modo que *Thelma & Louise* pode ser tomado como um todo, os elementos que o compõem também fazem circular diversos outros signos revelados tanto pela linguagem verbal, quanto pela trilha sonora, indumentária das personagens, elementos visuais, etc. Por este motivo, é preciso estar atento ao objetivo que norteia a análise, já que as significações dos elementos a partir dos quais se constrói o filme são infinitas. Além disso, considerando a obra fílmica em questão como nosso enunciado concreto analisado, compreende-se que seu tema, nos termos de Bakhtin e Volochínov, é atualizado, por exemplo, a cada vez que assistimos ao longa-metragem, bem como quando nos deparamos com quaisquer outros enunciados concretos repetidamente que estão em diálogo com o conteúdo da narrativa aqui analisada.

Dessa forma, tomando por base uma narrativa específica, é possível inferir discursos acionados pelos elementos que a compõem, enquanto enunciado concreto específico que está inserido numa cadeia discursiva historicamente construída: as condutas relativas ao corpo, o

papel social da mulher, o modelo patriarcal, a autonomia do sujeito etc. Significa dizer que uma obra de arte “não é uma obra isolada, participa enquanto unidade do fluxo da vida verbal” e “reflete a infraestrutura econômica geral” (SOUZA, 2002, p. 34). Assim, devem ser tomados como aspectos fundamentais a concretização discursiva dada por meio da linguagem verbal, bem como pela articulação de signos – presentes por meio de outras linguagens – que, trabalhando em conjunto, compõem a narrativa. Portanto, é fundamental considerarmos as relações entre as propriedades típicas dos signos – verbais e não verbais – e os aspectos relativos às estruturas e grupos sociais, destacando o sistema de mútua influência do qual fazem parte (DIJK, 2009).

Posto isso, é necessário compreender de que modo o enunciado concreto analisado e os discursos por ele acionados se inserem dentro de um contexto sócio-histórico e ideológico, já que as premissas destes discursos são sempre partilhadas entre os sujeitos integrantes de um grupo social. Por esse motivo, devemos tomá-los em sua uma interação situada em contextos específicos, ou seja, como uma prática social ou como um tipo de comunicação numa situação social, cultural, histórica e política (DIJK, 2009). Sendo assim, é central compreender de que maneira as ações das personagens da narrativa dialogam com aspectos vigentes na sociedade e no tempo em que estão inseridas, bem como quais relações estabelecem diacronica e diatopicamente, considerando o deslocamento tempo-espacial entre a obra e a análise aqui proposta, sob a perspectiva do cronotopo de Bakhtin.. A partir desta perspectiva, será possível deduzir e verificar divergências ou afirmações de posturas referentes aos temas tratados pela obra.

Por outro lado, considerando a relevância do signo da morte no contexto específico desta pesquisa, surge a necessidade determinante de tomar com base o conceito de *carnevalização*, apresentado por Bakhtin (2013), bem como considerar os aspectos que caracterizam este conceito. Esta noção teórica tem fundamental importância no entendimento do fluxo narrativo de *Thelma & Louise* e seus aspectos particulares, que ganham outra proporção quando analisados a partir do acionamento deste conceito. O autor russo apresenta o conceito da *carnevalização* ao descrever as festividades populares da Idade Média e do renascimento. Neste sentido, identifica os aspectos *imagem grotesca*, *ambivalência*, *destronamento* e *temporalidade*, apontados como próprios e caracterizadores da *carnevalização*. Tais aspectos nortearão as possíveis considerações acerca dos processos sofridos pelas personagens Thelma e Louise, pois se mostram relevantes por dialogarem com

elementos da obra filmica analisada e pelo fato de a figura da morte ocupar lugar de destaque, quando se tenta aproximar a obra teórica referenciada da obra artística analisada.

Em *Thelma & Louise*, é possível perceber este aspecto da carnavalização quando consideramos que a viagem das protagonistas se comporta como uma metáfora do carnaval (como fuga de uma realidade rígida e acabada), em direção a uma outra realidade possível, cujos limites são desconhecidos. Contudo, devido a um incidente, essa carnavalização se torna um processo crescente e de impossível contensão. O momentâneo, a alternativa segunda, se impõe e se sobrepõe à realidade anterior, contestada e negada, conforme os fatos vão ocorrendo.

1.1. SEJAMOS TODOS FEMINISTAS

Esta seção tem o mesmo título de um livro de Chimamanda Ngozi Adichie, que consiste numa adaptação de uma palestra da autora para o TEDxEuston. Como não poderia deixar de ser, este item objetiva situar o lugar do autor deste trabalho dentro da questão de gênero e, mais especificamente, dentro do problema do feminismo. Surge, portanto, a necessidade de esclarecer a posição de um sujeito discursivo, do sexo/gênero masculino, tratando de um tema sobre os aspectos do papel da mulher no contexto de uma sociedade patriarcal. Considera-se, então, a possibilidade de incômodo por parte da comunidade acadêmica e da comunidade ativista que, a partir de determinada perspectiva, julgaria tal posição como incoerente ou inaceitável. A urgência do posicionamento ideológico evocado pelo título supracitado responde satisfatoriamente as questões que poderiam surgir a partir da aparente incompatibilidade entre tema e autor deste trabalho. Contudo, é necessário desenvolver os aspectos que convergem em favor de tal posição.

A quem diz respeito a pauta dos movimentos feministas? É justo afirmar que todos estejamos envolvidos nos processos que alimentaram o surgimento dos feminismos ao longo da história. Mas, para que esta afirmação possa fazer sentido, é preciso desmistificar o próprio termo, utilizado amiúde de maneira equivocada. Desta forma, é imprescindível retomar o discurso do senso-comum que entende, geralmente, o termo feminismo como algo que se refere à revanche social feminina em relação à condição do homem; o que também ocasionaria, de acordo com esta compreensão, a pretensão de tomada de poder por parte da

mulher, assumindo o papel de detentora do poder sobre o mundo, no qual vivem homens e mulheres. Portanto, o termo, nestas concepções, transita pelo campo semântico do embate, do binarismo, do forjamento da disputa de poder pautada pela marca do sexo biológico como determinante para condutas sócio-culturais. Por este motivo, não é incomum perceber posicionamentos radicalmente contrários a considerar como importante uma inclinação ideológica que se auto-determine feminista.

Do que trata, então, a questão feminista? Para tentarmos ir na direção contrária e mais coerente, podemos recorrer ao pensamento de Tânia Swain, quando a autora diz que “Ser feminista é também, e antes de tudo, querer modificar as relações sociais entre mulheres e homens, querer transformar o mundo que revela apenas uma face: a da violência, da dominação, do poder”⁵. Portanto, se o ideário feminista se distancia da ideia estável e presente no imaginário popular, seria possível questionar também a quem serve este equívoco, visto que deslegitimar a relevância de falas de grupos sociais é miná-los e munir ainda mais os discursos que os sobrepõem, pois é importante considerar como parte do projeto patriarcal desvirtuar os propósitos feministas.

Tal questionamento nos leva a compreender a deslegitimação dos ideais feministas como fundamental para o processo de dominação inerente à estrutura da nossa sociedade. Esta tentativa está disseminada como um pensamento que visa naturalizar as posições sociais e, assim, enrijecer as relações entre os sujeitos. Para isto, considera o sexo biológico como determinante. Neste sentido, quando o ideal feminista se coloca contrário a esta lógica, aciona uma oposição de pensamentos que o considera blasfêmico, pois estaria contrariando as condições naturais de homens e mulheres. Contudo, sabe-se que “Somos seres sociais, afinal das contas, e internalizamos as ideias através da socialização” (ADICHE, 2015, p.33), pois os papéis desempenhados em uma sociedade são resultantes de processos sócio-históricos pautados na diferença entre os sexos, mas que não encontram respaldo nas ciências biológicas da contemporaneidade.

Desse modo, é urgente considerar a importância da questão de gênero de modo globalizado (ADICHE, 2015) e ampliado, pois, do mesmo modo que não se restringe geograficamente, não diz respeito unicamente ao gênero subjugado. Se uma sociedade é patriarcal, todos os seus membros estão sujeitos aos parâmetros do patriarcado, ainda que

5

Texto publicado no *blog* da autora. Disponível em: <http://www.tanianavarrosain.com.br/brasil/pequena%20introducao.htm>; acesso em 24 de outubro de 2015.

muitos usufruam de posições de poder. Dessa forma, é imprescindível não considerar o feminismo como uma afronta esvaziada de sentido, mas como uma reivindicação do lugar de direito da mulher; isto não significa inverter o processo de sobreposição entre os sexos, mas, sim, equilibrar os direitos. Muito além disso, significa também diluir os limites que se baseiam no sexo biológico ou no gênero como determinantes demarcadores dos papéis sociais. Portanto, é preciso que se comece a pensar num mundo diferente (ADICHE, 2015).

