

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

GABRIELA FLORES ZILIO

**GÊNEROS EM AÇÃO:
REPRESENTAÇÃO NO CINEMA DE AÇÃO/FICÇÃO CIENTÍFICA**

Niterói/RJ

2017

GABRIELA FLORES ZILIO

**GÊNEROS EM AÇÃO: REPRESENTAÇÃO NO CINEMA DE AÇÃO/FICÇÃO
CIENTÍFICA**

Monografia apresentada à
Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em
Cinema e Audiovisual

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Marina Cavalcanti Tedesco

Niterói/RJ

2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	GABRIELA FLORES ZILIO		
Curso:	CINEMA E AUDIOVISUAL	Matrícula:	11057020
Título			
Gêneros em ação: Representação no cinema de ação/ficção científica			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Marina Cavalcanti Tedesco		
	Marina Baltar Freire		
	Mariana Ramos Vieira de Sousa		
Data de Apresentação			
14 de dezembro de 2017			
Parecer			
A banca elogia a relevância do tema ainda pouco explorado nos estudos de cinema no Brasil. Destaca a atualidade da bibliografia e a objetividade do escrito. Por fim, aponta as muitas questões que poderiam ser desenvolvidas a partir da pesquisa realizada.			
Nota Final	10,0		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			
	Marina Baltar Freire		
	Mariana Ramos Vieira de Sousa		

GABRIELA FLORES ZILIO

**GÊNEROS EM AÇÃO: REPRESENTAÇÃO NO CINEMA DE AÇÃO/FICÇÃO
CIENTÍFICA**

Monografia apresentada à
Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em
Cinema e Audiovisual

Aprovada em 14 de dezembro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Marina Cavalcanti Tedesco (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Mariana Baltar Freire

Mariana Ramos Vieira de Souza

Niterói

2017

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Marina Tedesco, pela paciência comigo e pelas sugestões durante o trabalho.

A minha família pelo apoio durante os anos de faculdade.

RESUMO

O cinema de ação *blockbuster* é frequentemente visto como entretenimento superficial, e é alvo de críticas pela sua espetacularização e glorificação da violência. Normalmente associado com um público-alvo masculino, ele também representa figuras femininas ativas, ainda que em menor grau. No gênero de ação, o corpo, geralmente masculino, é uma parte significativa do espetáculo, assim como a ação e os efeitos especiais. Entendendo cinema de gênero como um espaço onde ansiedades e aspirações importantes para a sociedade que o produz são negociadas, este trabalho procura investigar as representações de gênero observadas em filmes de ação do final da década de 90, sob o contexto da terceira onda feminismo e do surgimento do pós-feminismo como resposta à popularização de demandas de gênero. São examinados três filmes de ação/ficção científica do período: *O Quinto Elemento*, de Luc Besson, *Tropas Estelares*, de Paul Verhoeven, *Alien – A Ressurreição*, de Jean-Pierre Jeunet, todos eles de 1997.

Palavras-chave: Gênero. Cinema de Ação. Ficção Científica. Feminismo.

ABSTRACT

Blockbuster action cinema is often seen as superficial entertainment, and is criticized for its spectacularization and glorification of violence. Normally associated with a male target audience, it also represents active female figures, albeit to a lesser extent. In the action genre, the body, usually male, is a significant part of the spectacle, as well as the action and the special effects. Understanding gender cinema as a space where important anxieties and aspirations for the society that produces it are negotiated, this paper seeks to investigate the gender representations observed in action films of the late 1990s, under the context of third wave feminism and of the emergence of post-feminism as a response to the popularization of gender-based demands. Three action/science fiction films from the period are examined: Luc Besson's *Fifth Element*, Paul Verhoeven's *Starship Troopers* and Jean-Pierre Jeunet's *Alien: Resurrection*, all of them from 1997.