2. THELMA E LOUISE

Num bar à beira da estrada, duas amigas dançam e tomam algumas margueritas; uma deseja apenas descansar até retomar a viagem; a outra flerta com um homem sedutor que as aborda. Ele a convida para uma dança; ela aceita, sem hesitar. Em seguida, saem juntos para tomar ar fresco no estacionamento repleto de carros. Ele tenta penetrar uma das mãos entre as pernas da moça, enquanto sua amiga a procura ainda no bar. O homem tenta estuprá-la e enfrenta resistência, mas não desiste. Contudo, antes que ele consiga o que quer, a amiga da vítima surge em poder de um revólver. Ela inicia um diálogo óbvio com o agressor, que põe em dúvida a sua coragem de disparar o gatilho. Após alguns instantes, Louise, amiga da vítima, finaliza a conversa com um tiro no peito do homem. As duas amigas fogem, sem saber ao certo para onde.

Esta não é a cena inicial do filme, mas o momento que se apresenta como o ponto divisor, uma bifurcação, frente à qual será necessário decidir que caminho seguir. Apresenta-se, então, o desvio na trajetória vivida por Thelma e Louise que, ao pegarem a estrada para uma viagem despreziosa - que duraria um fim de semana -, descobrem, de um modo incomum, a possibilidade de tomar a direção de suas vidas pelas próprias mãos. Após o incidente do assassinato (em defesa de uma delas, frente à violência invasiva ao corpo), tem início uma série de fatos que, com a ajuda de um carro conversível azul, um revólver e alguns dólares, põe em xeque valores, sentidos e condutas a partir de seu diálogo com discursos prescritos do corpo, no cenário de uma sociedade patriarcal.

Já nos momentos iniciais do filme, Louise (Susan Sarandon) faz uso de ideias e termos que acionam valores relativos ao lugar social da mulher: primeiro, questiona duas jovens por estarem fumando, afirmando não ser aquela uma postura ideal para duas garotas. Logo em seguida, após acender seu próprio cigarro, ao telefonar para Thelma, com o objetivo de saber se a amiga já pediu permissão ao marido para viajar, refere-se a ela utilizando o termo “dona de casa”, com certo tom irônico. Na cena seguinte, Thelma (Geena Davis), por sua vez, tem a expressão do corpo censurada pelo marido autoritário, que a proíbe de gritar, visivelmente alterado pela atitude da esposa.

É este o traço que irá marcar a saga vivida pelas personagens que dão nome a essa obra fílmica produzida na década de 1990. Pois, se toda a trajetória da dupla é perpassada por

atos de desmedida violência, tal aspecto não se faz presente de maneira indiscriminada, mas sim, como um meio de reafirmar a voz particular de dois sujeitos e de reconfigurar o lugar a eles imposto. O caráter violento de certos momentos da obra não se dá, entretanto, sem o ônus de uma consciência que partilha de valores instituídos socialmente e da dureza própria de comportamentos de enfrentamento a modelos rígidos de condutas. Neste sentido, as personagens entram em embate com a construção discursiva do eu.

A dupla de amigas é apresentada, inicialmente, como composta por perfis opostos: Thelma, uma dona de casa submissa, com desejos reprimidos pela figura do marido, de quem não recebe atenção; Louise, uma mulher que tem seu próprio emprego, solteira, com um amor mal resolvido e traumatizada por um fato não explicitado claramente. Contudo, ao longo da trama, essa relação de opostos vai oscilar de acordo com os conflitos vividos pelas personagens. A partir de determinado momento da narrativa, ambas assumem ora voz de certeza e liderança, ora de dúvida e fragilidade. Do mesmo modo, ocorre notável mudança na aparência física das protagonistas: com o decorrer dos fatos, Thelma e Louise têm suas figuras cada vez mais aproximadas também esteticamente, a partir de indumentária e penteados, por exemplo.

A versão do filme analisada é registrada em *DVD*, numa edição de embalagem econômica e dividida em 32 cenas. O menu do disco contém opções de seleção de cenas, linguagens e uma seção especial de extras, na qual encontramos versão comentada pelo diretor Ridley Scott, pelas atrizes Susan Sarandon e Geena Davis e pela roteirista Callie Khouri. Além disso, apresenta cenas excluídas e uma versão alternativa estendida da cena final com comentários do diretor. Contudo, para esta análise será considerada a versão *standard* do final, descartando, para nossos objetivos centrais, o final alternativo e seus minutos a mais, que mostram o *Thunderbird* atingir o fim do precipício. A seguir, faremos uma breve descrição das cenas que serão consideradas na análise deste trabalho. Os títulos das subseções correspondem à livre tradução da nomeação das sequências presentes na versão comercializada em *DVD*. Ao final, na seção 4, retornaremos às cenas descritas abaixo, analisando-as à luz dos conceitos teóricos indicados na tabela 01 (seção 3), partindo dos signos evocados nos determinados trechos da narrativa.

2.1 A BALA PRATEADA (11'35'')

Esta primeira sequência aqui brevemente descrita é de fundamental importância, pois mostra o fato ocorrido que dá início à sucessão de outros acontecimentos estruturantes da trama.

Ainda é dia quando a dupla de amigas resolve parar num bar à beira da estrada, para um descanso rápido e um pouco de diversão, depois de um dia inteiro sobre a estrada; sob a luz-penumbra de uma quase-noite, adentram, com seu *cadillac*, um estacionamento repleto de carros e caminhões, enfileirados à beira da rodovia.

Dentro do bar, a dupla caminha entre transeuntes, garçonetes e mesas de sinuca. Logo, Louise relembra “Só estive num desses lá no Texas”, no primeiro momento em que o tema *Texas* aparece na história, e retornará algumas vezes ao longo da viagem, dando-nos pistas de que algo grave possa ter acontecido no passado da personagem, mas que não será completamente esclarecido até o término da história. Muito mais à frente, já em fuga, Thelma questiona Louise sobre tal fato, demonstrando supor que a amiga tenha sido violentada naquele estado. Todavia, Louise deixa claro, de forma definitiva, que não falará sobre o assunto, de modo que esta postura evasiva nos leva a concluir ou interpretá-la como uma afirmação sobre o ocorrido.

Adentrando o estabelecimento, sentam-se a uma mesa e logo são atendidas. Quando questionadas sobre o que iriam beber, Thelma é a única que pede uma bebida alcoólica, como um dos primeiros gestos de transgressão à sua rotina monótona de dona de casa subjugada à vontade do marido. Louise, surpresa com a atitude da amiga, demonstra espanto “Desculpe. Não estou acostumada. Não te via assim há tempos. É sempre tão tranquila”, o que faz com que Thelma a compare com Deryl, seu marido dominador. Prontamente, responde “Estou de saco cheio de ser tranquila”, diz enquanto se despe da jaqueta jeans que vestia até então (como mostram as imagens abaixo), sobre o vestido branco, e completa “Você disse que faríamos uma viagem e nos soltaríamos. Pois bem, cuidado. Estou me soltando”. Nesse momento, Louise diz ter mudado de ideia e resolve pedir também uma bebida alcoólica, para acompanhar a parceira. O momento em que sentam à mesa do bar e realizam o diálogo citado acima traz a selagem de um pacto não consciente, mas que se concretizaria a partir daquele instante. Logo em seguida, são abordadas por um homem com ar de conquistador.



Figura 01



Figura 02

Apesar de parecer curto, o tempo que passam nesse cenário é suficiente para que chegue a noite e é essa uma transição que ilustra a mudança brusca na narrativa: a partir dali, o rumo da viagem mudaria drasticamente.

Nesse cenário, a imagem da dona de casa frágil e ingênua ainda pertence a Thelma, o que se mostra no evidente deslumbre que a moça demonstra, frente a uma noite de diversão promissora: expressões faciais e reações eufóricas e quase infantilizadas, acompanhadas de falas curtas.