Keywords: Gender. Genre. Action Cinema. Science Fiction. Feminism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O GÊNERO DE AÇÃO	10
1.1 A NOVA HOLLYWOOD	10
1.2 O CORPO EM DESTAQUE	11
1.2 PODER E VULNERABILIDADE.....	15
1.2 HEROÍNAS DE AÇÃO	17
2 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E PÓS-FEMINISMO.....	20
2.1 TERCEIRA ONDA E PÓS FEMINISMO	20
2.2 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO	24
3 GÊNERO E O CINEMA DE AÇÃO: TRÊS EXEMPLOS	28
3.1 O QUINTO ELEMENTO.....	28
3.2 TROPAS ESTELARES	31
3.3 ALIEN – A RESSURREIÇÃO.....	33
3.4 CONTRASTES E PARALELOS	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS	39

INTRODUÇÃO

O cinema de gênero costuma ser encarado por grande parte do público como uma forma baixa de entretenimento, sem nenhum valor cultural para a redimir. Vários gêneros populares, como o musical e o horror, foram “recuperados”, até certo ponto, através do estudo acadêmico, e elevados a uma posição de “arte séria”. O cinema de ação, todavia, continua a ser visto ao mesmo tempo como um exemplo emblemático do cinema Hollywoodiano de grandes orçamentos, mas também como o pior que esse cinema tem a oferecer, com raras exceções.

O gênero de ação é geralmente identificado com um público masculino, e seus heróis tendem a seguir a mesma linha, ainda que já existam, há décadas, muitos exemplos de filmes de ação centrados em personagens femininas. Alvos de crítica pelas imagens de violência e pelos possíveis modelos de comportamento que fornecem, mas também oferecendo prazeres e oportunidades de identificação para muitos públicos, esses filmes e as representações de gênero que veiculam podem ser complexos e ambíguos, e as leituras possíveis por públicos variados são potencialmente transgressoras.

Entendendo o gênero de ação como um espaço onde o corpo (geralmente masculino) é apresentado como espetáculo, junto com as sequências de pura ação e movimento, discutir as representações e identificações de gênero é importante, para além de uma crítica que apenas rotule esses filmes e o seu público como estúpidos. Esse entretenimento em si pode ser pensado como um articulador das ansiedades da sociedade em um determinado período histórico. Assim, as representações de gênero presentes nos filmes Hollywoodianos do final da década de 90 organizam de sua maneira as questões presentes na sociedade da época.

O contexto do pós-feminismo e da “terceira onda” do feminismo pode ajudar a explicar a produção das diferentes imagens de gênero no final do século 20. Ambos (entendidos como opostos) surgem como resposta a supostas falhas do feminismo até então. O primeiro se caracteriza por uma rejeição do feminismo, visto como antiquado e desnecessário no mundo moderno. A terceira onda vem responder a uma crise no sujeito do feminismo como uma entidade coesa, já que, por um lado, o movimento deixava de lado diferenças raciais, nacionais e de classe, e de outro, a própria noção de gênero vinha sendo questionada e desnaturalizada. Nessa fase

procura-se re-apropriar e re-significar termos e identidades ligados ao gênero, ampliando a dimensão das lutas do movimento.

Essas questões tem seu impacto no cinema, em particular aqui no cinema de ação, que costuma lidar com questões de poder/vulnerabilidade, e na ficção científica, que ao projetar uma visão de futuro, acaba sempre sendo uma forma de articular demandas do presente. Ao invés de pensar em termos de uma evolução que quebre drasticamente com o que até então existia, os modelos de representação presentes nesses filmes partem de uma longa tradição de representação, que adquire outros significados em diferentes contextos e por diferentes grupos.