Figura 03

Harlam (Timothy Carhart) – o homem que será seu par numa dança e, em seguida, tentará estruprá-la – contribuirá para o desvio do rumo previsto para a viagem. Isto ocorre após o assassinato do agressor, quando Thelma é salva do estupro pela *bala prateada* da arma de Louise. Contudo, o disparo não somente impede a concretização da violência sexual como, por meio do ato inesperado de quem o aciona, dá início ao processo de libertação dessas duas mulheres que assumem a autonomia sobre suas próprias condutas, não sem que, para isso, precisem enfrentar a punição da consciência, da dúvida, mas também o prazer de dirigir as

próprias vidas.

Após beber e dançar no bar, Thelma sente-se mal e Harlam a convida para dar uma volta no estacionamento do estabelecimento para que ela se restabeleça. Sem hesitar muito, o homem tenta beijar Thelma, que resiste. Após insistir, ele a faz sentar sobre um dos carros ali estacionados, ignorando a postura contrária dela. A partir de então, Harlam agride Thelma com alguns tapas e a posiciona de costas, de modo que facilite a tentativa do ato sexual forçado. Harlam suspende o vestido de Thelma e ordena que fique quieta, como mostra a imagem abaixo.



Figura 04

Contudo, antes que consiga realizar o que pretendia, ouve a ordem de Louise, que encosta um revólver em seu rosto. Constam, a seguir, os diálogos das cenas mencionadas, cuja descrição livre se restringe a identificar os interlocutores, respeitando o texto e pontuação apresentados pela legenda do longa-metragem:



Figura 05

Louise: Solte ela, ou massacre sua cara feia nesse carrão bacana. (Harlam, então, libera Thelma).

Harlam: Tudo bem. Calma aí. Só estávamos nos divertindo.

Louise: Sua ideia de diversão é meio deturpada. (Diz, enquanto se afasta do agressor). Vire-se. Daqui pra frente, quando uma mulher chorar assim é porque ela não está se divertindo!

Harlam: Piranha! Devia ter continuado a trepar com ela.

Louise: Como é?

Harlam: Eu disse “chupa meu pau”.

Louise: Cuidado com a língua, amigo. (Diz, após o disparo no peito do homem caído).

Na cena seguinte ao assassinato, um processo de expurgação da culpa é revelado metaforicamente na sequência em que Louise pede para que Thelma pare o carro fora da estrada. Nesse momento, ela sai do automóvel e põe pra fora o que lhe fazia mal, num único vômito. Do mesmo modo, a dúvida se revela no ato de analisar a arma em suas mãos, quando volta para o carro e afirma diz não saber o que fazer a partir dali.

Após saírem de um hotel, à beira da estrada, aonde foram para descansar e refletir sobre o que havia acontecido e o que deveriam fazer a partir de então, o rumo que irão tomar começa a se definir, a partir das decisões de Louise. Nesse momento, Thelma parece simplesmente acompanhar a amiga por não ter outra alternativa, considerando as circunstâncias. Sem contribuir ativamente, não reavaliando tal destino, assume papel de copiloto da amiga decidida a fugir para o México: sentada em posição de carona, no *Thunderbird 66*, também nos primeiros quilômetros desta nova direção ela não toma o novo rumo como seu, apenas segue a decisão alheia.

Contudo, talvez tal apatia possa ser tomada como uma previsão do que viria pela frente, quando consideramos que, estrada à frente, Thelma vai fazer daquela uma também sua decisão. Talvez por esse motivo, cantem descontraídas, enquanto dirigem, a canção que toca no rádio, seguindo os versos que dizem *você podia ter sido o que quisesse* (you could have been anything that you wanted), em 45’35”, momento correspondente ao *frame* abaixo. De certo modo, pode-se entender que, ao longo de sua trajetória, as personagens levam a cabo o que diz a canção desta cena, assim como da canção *The Way You Do The Things You Do* (A forma como você faz as coisas que faz), do grupo *The Temptations*, presente em outra cena mais à frente, após atravessarem as montanhas, à noite.



Figura 06

Acompanhando essa ilustração quase literal de seus aspectos subjetivos, mudam também os aspectos das falas entre as personagens, principalmente no que diz respeito ao papel de cada uma durante a viagem. Inicialmente, nota-se a postura de imaturidade, indecisão e passividade por parte das falas de Thelma. Por outro lado, a voz de autoridade e decisão, fica por conta de Louise, em 22'42”:

Thelma: Louise, aonde vamos?

Louise: Não sei. Cale a boca para eu pensar!

Futuramente, os limites dessa definição vão se tornando cada vez mais difusos, ao passo em que os fatos vão ocorrendo. Ora essas vozes se invertem, ora as personagens dividem responsabilidade pelas decisões a serem tomadas. A exemplo disto, vemos mais adiante (74'12”) Thelma assumir falas imperativas, após assaltar uma loja de conveniências, por decisão própria e sem o conhecimento da amiga:

Thelma: Dirija, Louise! Dirija o carro! Vai! Vai! Vai!

Thelma: Qual é, segure a onda. Vá em direção ao México. (Após Louise contestar a ação de Thelma).

Além da notável mudança na postura e nos papéis cabíveis a cada uma, o percurso de Thelma e Louise parte da paisagem confortável e bem pavimentada, típica das cidades

americanas, para um cenário árido, ocre e empoeirado, que as recobre com uma camada de poeira até o final da jornada, a exemplo das imagens abaixo. Como tantas outras, esta mudança de horizontes é um elemento que dialoga com a trajetória de vida das personagens, que rumam em direção às suas autonomias e, para isso, vêm-se em face a conflitos que as afastam dos arquétipos já instituídos e as aproximam de uma identidade particular, mas compreensível quando contextualizada.



Figura 07



Figura 08

2.2 VADIAS DO INFERNO (108'30'')

Aqui, vemos as figuras de Thelma e Louise enquadradas pelo para-brisa do carro conversível em que as amigas avançam na estrada. Nota-se que o carro não dirige em linha reta, como se dançasse, acompanhando o ritmo da música que as amigas ouvem neste momento da viagem.

Neste trecho, a dupla identifica, à sua frente, o imponente caminhão de carga prateado, com o qual já haviam cruzado ao longo da estrada. Thelma ordena Louise que o ultrapasse e, quando posicionadas ao lado do grande veículo, seu condutor as aborda:

Caminhoneiro: Ei, gostosa! Pronta para uma superpica?

Thelma: Oi! (Após pararem o carro)

Caminhoneiro: Oi. Tudo bem?

Thelma: Tudo. E Você?

Caminhoneiro: Ótimo! Estão a fim de coisa séria?

Louise: Estamos! Siga a gente.

Desta forma, as duas mulheres atraem o caminhoneiro para um descampado, à beira da estrada. Ao segui-las, o homem acredita ter algum sucesso a partir das suas abordagens de cunho sexual, pressupondo a disponibilidade de duas mulheres sozinhas na estrada. Ao chegarem ao local indicado, o caminhoneiro estaciona seu veículo como se ostentasse possível objeto capaz de despertar desejo, ou como se intencionasse impressionar as amigas. É importante notar que o personagem retira a aliança do dedo antes de sair do veículo, demonstrando suposto respeito por sua esposa.

Ele caminha em direção à dupla de mulheres, certo de que conseguirá realizar o que pretende. Após breve diálogo, é questionado por Louise:

Louise: Como se porta assim com mulheres que nem conhece? Como se sentiria se fizessem o mesmo com sua mãe? Ou sua irmã? Ou sua esposa?

Caminhoneiro: Que papo é esse?

Louise: Você sabe muito bem.

Louise, então, exige que o homem peça desculpas, mas ele se recusa. A dupla de amigas demonstra estar bastante incomodada com a forma como foram abordadas. Após a recusa da retratação, Louise atira nos pneus do caminhão, impedindo que o veículo pudesse voltar à estrada. Ao testemunhar esta atitude, o homem a chama de “piranha”. Como resposta, as amigas atiram no veículo, ocasionando uma explosão de grandes proporções, devido à carga inflamável que o caminhão trazia.

2.3 SUSPEITAS À VISTA (115’50’’)

Pouco tempo após a cena brevemente descrita acima, Louise e Thelma avistam viaturas seguindo no sentido oposto, demonstrando receio de terem sido notadas pelos policiais. Decidem, portando, abandonar a estrada, seguindo pelos terrenos não pavimentados, a fim de não cruzarem novamente com a polícia. As viaturas retornam à direção oposta, em direção ao conversível azul conduzido pelas fugitivas.

Logo mais à frente, em meio à poeira que emerge na rota de fuga, Louise percebe se aproximar, através do retrovisor, o grupo de carros oficiais, com suas sirenes ligadas. Neste momento, uma policial solicita reforço, pelo rádio. Surge, então, o breve diálogo, no minuto 117’59’’:

Thelma: Sei que é tudo culpa minha.

Louise: Droga, já deveria saber que não foi culpa sua!

Thelma: Louise, seja já o que acontecer, fico feliz de ter vindo com você.

Em meio a casas e diversos obstáculos, as amigas fugitivas conseguem se afastar dos que pretendem capturá-las. Neste momento, vemos, num plano aberto e aéreo, o conversível à frente de um grupo de carros perseguindo-o, todos seguidos por um rastro de poeira que traça o caminho já percorrido. Surpreendentemente ilesas, após ultrapassarem tantos obstáculos frente aos quais a polícia parece ter ficado retida, alcançam alguma vantagem e retornam à estrada. Neste breve momento, impera o silêncio, quando Thelma o encerra:

Thelma: É uma boa amiga.

Louise: Você também. A melhor. Está gostando das férias?

Thelma: Acho que pirei o um pouco (após breve gargalhada).

Louise: Você sempre foi pirada. Foi sua primeira oportunidade de se expressar.

Thelma: Boa no volante!

Louise: Obrigada!

Após este diálogo, percebemos que o conversível das amigas percorre um caminho muito próximo a um penhasco e é seguido por um helicóptero ainda não notado por elas. Enquanto seguem à frente, são surpreendidas pelo abismo em seu caminho. Contudo, conseguem frear a tempo de se manterem a salvo. Percebem que estão diante do *Grand Canyon*. Após poucos segundos de contemplação, surge à sua frente o helicóptero que as perseguia. Ao tentarem retornar, deparam-se com um grupo de diversas viaturas bloqueando seu caminho. Retornam novamente, dando as costas para o aparato policial, enfrentando novamente o abismo, enquanto os policiais empunham suas armas. Aqui, são ordenadas a se renderem, sob risco de serem alvo das armas oficiais:

Thelma: O que está fazendo?

Louise: Não vou me entregar.

Thelma: Escute. Não vamos ser pegas.

Louise: Como assim?

Thelma: Vamos continuar.

Louise: O que quer dizer?

Thelma: Vá vem frente. (indicando o abismo).

Louise: Tem certeza?

Thelma: Tenho. Acelere.

Encerram o diálogo com um beijo e seguem em direção ao abismo, sendo jamais alcançadas pelos policiais que as perseguiam. Dão as mãos, quando se aproximam do penhasco, onde mergulham até a imagem ser congelada, com o conversível pairando no ar.

3. A ESTRADA PERCORRIDA

Para a realização deste trabalho, foi fundamental estabelecer diálogo entre a teoria norteadora da pesquisa e o objeto da análise aqui proposta. Para tanto, buscou-se conhecer o objeto/sujeito deste trabalho, investigando os aspectos preponderantes, verificando as relações dialógicas emergentes na obra analisada e descrevendo as cenas determinantes da obra fílmica *Thelma & Louise*, a fim de possibilitar que emergissem os aspectos a serem considerados como centrais. Acreditamos, assim, que “O pesquisador deve fazer intervir sua posição exterior: sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto sócio-histórico, para revelar do sujeito algo que ele mesmo não pode ver.” (AMORIM, 2006, p. 100).

Ao passo em que nos aproximamos do objeto de pesquisa, buscamos estudar a obra de Mikhail Bakhtin e de Volochinov, dando enfoque aos conceitos-chave que poderiam estabelecer interface com a hipótese deste projeto. De fato, a ordem de realização das etapas supracitadas não se deu de modo rigoroso, pois o cumprimento das mesmas pôde acontecer alternada ou simultaneamente, o que, acredita-se, potencializou as aproximações conceituais entre teoria e objeto. Neste sentido, conforme se buscou promover o encontro entre a obra fílmica analisada e as ideias de Bakhtin e do Círculo, a descrição das cenas do longa-metragem permitiu identificar os elementos que dialogavam com a teoria. A partir disto, foram selecionados os conceitos que, nos moldes como são apresentados nas obras de referência, mostraram-se presentes ao longo da viagem de Thelma e Louise. Assim, o *enunciado concreto*, o *signo ideológico* e a *carnevalização*, elaborados pelos autores anteriormente citados, apresentam-se como balizadores para a análise do objeto desta pesquisa.

É importante destacar que estes não foram escolhidos arbitrariamente, mas, sim, a partir das exigências simbólicas que se impõem ao longo do trajeto percorrido pelas protagonistas, enquadradas numa tela que nos mostra um percurso atravessado pela autodescoberta destas duas mulheres enquanto sujeitos históricos e ideológicos. Portanto, é por meio deste aspecto que se torna possível promover o encontro de Bakhtin e do Círculo com *Thelma & Louise*. Esta característica se dá a partir do entendimento de que somente podemos “chegar a uma categoria, a um conceito, a uma noção, a partir da análise de um *corpus* discursivo, dos sujeitos e das relações que ele instaura” (BRAIT, 2006, p. 24). Assim,

de acordo com a teoria/análise dialógica do discurso, que aqui nos propomos a dar curso, consiste em “não aplicar conceitos a fim de compreender um discurso, mas deixar que os discursos revelem sua forma de produzir sentido, a partir do ponto de vista dialógico, num embate” (BRAIT, 2006, p. 24).

Quando necessária, a transcrição de diálogos contidos no filme considera a versão apresentada pelas legendas em português. Os diálogos transcritos estão alinhados à margem esquerda, em bloco destacado do texto descritivo ou analítico, apresentando os nomes dos personagens em itálico.

Ressaltamos que, quando notada discrepância relevante entre o áudio original e a tradução das legendas, estas possíveis nuances serão consideradas por nossa análise. Após a descrição das cenas e do estudo da teoria que serviria de base para a pesquisa, foi necessário investigar quais seriam as sequências a serem consideradas como principais para este processo, aproximando a obra fílmica analisada dos conceitos mencionados acima. Com este objetivo, foram selecionados cinco trechos do filme que se mostram determinantes para esta proposta de análise, estruturados como na tabela abaixo, relacionando-os com os conceitos a serem considerados neste trabalho.

Conceitos teóricos / Cenas	A bala prateada	Vadias do inferno	Suspeitas à vista	Morte (abismo)
Enunciado Concreto	X	X	X	X
Carnavalização - Imagens grotescas		X	X	X
Carnavalização - Ambivalência				X
Carnavalização - Destronamento		X	X	
Carnavalização - Temporalidade				X

Tabela 01

Por fim, objetivou-se estabelecer um parâmetro lógico da análise das cenas para se chegar às considerações sobre o signo da morte, como aspecto de fechamento para as observações acerca da hipótese sugerida nesta pesquisa.

4. A FIGURA DA MORTE NA ESTRADA SEM FIM

Na obra filmica analisada, como já dito, as duas amigas (Thelma e Louise) saem em viagem, tendo como destino a casa de campo do chefe de Louise, onde iriam se divertir, passando algum tempo longe das suas rotinas. Esta introdução pode ser interpretada como algo – ainda que muito discretamente – sobre o desejo latente de experienciar outra possibilidade de existir, diferente daquela realidade que lhes era comum. Uma viagem como esta, ainda que se apresente como uma perspectiva de mudança momentânea, representa uma incipiente demonstração da necessidade de distanciamento das personagens em relação às suas vidas nos moldes como estavam cimentadas.

Leva-se, portanto, algum tempo sem que o horizonte das duas amigas seja alterado, mantendo-se sob a forma de como a viagem havia sido programada. Este tempo é necessário, talvez, para que o espectador se sinta confortável e estável em relação à expectativa do trajeto em curso na tela. Todavia, o rumo programado pelas protagonistas é apenas o prólogo de outra viagem que somente se inicia a partir do momento em que elas se veem frente ao perigo iminente da violência ao corpo (de Thelma), exercida pela figura do masculino (Harlam, o agressor). Este fato é posto como uma bifurcação, frente à qual Thelma e Louise se deparam. Instaura-se o momento de decisão sobre qual dos caminhos deveriam seguir a partir de então: (a) aceitar o fato incidental e tentar solucioná-lo nos moldes da lei, como proposta mais adequada, segundo os padrões morais daquela sociedade; ou (b) abandonar a cena do crime, refutando considerar a possibilidade de ver aquele fato se colocar contra elas (ainda que, aos olhos do espectador, sejam elas as vítimas). Sobre este segundo caminho, não havia nada posto, apenas o receio frente ao desconhecido, mas é justamente este o caminho que Louise e Thelma decidem seguir. Este é o primeiro momento em que a morte, em suas feições literais, surge como elemento da narrativa.