No primeiro capítulo, serão apontadas as características do gênero, os temas e questões com que trabalha, bem como o histórico de representação de gênero em outros períodos. No segundo, o contexto da época de transformação e popularização do feminismo, assim como o seu rechaço e o surgimento do dito “pós-feminismo” serão explorados, bem como o seu possível impacto no cinema de ação. No último capítulo, três filmes serão analisados sob o ponto de vista da intersecção entre gênero e gênero cinematográfico: *O Quinto Elemento* (*The Fifth Element*, Luc Besson, França, 1997), uma aventura/comédia de ficção científica, *Tropas Estelares* (*Starship Troopers*, Paul Verhoeven, EUA, 1997), uma sátira futurística/filme de guerra, e *Alien – A Ressurreição* (*Alien: Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, EUA, 1997), quarto filme na série de ficção científica/horror. É o objetivo desse trabalho pensar sobre imagens de gênero que esse cinema nos mostra, nesse período de sua evolução.

1 O GÊNERO DE AÇÃO

Antes de partir para a investigação do cinema de ação hollywoodiano do fim da década de 90, é conveniente voltar a atenção para o desenvolvimento do gênero desde os anos 80, pois as transformações que ocorreram no cinema desse período determinaram grande parte das características da produção subsequente. As características do gênero “muscular” de ação, as questões e temas repetidamente abordados e as representações de gênero difundidas nesse grupo de filmes serão explorados neste capítulo.

1.1 A NOVA HOLLYWOOD

O final da Segunda Guerra Mundial marca o início de um processo que viria a resultar em um período no cinema norte-americano descrito por Thomas Schatz (1993) como a “Nova Hollywood”. O termo geralmente se refere a um movimento (ou período) cinematográfico liderado por uma nova geração de cineastas que, entre os anos 60 e 80, revitalizaram e modificaram todo o modo de produção do cinema Hollywoodiano. Contudo, em um sentido mais amplo, a expressão descreve também as transformações que ocorreram na política, na economia e na sociedade americana (e mundial), e os efeitos que tiveram sobre o cinema. Resumidamente, os marcos mais importantes que levaram a essa mudança foram: a decisão do caso antitruste contra a Paramount, em 1948, que acabou com a verticalização do sistema de estúdios; o surgimento da televisão (e mais tarde da TV a cabo e do *home video*), que juntos mudaram o cenário do mercado de entretenimento; a queda do Código Hays, permitindo a abordagem de temas e imagens antes interditos ao cinema; e transformações na sociedade americana, como a “suburbanização” da classe média e a jovem geração *baby boomer*, que alteraram o perfil do espectador médio (SCHATZ, 1993).

O mercado audiovisual, nesse novo cenário, torna-se um campo fragmentado, em que um filme não só concorre com produtos de outras mídias, mas também é exibido em plataformas diferentes e assistido por públicos diversos, caracterizando novos tipos de audiência e modos de consumo. O cinema buscou se destacar dos outros tipos de entretenimento disponíveis através do seu apelo como espetáculo. Thomas Schatz (1993) aponta uma tendência da produção cinematográfica nesse

período em direção aos *blockbusters*, filmes com altos orçamentos de produção e investimentos igualmente caros em publicidade, e que conseguiram trazer lucros antes inimagináveis para os estúdios – tendência acentuada depois do sucesso do filme *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, EUA, 1975). As sequências e *remakes* também são estratégias que se tornaram populares, por seu poder de capitalizar sobre sucessos anteriores, diminuindo os riscos envolvidos nesse tipo de produção. Schatz (1993, pg. 23) destaca os “male action movies” como um gênero privilegiado nesse panorama, por seu excesso visual, narrativo e espetacular.

O aumento da atenção (e da verba) voltada para a promoção dos longa revela uma atenção diferente dedicada agora ao público, com as pesquisas de recepção se tornando cada vez mais sofisticadas. A audiência é dividida em grupos etários, raciais, de gênero, de classe, em combinações específicas inúmeras, a fim de buscar a melhor estratégia para atrair o maior número de setores do público a um mesmo filme. São apontadas como características da produção cinematográfica na “Nova Hollywood”¹ uma crescente intertextualidade, auto-referência e paródia, a fragmentação e aceleração da montagem e do ritmo narrativo, os efeitos especiais espetaculares, e uma maior mistura de gêneros (em uma tentativa de apelar para essas diversas fatias do público simultaneamente)².