Compreendemos, então, a obra filmica *Thelma & Louise* como nosso enunciado concreto. Desta forma, como procuramos explicar anteriormente, esta obra pode ser tomada como um elo de uma cadeia discursiva (BAKHTIN, 2011) , pois remete a outros enunciados que o precedem, bem como é analisado neste trabalho (que pode ser compreendido como um elo que sucede a obra analisada). Os elementos constituintes do objeto/sujeito compõem sua materialidade, através da qual outros discursos podem estar presentes explicitamente, ou

diluídos nos sentidos acionados pelo enunciado analisado, pois “o tema de cada enunciado resulta de uma relação indissolúvel entre seu conteúdo, sua forma, seu material e as posições autorais do criador e do observador” (SILVA, 2012, p.2).

A indumentária das personagens (elemento importante que compõe a estética da transição das amigas), por exemplo, dá-nos indícios da época na qual se insere a história contada na tela: as calças jeans de cintura alta, inicialmente usadas apenas por Louise, são uma marca determinante da moda na década de 1980, cujo uso perdurou até meados da década de 1990, contexto de produção do enunciado concreto aqui analisado. Sabemos, portanto, que os ciclos da moda, com seus elementos sógnicos, são parte da constituição da identidade de uma sociedade, que se inscreve no tempo e no espaço. Certamente, elementos deste tipo não são drasticamente modificados na virada entre décadas, todavia, muitos destes signos nos remetem a épocas específicas da história. Portanto, pensar na indumentária das personagens nos indica outros elementos referentes aos contextos nos quais aquele aspecto está inserido. Assim, é possível pensar num conjunto de signos que identificam determinado contexto histórico (neste caso, da década de 1990), para, então, refletir sobre o modo como são sustentadas as relações sociais e de que forma elas aparecem na narrativa de *Thelma & Louise*.

Nesta obra filmica, a viagem realizada pelas personagens pode ser compreendida como uma alegoria que ilustra metaforicamente a vida destas duas mulheres; parte-se de um lugar estável e bem definido, mas chegando a um destino bem diferente do que se poderia supor no início da história: a viagem conturbada e repleta de incidentes parece não ser nada além de uma necessidade subjacente de mudança e autonomização, ainda que isto ocorra de modo não planejado pelas personagens que dão nome à obra. Ao longo do caminho, as duas mulheres abdicam de um lugar que condiz com o padrão vigente naquela sociedade e naquela década (1990). Para isso, precisam enfrentar o ônus de contrapor discursos de poder patentes no contexto em que estão inseridas. Remontamos, novamente, ao cronotopo bakhtiniano, e podemos compreender este conceito representado pelo signo da viagem/estrada: é onde e quanto (ou através de) as mudanças nas identidades das duas personagens tomam relevo.

É também durante o trajeto que algumas formas de poder se interpõem à dupla no decorrer da narrativa. Curiosamente (embora este traço formal não seja aleatório), representados por personagens do sexo masculino, esses poderes têm papel fundamental nos acontecimentos que desviam o rumo das vidas de Thelma e Louise, e cuja influência é

revelada a partir do discurso ali construído – verbal e não verbal. Sobre estes aspectos, cada um dos personagens que os representa mereceria devida atenção e debruçamento, a fim de refletir sobre como são determinantes, de um modo ou de outro, para a tomada de consciência por parte das protagonistas da obra em questão. Todavia, tal observação deve ser feita com o cuidado de não cometer o deslize de atribuir aos personagens contrapostos – homens – a potencialidade das atitudes tomadas pelas duas mulheres. Estas são as únicas responsáveis pelo destino que lhes surge à frente. Aqueles devem ser compreendidos apenas como materialização simbólica do discurso ao qual elas se impõem e se opõem, afinal, o dialogismo deve ser tomado como traço fundamental para a dinâmica constitutiva de qualquer discurso. Tal conceito norteia esta proposta, pelo fato de se mostrar relevante ao tentar perceber como o enunciado concreto representado pela obra fílmica tratada aqui põe em diálogo discursos evidentes em seus aspectos constituintes e estéticos (e, portanto, internos) bem como citam outros discursos externos (considerando seus aspectos formais) à obra, mas que com eles se relaciona direta ou indiretamente.

Dentro do contexto das ações praticadas por Thelma e Louise, que infringem as regras de conduta partilhadas socialmente, é nítido o fato de que tais atitudes passam por um processo de intensificação, à medida que a dupla percorre as estradas do Arkansas e do Oklahoma. Aqui, o aspecto geográfico merece específica atenção, considerando o histórico de costumes conservadores e rígidos do sul dos Estados Unidos, onde estão localizados estes estados. Durante sua fuga, as duas pretendem chegar ao México. Contudo, entre o lugar de onde partem e o destino desejado, está localizado o estado do Texas, região emblemática, carregada de signos exaustivamente explorados pelas artes, com destaque para o cinema.

A imagem do caubói americano, as paisagens áridas e o famigerado conservadorismo contribuem, neste cenário, para a valorização da figura do masculino, que determina os padrões de conduta moral daquele contexto social. Em alguns momentos do filme, a rigidez texana é citada pela fala de Louise, quando a personagem demonstra o receio de voltar àquele lugar e o quanto a sua situação seria mais problemática caso o assassinato de Harlam tivesse ocorrido no mencionado estado. Além disso, fica subentendido que um fato ocorrera a Louise, naquele estado sulista (possivelmente uma agressão sexual). Devido a esta memória evocada pela personagem, a dupla decide não cruzar as terras texanas, a fim de que possam chegar ao México. Seria necessário, portanto, percorrer um trajeto desviante, ao longo do qual, os atos cometidos – motivados pelo acaso – desencadeariam outros que seriam cometidos, em um

primeiro momento, com estranhamento e resistência. Isto ocorre porque estes acontecem impulsionados pelo assassinato não planejado, mas que se mostram necessários em vias da violência contra Thelma, por parte da figura masculina. Esta morte literal, que surte para alterar o caminho das duas amigas, é transformada numa morte simbólica, que as acompanha durante toda a fuga, e se revela nos momentos de dúvida, desespero e atos de defesa: a morte, literal ou simbólica, é o terceiro passageiro do carro conversível que vemos cruzar as paisagens do árido norte-americano.

As primeiras atitudes de enfrentamento não são tomadas pelas amigas de modo simples e sem entraves, já que entram em conflito com os modelos do que se está estabelecido e fixado sobre o social. Contudo, agir de acordo com as normas sociais, naquele contexto, significaria estarem subjugadas às regras que as condenariam sem ponderar as nuances da situação. Além disso, possivelmente, seriam tomadas como réis do julgamento jurídico, mas também de um julgamento social que, comumente, condena a mulher a um lugar restrito na sociedade.

Assim, a postura tomada pelas personagens centrais do filme não é arquitetada previamente. Significa dizer, então, que Thelma e Louise não planejaram enfrentamentos a partir de uma reflexão a respeito da situação em que se encontravam antes da viagem. Diferente disto, são postas frente a esta decisão durante o trajeto. A viagem, portanto, mostra-se como catalisador do processo de emancipação destas duas mulheres enquanto sujeitos sociais autônomos, tendo a morte como figura determinante neste processo. Portanto, considerar tais aspectos do filme roteirizado por Khalie Kouri é situá-lo num contexto que excede os limites dos seus elementos composicionais e “significa tomar os elementos dialógicos como fonte de compreensão ativa e científica” . (SOUZA, 2002, p. 73), ao compormos esta análise, que se coloca frente à obra analisada através de uma relação dialógica.

Se considerarmos o hipotético segmento de uma linha horizontal progressiva, sobre o qual ocorre a trama, quanto mais próximas do momento inicial, as atitudes tomadas pela dupla parecem ser arbitrariamente postas pelas circunstâncias. Entretanto, quanto mais distantes do espaço e tempo onde/quando ocorre o ato abusivo do agressor (Harlam), mais estas atitudes parecem ser tomadas de maneira consciente (a partir de uma avaliação das situações enfrentadas e do lugar que ocupam naquele contexto). É capital, portanto, levar em conta a relação espaço-temporal que se desenvolve no horizonte das personagens centrais. Neste

sentido, esta linha horizontal e progressiva se mostra como configuração da viagem e do processo de autonomização de Thelma e Louise. Assim, a extremidade esquerda e inicial representa o tempo e o espaço onde se localiza um arquétipo de existência possível, do qual elas tendem a se distanciar e no qual se insere o fato que as impulsiona para o abismo/morte. Este, enquanto alegoria, entendido como a impossibilidade de saber o que haverá à frente, torna-se constante durante o trajeto e é materializado na extremidade oposta (final do filme) da linha horizontal e progressiva, proposta aqui. Compreendemos, então, a imagem 09 como diagrama que se propõe a sintetizar o cronotopo presente na narrativa estudada:

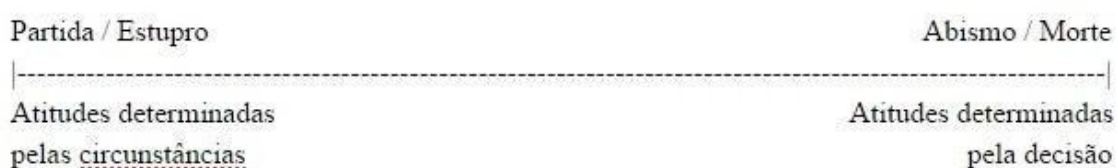


Figura 09

Deste modo, Thelma e Louise entregam-se metaforicamente a este abismo/morte, de modo que a certeza sobre os fatos futuros é personagem ausente durante boa parte da sua história, pois a cada fato que lhes acontece e que precisa ser sobreposto, ultrapassado a fim de que a viagem tenha curso, é preciso tomar decisões embasadas em valores que se reconstróem ao longo do trajeto. Contudo, a certeza sobre os desejos das protagonistas emerge gradativamente, mostrando-se por completo nos instantes finais do filme.

Inicialmente, esta inclinação ao abismo, ou ao desconhecido, (ou, mais precisamente, à morte) surge como uma alternativa possível, devido à dificuldade imposta pela situação do assassinato. Contudo, ao longo da trama (progredindo na linha da qual falamos na abertura desta seção), as decisões passam a ser tomadas por meio de reflexões e escolhas que se opõem à estabilidade percebida nos momentos iniciais da história: a vida estável, mas insatisfatória, mostrada antes da viagem frente à possibilidade de existência, inicialmente amorfa (a incerteza, o abismo/morte), mas que as satisfaria enquanto sujeitos. Neste momento da narrativa, não devemos ignorar o uso do termo *poder*, verbo modalizador que exprime a possibilidade deôntica (NEVES, 2000), o que materializa discursivamente a certeza a respeito daquilo que a personagem afirma não ser de possível realização. Isto surge em alguns momentos da trama, ganhando expressão por meio de diálogos entre as protagonistas, a

exemplo desse que segue, iniciado no minuto 116'10", e transcrito livremente abaixo:

Thelma: Tem motivos para voltar atrás, como o Jimmy.

Louise: Jimmy não é uma opção.

Thelma: Mas.. não sei, sabe... Algo bateu de repente e *não posso* voltar atrás. *Não poderia* viver.

Louise: Eu sei. Entendo o que diz. Enfim, não quero acabar no maldito Geraldo's show⁶.

Thelma: É.

É possível, portanto, notar que diversos aspectos têm suas feições alteradas ao longo da viagem, desta linha horizontal progressiva. Desta forma, o signo da viagem, do trajeto, reafirma seu caráter de provedor de mudanças ou de rito de passagem (cronotopo) a partir da instabilidade, própria do fato de não se conhecer o que estaria por vir. Se este já parece um aspecto próprio do signo da viagem nos filmes do gênero *road movie*, em *Thelma & Louise* este aspecto ganha outros contornos ainda mais definidos e assume forma física, materializado nas cenas finais da caçada à beira do abismo. Sobre esta, voltaremos a tratar mais adiante.

Em outro momento, enquanto fogem da polícia e parece não haver saída e qualquer dúvida acerca do destino que escolheram, Thelma diz não se arrepender de ter acompanhado Louise. A afirmação de Thelma, ao relatar sua felicidade, mesmo inserida numa situação conflituosa nega a realidade anterior, que é sobreposta pelo abismo/morte que as acompanha. Portanto, a linha horizontal progressiva proposta aqui é de grande utilidade para assentar o conceito de *carnevalização*, desenvolvido por Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Isto porque os fatos que se colocam em progressão sobre esta linha dialogam intimamente com o conceito do teórico russo tratado neste item. Em contrapartida, os aspectos característicos desta noção teórica também estabelecem diálogo importante com elementos estruturantes da obra fílmica analisada.

A partir desta perspectiva, evocaremos o conceito de *carnevalização* e seus aspectos constituintes, verificando o modo como dialogam com cenas de *Thelma & Louise*. Com este objetivo, é necessário dizer que a *carnevalização* consiste, segundo Bakhtin, uma característica própria das manifestações populares da Idade Média, quando os padrões da

⁶ *Geraldo* foi um *talkshow* apresentado por Geraldo Rivera, que teve início em 1987 e durou onze anos. O programa ficou famoso por seu caráter sensacionalista e pela teatralidade dos casos nele apresentados.

rotina comum eram desconstruídos ou reinventados momentaneamente. Durante os festejos, as formas de *ser* eram exercidas de modo que deslocavam o *modus operandi* daquela sociedade, sendo diluídos os limites entre as classes sociais, entre a dualidade do feio e do belo, do proibido e do permitido. Todavia, o autor afirma, também, como aspecto importante da carnavalização, o fato de seu caráter de desconstrução representar a possibilidade do novo; a desconstrução de um parâmetro daria origem a outro, inteiramente reformulado.

Este é, portanto, o ponto de partida de uma análise que pretende dar relevo aos aspectos que evidenciam uma relação estreita (ao nosso ver) entre a narrativa de *Thelma & Louise* e o conceito teórico *carnavalização*, apresentado pelo teórico russo anteriormente mencionado como processo de nascimento, por meio da destruição do que está posto, dando, assim, origem a algo novo. Esta noção estrutura a construção do enunciado concreto que corresponde à obra fílmica da qual tratamos aqui: as protagonistas, ao saírem em viagem e se depararem com diversos incidentes, são levadas a dissolver valores aos quais estavam subjugadas, bem como dissolvem a ideia que possuíam a respeito de suas próprias subjetividades. Contudo, concomitantemente a esta dissolução, ocorre a gestação de novos modelos que somente poderiam surgir a partir da derrocada dos antigos padrões. É isto que vemos na tela, ao assistir ao longa-metragem de Ridley Scott: os arquétipos apresentados nas sequências iniciais do filme (e com os quais as protagonistas dialogam e citam durante toda a trama) são questionados e destruídos, ao passo que as amigas descobrem uma nova maneira de viver e de compreender a si mesmas enquanto sujeitos sociais. Esta forma inaugural contém, em si, a forma antiga (que abandonam violentamente conforme seguem estrada) somente como uma referência daquilo que não desejam voltar a ser. Assim, é possível compreender que a carnavalização, em *Thelma & Louise*, é o processo através do qual, sob nossa perspectiva, dá-se a narrativa em questão. Bakhtin aponta *imagens grotescas*, *ambivalência*, *destronamento* e *temporalidade* como aspectos próprios deste processo e aos quais iremos recorrer, a seguir, relacionando-os com elementos da obra fílmica estudada. É imprescindível lembrar que tais traços característicos da carnavalização não são aspectos independentes, pois as fronteiras que delimitam suas feições não são estanques: as quatro características da carnavalização bakhtiniana se entrecruzam. Sua análise se dará separadamente com o único objetivo de facilitar a compreensão das relações percebidas neste trabalho.

Ao longo da estrada percorrida por Thelma e Louise, compreenderemos de que modo

tais características acompanham as protagonistas da obra fílmica que a dupla de amigas protagoniza. A imagem grotesca seria, de acordo com o autor, um dos elementos centrais da carnavalização. Este tipo de imagem, com suas formas inacabadas e oponentes à ideia do belo, “caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução.” (BAKHTIN, 2013, p. 21). Obviamente, em seus aspectos estéticos externos, as imagens de Louise e Thelma não condizem com o que se considera grotesco, restritamente. Distantes disto, as duas mulheres se mantêm dentro dos limites do belo, ainda que caracterizadas pelas camadas de poeira e desalinhamento dos cabelos (o que, para os padrões estéticos da sociedade contemporânea poderia simbolizar desordem e falta de cuidados), devido à viagem turbulenta através de paisagens áridas, em direção ao México. Assim, ao utilizarmos, neste item, o termo *imagem* ao se referir à dupla de amigas, estaremos nos referindo à sua construção como personagens e sujeitos representados numa obra de ficção. Devemos esclarecer, portanto, que o que aproxima as protagonistas das imagens grotescas descritas por Bakhtin está no que as caracteriza subjetivamente. Comparar a constituição das personagens no início da história com o que vemos se construir ao longo da estrada nos faz lembrar que “as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas” (BAKHTIN, 2013, p. 22). Além disso, deve-se compreender que as imagens do grotesco negam a estaticidade, bem como a alternância, a contradição e o caráter regenerador agem na direção da redefinição de valores (DISCINI, 2006).