Esse cinema *blockbuster*, como descreve Schatz, foi alvo de críticas por uma suposta pobreza de narrativa (por ser muito espetáculo e pouca substância, em outras palavras). O autor define esses filmes como sendo mais motivados pelo avanço da trama, cada vez mais frenética, do que pelos personagens, cujo desenvolvimento fica então prejudicado. Yvonne Tasker (1991, pg. 107) também comenta a visão que muitos críticos e teóricos sustentaram desses filmes como “dumb movies for dumb people”, como um entretenimento de apelo “óbvio” – em que a autora percebe uma disposição classista direcionada ao entretenimento popular, julgado pelos padrões da alta cultura.

1.2 O CORPO EM DESTAQUE

¹ Ver SCHATZ (1993) e TASKER (1998, pg. 9).

² Para Rick Altman (1999), a tendência em ver na Nova Hollywood o ambiente da intertextualidade e da mistura de gêneros é um tanto exagerada. Para ele, trata-se mais de uma questão de intensidade, do grau com que essas funções ocorrem. Como ele ressalta, Hollywood sempre foi um lugar de mistura e assimilação de influências, e o gênero cinematográfico nunca foi um conceito “puro” – sempre teve difícil definição e conotações diferentes dependendo dos grupos que dele fazem uso.

É sobre o desenvolvimento, dentro desse cinema de ação *blockbuster*, de um conjunto de filmes em que o corpo (em geral, masculino) é apresentado em destaque, que Tasker discute em “Spectacular Bodies: Gender, genre and the action cinema”. Segundo a autora, a partir dos anos 80 se consolida um cinema no qual as inquietudes da época sobre a(s) identidade(s) masculina(s) são mapeadas sobre o corpo do herói:

Junto com as pirotecnias visuais, o arsenal militar de armamentos e hardware, os arqui-vilões e os obstáculos impressionantes que o herói deve superar, os orçamentos exagerados, as paisagens expansivas contra as quais o drama é representado e as trilhas sonoras igualmente expansivas, está o corpo da estrela como herói, caracteristicamente funcionando como espetáculo.³ (TASKER, 1991, pg.76, tradução nossa)

Nesse cinema “muscular”, o corpo se torna central tanto na sua função de espetáculo como para o avanço da narrativa – e de fato, as duas funções estão interligadas, uma justifica e complementa a outra. A história muitas vezes envolve a luta do herói, o seu “sofrimento ritualizado” até o momento da vitória, inscrito sobre o corpo do protagonista. Os exemplos mais emblemáticos são filmes como *Rambo* (*First Blood*, Ted Kotcheff, EUA, 1972), *Rocky* (*Rocky*, John G. Avildsen, EUA, 1976), *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, James Cameron, EUA, 1984) e suas sequências, onde a figura masculina funciona ao mesmo tempo como o motor que avança a narrativa e como espetáculo visual.

Laura Mulvey (1983) desenvolve com base na psicanálise uma teoria sobre o olhar e a representação no cinema narrativo americano que divide as funções em eixos masculino/feminino, ativo/passivo. Em sua análise, ela descreve o funcionamento do olhar fetichista sobre a figura feminina como uma ruptura no espaço da narrativa para a contemplação direta do corpo, interrompendo o imperativo da história com o seu espetáculo. Steve Neale (1983) parte dos conceitos de Mulvey e tenta aplica-los à figura masculina, distinguindo justamente os “male genres”⁴, como o *western*, como sendo mais propensos a esse tipo de “espetacularização” da masculinidade.

³ “Along with the visual pyrotechnics, the military array of weaponry and hardware, the arch-villains and the staggering obstacles the hero must overcome, the overblown budgets, the expansive landscapes against which the drama is acted out and the equally expansive soundtracks, it is the body of the star as hero, characteristically functioning as spectacle.” (TASKER, 1991, pg.76)

⁴ “Filmes em grande parte ou totalmente preocupados com a representação de relações entre homens” (NEALE, 1983, pg. 12). Tradução nossa do original: “films concerned largely or solely with the depiction of relations between men”.