É importante perceber de que modo o inacabamento⁷ é um traço estruturante das personagens principais da obra fílmica aqui analisada. Nos momentos em que se aproximam da extremidade inicial da linha horizontal progressiva, proposta neste item, a imagem das personagens sugere um acabamento, ou seja, perfis bem definidos quando o que caracteriza as personagens: a dupla é apresentada de modo polarizado, sendo que Louise nos é mostrada como uma mulher organizada e decidida, enquanto Thelma parece ser uma dona de casa não adaptada ao contexto doméstico, o que é ilustrado pela desorganização regente em seu lar. Apesar desta polaridade, a ideia exibida ao telespectador acerca de quem são aquelas duas

⁷ Aqui, não utilizamos como um termo contrário ao conceito *acabamento*, de Bakhtin, que trata da relação estética entre autor e personagem, ao considerar que o *acabamento* é o delineamento da forma estética que somente pode ser dada pelo *outro*. Somente a consciência do autor (externa) poderia dar acabamento ao todo do personagem. Do mesmo modo, não o estamos mencionando ao utilizar o termo *acabamento* ao longo deste item. Neste caso, referimo-nos estritamente a uma completude formal e estética, enquanto elemento constituinte da narrativa.

mulheres é muito bem definida. Contudo, esta definição, ou seja, este acabamento, não se sustenta por muito tempo na trama para que seja possível assistir à diluição dos perfis sucintamente construídos nos primeiros minutos da narrativa. A partir do fato que altera a rota a ser percorrida pela dupla de amigas, os perfis propostos nos momentos iniciais do longa-metragem são diluídos gradativamente. Isto nos leva a notar traços das imagens grotescas na constituição subjetiva das personagens.

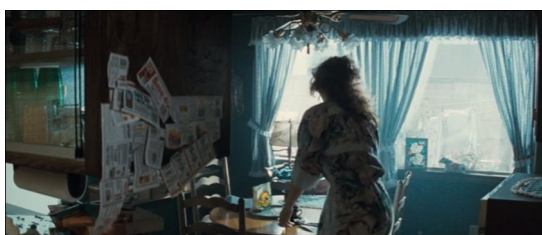


Figura 10



Figura 11

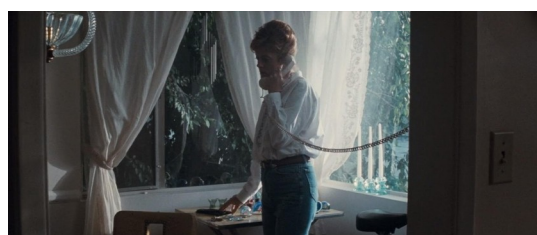


Figura 12



Figura 13

Devemos notar que o desequilíbrio de forças aparece em diversos momentos do filme, a exemplo da cena do assassinato já mencionado neste trabalho. Todavia, tão saliente quanto na cena da caçada final, as discrepâncias entre as forças que tensionam os conflitos da trama aparecem, também, na sequência iniciada em 108'40", quando Louise e Thelma atiram o caminhão dirigido por um homem que também havia tentado exercer o poder masculino, por meio de atitudes que referenciam o ato sexual. O terceiro personagem desta sequência aparece em outros momentos precedentes, ao longo da estrada. Em todos eles, o caminhoneiro faz gestos obscenos, sugerindo interesse sexual pela dupla de mulheres, que se sentem ofendidas com tais atitudes. O exagero se mostra, então, através das dimensões das figuras que se opõem na tela, e representam os pólos masculino e feminino: de um lado, um imponente caminhão-tanque, conduzido por um homem; do outro, duas mulheres conduzem um carro

conversível, consideravelmente menor que seu oponente.

Considerando as relações indissolúveis entre signo e ideologia, devemos lembrar que “Nenhuma ideologia pode aparecer fora dos signos, e nenhum signo está despido de ideologia” (BRAIT, 2006, p. 22). Assim, imponência evidenciada por meio do aparato de grande porte (o caminhão-tanque), conduzido pela figura masculina dialoga, sob a perspectiva deste trabalho, com hegemonia do poder exercido pelo homem na sociedade patriarcal, que subjaz ao signo ideológico do falo. Neste sentido, Thelma e Louise destroem o símbolo deste poder, evidenciado pelo exagero das formas, mas que tem sua atitude potencializada por este mesmo motivo.



Figura 14



Figura 15

Mais adiante, em determinado momento da sequência final, através de um plano panorâmico, vemos o carro conversível das amigas sendo perseguido por um grupo de viaturas, num terreno plano e árido, em que os veículos desenham os caminhos já percorridos com um rastro de poeira (imagem 14). Aqui, o exagero e a desproporção de um único veículo, ocupado por dois sujeitos, sendo perseguido por diversos automóveis oficiais, conduzidos por homens da polícia armados, podem reafirmar outra forma do grotesco emergindo nesta obra fílmica.

O que mais nos interessa, nesta cena (ou neste *frame* específico) e na evidente desproporção são os possíveis sentidos que seus elementos estéticos podem acionar. Assim, entendemos que a discrepância evidenciada na construção da cena é notada no âmbito do conhecimento ético, se concordarmos a respeito da não necessidade de um aparato policial tão potente, frente aos objetivos de sua ação (capturar Thelma e Louise). Considerando as particularidades da situação, não devemos perder de vista os significados dessa desproporção de forças postas nesta cena, em que a condição feminina é mostrada hiperbolicamente como uma força menor, em oposição à potência notadamente superior do masculino. Está ilustrada,

então, metaforicamente e sob as formas dos elementos componentes do enunciado concreto em questão (pela materialidade estética), a relação que se estabelece entre as partes envolvidas, no âmbito do social, nos limites do *ético*, portanto.

Nas duas cenas comentadas acima, mais evidentemente, identifica-se o *destronamento*, proposto por Bakhtin, como aspecto próprio da carnavalização. Neste sentido, a inversão de posições (ou a posse do trono por parte de quem oficialmente não o ocupa) é posta como parte estruturante deste processo. Desta forma, o destronamento executado pelas protagonistas da obra fílmica analisada se dá por meio da destruição do símbolo do poder do masculino. Este, por sua vez, é evidenciado pela desproporção entre as forças do embate proposto por esta narrativa, visto que o desfecho óbvio é negado: a parte subjugada, ou compreendida como menor, inferior ou mais fraca, inverte tais valores, sobrepondo-se às formas de poder que a elas tentam se impor.

A partir da compreensão do todo da obra, bem como dos elementos que compõem as cenas anteriormente descritas, nestes dois momentos do filme, podemos considerar como determinante o aspecto da não completude dos atos protagonizados pelas figuras de poder masculino. Isto porque, se a jornada das amigas (tal como somos apresentados no decorrer da trama) se inicia a partir da penetração não realizada (graças à intervenção da *bala prateada* de Louise), algo semelhante ocorre nas duas cenas analisadas nesta seção.

Assim, é possível compreender que, ao destruir o caminhão, Louise e Thelma novamente abortam o coito pressuposto pelo caminhoneiro. O ato sexual por ele desejado não ocorre. Muito além da frustração de suas expectativas, o homem assiste à dissolução do símbolo ideológico do poder fálico, representado pelo caminhão-tanque, destruído por uma única bala de revólver disparada por uma mulher.

Na caçada final, assistimos ao abortamento das expectativas do poder masculino, por parte da ação das protagonistas: diversos carros de polícia perseguem o veículo conduzido pelas duas mulheres, que jamais são alcançadas. Aqui, nota-se uma possível metaforização do processo biológico da fecundação, em que diversos espermatozóides buscam atingir um óvulo para que, assim, uma nova vida seja gerada. Desta forma, o conversível conduzido pela dupla de amigas, tal qual um óvulo, é perseguido por diversas viaturas, dirigidas por homens, tais quais gametas masculinos em busca da fertilização (imagem 16) – leitura que se dá a partir de observações particulares à perspectiva da análise aqui desenvolvida, considerando que o diálogo figura, também, o “ponto de vista que instaura um objeto de estudo”. (BRAIT, 2014,

p. 13). Entretanto, as vidas destas duas mulheres, enquanto novos sujeitos sociais diferentes daqueles apresentados no início da trama, não foram geradas a partir deste encontro de gametas simbólicos, mas, sim, por sua negação.



Figura 16

Devemos atentar para o aspecto fundamental da narrativa que, além de estruturar os processos de construção das personagens principais, evidencia o aspecto da *ambivalência*, descrita por Bakhtin como fundamental para noção da *carnevalização*. Portanto, é preciso lembrar que “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.” (BAKHTIN, 2013, p.19). Em *Thelma & Louise*, a ambivalência se mostra sob a forma de elementos de diversas cenas. O que nos interessa aqui, todavia, é a ambivalência do todo da obra, que abrange a constituição subjetiva das personagens centrais. Neste sentido, os fatos protagonizados pelas amigas contribuem para as transformações destes dois sujeitos femininos que atravessam as paisagens áridas que emergem na tela.

Isto se relaciona com o acabamento anteriormente mencionado, visto que os perfis das protagonistas, como apresentados nas cenas introdutórias, não se sustentam ao longo da trama. Arriscamos dizer que a ênfase dada nestas cenas tem a função de evidenciar as mudanças ocorridas às duas mulheres que conduzem o conversível azul. Assim, a partir do fato que abre uma fenda na trajetória de Louise e Thelma, os perfis iniciais iniciam seu processo de derrocada: tornam-se quebradiços; áridos, como os cenários visitados pela dupla de amigas. Assim, ao se partirem gradativamente, estes perfis não dão espaço para o vazio

resultante do que seria uma destruição monovalente. Contrariamente, suas fissuras revelam feições inteiramente novas, que são construídas a partir da autodescoberta que somente se torna possível em detrimento das feições anteriores (iniciais). Portanto, a destruição das figuras de duas mulheres inseridas no contexto e nas funções que se apresentam no prólogo da viagem tem caráter genitor ou gerador do novo: a dona de casa e a garçonete dão vida a duas mulheres que recusam veementemente os papéis sociais que exerciam antes de pegarem estrada. Aqui, a morte se mostra presente, de modo enfático, considerando que as feições iniciais das personagens já não vivem, pois deram lugar às formas que vemos nascer ao longo da estrada.

Segundo Bakhtin, o processo de carnavalização é estruturado sobre o parâmetro da *ambivalência*. Durante este mesmo processo, os valores comuns são reconfigurados ou invertidos por meio do *destronamento*, num contexto em que têm lugar de destaque as *imagens grotescas*. A carnavalização se mostrava como o momento em que o povo poderia experimentar um diferente estado de coisas, para além daquele já conhecido em dias comuns. Contudo, o *carnaval* teorizado pelo autor russo se instaurava por um tempo delimitado: não se sobrepunha à rotina permanentemente. Portanto, a *temporalidade* seria o quarto traço estruturante da carnavalização, como processo que tem um fim definido. Contudo, ainda que não se instaurasse permanentemente, é fundamental compreender que a ordem cotidiana retomada já não poderia ser idêntica àquela que precedeu o carnaval: a inversão experimentada durante festa popular não permaneceria como um novo parâmetro, mas alteraria as estruturas da vida para além do carnaval. Neste sentido, novamente percebemos a ambivalência carnavalesca, aspecto segundo o qual a destruição contém o germe do novo. Portanto, para esta análise, a temporalidade tem especial importância: enquanto as imagens grotescas, a ambivalência e o destronamento são percebidos, sob nossa perspectiva, nos elementos da narrativa, a temporalidade bakhtiniana é negada por *Thelma e Louise*. Isto porque a carnavalização que se instaura na narrativa analisada não tem um fim. Os antigos padrões não estariam imunes às vivências deslocadas pela carnavalização. Todavia, não acontece a volta à rotina na qual as personagens poderiam vivenciar o que haveria mudado após os fatos ocorridos durante a viagem. A viagem iniciada pelas amigas, e desviada pelas circunstâncias, se constrói de modo que evidencia a impossibilidade da volta. As duas mulheres optam por não retornar e, assim, perceber aquilo que possivelmente o processo carnalizante que protagonizam teria alterado: a carnavalização de *Thelma & Louise* é

perenizada pela decisão que determina o desfecho da viagem.

Para a dupla de mulheres das quais tratamos aqui, só existem dois destinos ao fim do trajeto: o retorno à vida como conhecida antes da viagem (considerando as alterações que esta jornada teria causado à antiga rotina e a elas mesmas) e o abismo/morte que se impunha à frente do conversível por elas conduzido. Retornar, naquele contexto, significaria abdicar da consciência e autonomia que somente conquistaram sobre a estrada. Para isso, voltariam a assumir os papéis e o lugar sociais que ocupavam até então, assumindo o ônus dos seus atos. Contudo, certas de manter o que haviam conquistado, decidem seguir rumo ao abismo/morte, reafirmando a negação daquilo que lhes era anteriormente imposto. Assim, a *temporalidade* carnavalesca é recusada, enquanto o estado de *carnavalização* se mantém, cristalizado na imagem estática do carro no ar (imagem 17), ao final do trajeto. Portanto, o desfecho revisita os aspectos mencionados acima, pois a dupla de protagonistas “renasce e se renova com a morte” (BAKHTIN, 2013, p. 11). É por meio desta morte ambivalente que Thelma e Louise reafirmam a vida simbolicamente.



Figura 17

5. O CAMINHO À FRENTE

Abordamos, neste trabalho, o dialogismo entre alguns aspectos de *Thelma & Louise*, arquétipos da sociedade patriarcal e conceitos trazidos pelo pensador russo Mikhail Bakhtin. Tais conceitos emergiram como necessários ao nosso estudo somente a partir da relação estabelecida com a materialidade da obra fílmica dirigida por Ridley Scott. Assim, dedicamo-nos a compreender as relações dialógicas possíveis neste contexto.

Considerando a natureza da obra, compreendemos a importância das particularidades que compõem um produto que se faz por meio de uma linguagem híbrida (verbal, sonora, visual). Esforçamo-nos, portanto, para abranger objetivamente a complexidade da relação entre objeto/sujeito, realidade social e teoria. Entretanto, compreendemos a impossibilidade de tratar de todos os aspectos que suscitam atenção, mas que seriam imensamente produtivos, se estudados particularmente. A este respeito, poderíamos citar a trilha sonora da obra, a relação entre legendas e o áudio original dos diálogos entre os personagens, o léxico empregado nestas falas e suas nuances semânticas, etc. Devemos, então, tomar a diversidade de possibilidades como embrião do entusiasmo para que a estrada percorrida não se encerre aqui: que sejam as tantas outras faces deste objeto passíveis de leituras distintas de esforços futuros.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de Rabelais. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins fontes, 2011.

BAKHTIN (VOLOCHÍNOV), Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 15ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-32.

BRAIT, Beth. Uma palavra sobre dialogismo. In: BRAIT, Beth; MAGALHÃES, Anderson Salvaterra (Orgs.). **Dialogismo**: teoria e(m) prática. São Paulo: Terracota, 2014. p. 13-15.

COSME, Luana Balieiro; MARTINS, Ana Paula Jardim. O filme como documento histórico: Thelma & Louise, personagens que resistiram à sociedade patriarcal e a heteronormatividade. In: **FEPEG**, 7. 2013.

DIJK, Teun A. van. **Discurso e poder**. p.9. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-94.

MARKENDORF, Marcio. Mulheres na estrada: a trajetória das heroínas de road movies. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2013. <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386005026_ARQUIVO_MarcioMarkendorf.pdf> Data de acesso: 24 de setembro de 2015.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Gramática de usos do Português**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Labrys - estudos feministas**. Nº 1-2, jul./dez. 2002. <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a07.pdf>> Data de acesso: 24 de outubro de 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: Sintoma da cultura. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2006.

SILVA, A. P. P. F. É já citação: uma análise de uma obra de Cerith Wyn Evans. In: **2ª Jornada Internacional de Estudos do Discurso e 1º EIID - Encontro Internacional da Imagem em Discurso**, 2012, Maringá, Paraná. 2º JIED - ANAIS 2012. p 1-12.

SOUZA, Geraldo Tadeu de. **Introdução à Teoria do Enunciado Concreto do Círculo Bakhtin / Volochinov / Medvedv**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.