Linda Williams (1991) identifica os gêneros do horror, melodrama e pornografia (os três socialmente considerados como “baixos”) como gêneros do corpo, onde as sensações e emoções identificadas com o corpo (feminino) na tela induzem a uma resposta corporal análoga do espectador. Não procuramos aqui encaixar os filmes “musculares” dentro dos gêneros do corpo, mas aplicar de alguma maneira alguns dos conceitos envolvidos a eles. Especificamente, a centralidade e o excesso envolvido na representação do corpo, causando lapsos no realismo da narrativa, também são vistos no cinema de ação, embora o eixo geralmente se desloque do corpo feminino para o masculino.

Diferentemente do que acontece com a figura feminina no cinema, a exibição do corpo masculino como espetáculo parece necessitar de uma justificativa, de algum artifício que desloque qualquer suspeita de um olhar homossexual. Logo, como aponta Richard Dyer (1982) sobre os *pinups* masculinos, o corpo é posado em ação, dinâmico, mesmo quando está sendo observado em descanso. Que essas imagens de *pinups* sejam frequentemente de homens praticando esportes, adornados de músculos, não é surpresa – músculos, ainda que construídos deliberadamente, simbolizam força e poder naturais. O cinema de ação é então um lugar privilegiado para a exibição do corpo masculino como espetáculo, oferecendo amplas oportunidades de transferir e justificar o seu excesso. Em um período de crescente comercialização de múltiplos aspectos da vida, ele consegue “comodificar” também o corpo masculino.

A ascensão da figura do fisiculturista como estrela de cinema, surgindo como mais uma demonstração de excesso nesses filmes, pode ser vista de maneiras conflitantes. Ora é interpretada como um conservadorismo reacionário, uma representação de hipermasculinidade retrógrada (respondendo talvez à maior visibilidade do movimento feminista), ora é encarada como ridícula, associada à vaidade e narcisismo (com conotações de feminização). A imagem do fisiculturista, descrita em termos como “a qualidade excessiva, quase histérica, de tantas imagens masculinas”⁵ (DYER, 1982, pg. 71, tradução nossa), pode ser interpretada justamente como uma performance, um excesso paródico de masculinidade, chamando atenção justamente para o que ela tem de construção, de artifício. Ao mesmo tempo, traz consigo uma narrativa de superação (com a promessa implícita

⁵ “The excessive, almost hysterical quality of so much male imagery” (DYER, 1982, pg. 71).

de que qualquer um pode também se tornar forte), que trai uma vulnerabilidade original (atrás dos músculos existe uma fragilidade, eles funcionam como uma armadura).

Outro aspecto presente no gênero de ação “muscular”, e de algum modo oposto a personagens “durões” como Rambo, é a associação da ação com a comédia na figura do que Tasker chama de “wise guys”, personagens que contrabalançam a seriedade do combate com suas frases de efeito e humor intertextual e paródico⁶. Um exemplo claro é a persona representada repetidamente por Bruce Willis, notoriamente como John McClane na franquia *Duro de Matar* (*Die Hard*, John McTiernan, EUA, 1988). Enquanto Rambo enfrenta as provações a que é submetido com uma postura séria e estoica, McClane e personagens como ele se engajam em batalhas verbais com o vilão (ou com seu parceiro), alterando o tom da narrativa.

A importância da voz tem grandes efeitos sobre a discussão da identidade masculina ligada a questões de poder. A tentativa de alguns atores, especialmente Stallone⁷, de mudar a sua imagem, passando de um brutamontes estúpido para um homem culto, que sabe falar (associando-se a imagens consideradas femininas, como roupas sofisticadas), é interessante nesse sentido. Embora atores como Clint Eastwood tenham conseguido criar uma persona que parece preferir não falar (ainda que a imagem de Eastwood não seja tão simplesmente decodificável, para os astros de ação dos anos 80 e 90 o silêncio é visto por alguns críticos⁸ como falta de articulação, um sinal de fraqueza, e associado a uma suposta crise da representação de ideais masculinos. A figura do “new man”, um novo modelo de masculinidade propagandeado nos anos 80 (supostamente um marco dos avanços do feminismo), constrói uma identidade masculina “em sintonia com seu lado feminino”, com funções como a paternidade, por exemplo, ganhando mais destaque.

⁶ Joel Silver, um dos responsáveis pela popularização dos filmes de “buddy cops”, curiosamente constrói a mistura de comédia e ação como uma tentativa de atrair o público feminino: “A audiência do gênero de ação atinge mais ou menos \$60 milhões. Os ruins fazem 40, 45. Mas se as mulheres vierem, vai ultrapassar isso. Duro de Matar fez \$82 milhões porque atraiu mulheres.” (Tradução nossa) “The action genre audience roughly tops out at \$60 million. The shitty ones do 40, 45. But if women come, it’ll go more than that. Die Hard did \$82 million because it attracted women” (RICHARDSON, 1991 apud ALTMAN, 1999, pg. 47).

⁷ Ver TASKER, 1991.

⁸ Tasker (1991, pg. 83-87) analisa a resposta da imprensa na época à imagem do ator Sylvester Stallone, associada aos seus personagens Rocky e Rambo. A persona de Stallone é muitas vezes tida como exemplo de um ideal de masculinidade irracional, violento e inarticulado, para o qual o “new man” viria como resposta.

As discussões sobre representação masculina que se intensificam na época claramente interagem e modificam a figura do herói muscular e do “wise guy”, por adaptação ou por rechaço.

O uso da comédia e da intertextualidade também podem ser vistos como tentativas de se esquivar das críticas sobre os modelos de representação e sobre a violência que marcam esse cinema, evitando ao máximo que ele possa ser levado a sério. Se existe mesmo uma crise dos modelos de identificação masculinos, brancos e heterossexuais na cultura popular americana da época, ela é aplacada em grande parte às custas da representação de minorias (é só lembrar o crescimento da popularidade de filmes de “buddy cops” com a figura do parceiro negro, que serve em geral como auxiliar do herói branco, e através de quem esse herói consolida a sua posição dominante). A comédia consegue até certo ponto desviar a atenção dos aspectos mais problemáticos do texto.

De qualquer forma, como funções narrativas, nem o silêncio nem a palavra conseguem proteger o herói de filmes de ação, cuja zona de resistência sempre retorna para o corpo:

Quando todo o resto falhar, então, é o corpo do herói e não sua voz, sua capacidade de argumentar racionalmente, que é o lugar de último recurso. Que o corpo do herói é o único espaço que é seguro, e que mesmo este espaço está constantemente sob ataque é um tema repetidamente retornado no cinema de ação do período.⁹ (TASKER, 1991, pg. 65, tradução nossa)

1.2 PODER E VULNERABILIDADE

Rick Altman discute duas tendências dentro da teoria de gêneros cinematográficos. Uma, ideológica, dá importância maior à maneira como Hollywood usa seus produtos para manipular a audiência e defender seus interesses. Outra foca nos filmes como articuladores de questões presentes na sociedade, desempenhando uma função ritual. No artigo em que propõe uma abordagem semântica/sintática dos gêneros no cinema, o autor salienta que o poder do cinema americano está justamente em desempenhar esses dois papéis ao mesmo tempo, mascarando sua própria influência sob a forma de uma narrativa que somente responde a questões presentes na sociedade:

⁹ “When all else fails, then, it is the body of the hero and not his voice, his capacity to make rational argument, that is the place of last resort. That the body of the hero is the sole space that is safe, and that even this space is constantly under attack is a theme repeatedly returned to in the action cinema of the period.” (TASKER, 1991, pg. 65)

As estruturas do cinema de Hollywood [...] servem para mascarar a própria distinção entre funções rituais e ideológicas. Hollywood não simplesmente dá sua voz aos desejos do público, nem simplesmente manipula a audiência. [...] O gênero bem sucedido deve seu sucesso não apenas ao seu reflexo de um ideal do público, nem somente ao seu status como uma apologia ao empreendimento de Hollywood, mas à sua capacidade de desempenhar ambas as funções simultaneamente.¹⁰ (ALTMAN, 1984, pgs. 14-15, tradução nossa)

Em “Film/Genre” (1999), Altman discorre mais sobre como essa articulação de interesses pode acontecer no cinema de gênero. Segundo o autor, há momentos em que o filme chega a uma “encruzilhada”, em que, por um lado, existe a escolha socialmente aceitável, e por outro, uma via contrária à norma, por onde o filme de gênero inevitavelmente deve seguir:

Como um local de conflito entre valores genéricos e culturais, cada encruzilhada genérica é um local de trabalho, um local onde o trabalho cultural é realizado. Embora não se possa esperar que todos os espectadores reconheçam ou aceitem o convite estendido por qualquer encruzilhada genérica em particular, aqueles que participam implicitamente ativam em cada encruzilhada padrões culturais e genéricos.¹¹ (ALTMAN, 1999, pg. 152, tradução nossa)

No segundo caminho é que se encontra o prazer do gênero, que é maior conforme aumenta a quebra de regras envolvida. O filme de gênero aumenta cada vez mais os riscos da escolha pelo tabu, até que, no clímax, essa tendência se reverte e a ordem normativa é restaurada. Por isso, o autor ressalta, o prazer de um fã de gênero tem sempre algo de ilícito, secreto, vergonhoso. Por mais que a narrativa procure reestabelecer e, de fato, promover os valores dominantes, a experiência marcante para audiência do gênero está na quebra de tais valores.

A acusação levantada em relação ao cinema de ação americano de preservar esquemas tradicionais opressivos e glorificar a violência é interessante se pensada em conjunto com a característica marcante nesse cinema de lidar com questões de poder e vulnerabilidade, pertencimento e exclusão. O herói de ação está frequentemente nas margens do poder autorizado, mas independente, por vezes contrário a ele (o soldado traído pelo exército, o policial que luta contra a polícia

¹⁰ “The structures of Hollywood cinema [...] serve to mask the very distinction between ritual and ideological functions. Hollywood does not simply lend its voice to the public’s desires, nor does it simply manipulate the audience. [...] The successful genre owes its success not alone to its reflection of an audience ideal, nor solely to its status as an apology for the Hollywood enterprise, but to its ability to carry out both functions simultaneously.” (ALTMAN, 1984, pgs. 14-15)

¹¹ “As a locus of conflict between generic and cultural values, each generic crossroads is a work site, a place where cultural labour is performed. Though not all spectators can be accepted to recognize or accept the invitation extended by any particular generic crossroads, those who do participate implicitly activate at each crossroads both cultural and generic standards.” (ALTMAN, 1999, pg. 152)

corrupta, etc.). Mesmo no momento final de retorno do herói triunfante “impenetrável”, não deixamos de lembrar os momentos de vulnerabilidade da figura do herói cujo corpo é testado até seus limites.

Tasker (1991) argumenta que é necessário, em conjunto com a crítica dos aspectos problemáticos de representação presentes nesses filmes, buscar entender o que atrai públicos variados para o gênero. Públicos de origens diversas (considerando a audiência global do cinema americano) encontram nos filmes de ação prazeres e oportunidades de identificação – não só apesar do gênero, mas também por causa dele. Talvez a narrativa de superação seja um ponto de convergência entre os interesses do público e de Hollywood.

Mas também é válido lembrar que enquanto Hollywood articula as inadequações da sociedade capitalista, ela geralmente só o faz em relação às questões as quais ela pretende dar resposta – “definido e delimitando o que constituem as necessidades legítimas das pessoas nesta sociedade”¹² (DYER, 1992, pg. 26, tradução nossa). O espaço do herói (homem, branco, heterossexual) é frequentemente demarcado nesse cinema em contraste com um “outro”, definido em termos de gênero, raça e classe. A posição dominante pode ser reafirmada e fortalecida através da delimitação da alteridade.

1.2 HEROÍNAS DE AÇÃO

No cinema de ação hollywoodiano dos anos 80 e início dos 90, as personagens femininas eram quase sempre deixadas de lado, estranhas ao universo predominantemente masculino retratado. Funcionavam na maioria das vezes como garantia da heterossexualidade do herói. Em uma organização simbólica e narrativa mais dedicada a resolver questões de identidade masculina, a mulher era frequentemente o interesse romântico, uma auxiliar do protagonista – em alguns casos, ambos, como em *Velocidade Máxima* (*Speed*, Jan de Bont, EUA, 1994) –, ou servia de motivação para a saga do herói (muitas vezes sendo sacrificada no processo). O que não significa que não existiam filmes de ação tendo mulheres como protagonistas.

¹² “Defining and delimiting what constitutes the legitimate needs of people in this society” (DYER, 1992, pg. 26)

Personagens femininas ativas e centrais em filmes de ação se encontravam dentro de uma narrativa que buscava sempre de alguma maneira explicar a sua presença. Assim como nos “rape-revenge films”¹³ dos anos 70, antecedentes diretos de representação feminina ativa no cinema em um contexto de ação, a violência sexual servia muitas vezes de motivação inicial para a heroína. Também era frequente ela estar tomando o lugar do pai, reinscrevendo a sua posição em termos ligados ao poder patriarcal. Enquanto o herói era geralmente colocado à margem da autoridade oficial, a heroína era mais frequentemente alinhada a ela.

A figura da *tomboy* é recorrente, um tipo de personagem que combina características femininas e masculinas, geralmente estabelecida na narrativa como uma recusa a crescer e desempenhar o papel “correto” de feminilidade (TASKER, 1998). A maternidade, real ou simbólica, é outro fator que serve de motivação, justificando a presença da heroína, ou pelo menos servindo de lembrança da sua feminilidade. Mas o mais comum é que, ao entrar no universo de um filme de ação (e dentro do cinema americano de maneira geral), a figura feminina seja construída em termos relacionados à sexualidade. O que a narrativa busca desautorizar em relação ao herói de ação – que existe um olhar sexualizado direcionado a ele – é reafirmado em relação à heroína, confirmando a sua *diferença* naquele espaço.

Com o desenvolvimento dos “muscular movies” nos anos 80, Tasker (1991) identifica o surgimento de uma série de “muscular heroines”. Os exemplos mais lembrados são Ripley, da franquia *Alien*, e Sarah Connor, em *O Exterminador do Futuro 2 (Terminator 2)*, James Cameron, EUA, 1991). Personagens centrais de filmes de ação, principalmente nos anos 1980 e começo dos 90, elas são associadas a imagens “masculinas”, em especial o corpo musculoso, de maneiras potencialmente transgressoras.

Enquanto para o homem a fisicultura é uma prática que pode ser identificada com “feminização” (vaidade, a vontade narcisista de adornar o corpo com músculos), para a mulher ela é, ao contrário, vista como um sinal de masculinização. Nesse contexto de imagens com significados ambíguos, Tasker distingue uma característica de “musculinidade” no cinema de ação da época: "A musculinidade indica a medida em que uma definição física da masculinidade em termos de uma

¹³ Para mais sobre *rape-revenge films*, ver CLOVER, 1992.

musculatura desenvolvida não se limita ao corpo masculino dentro da representação"¹⁴. (TASKER, 1991, pg. 3, tradução nossa)

A “musculinidade” dessas personagens parte de um entendimento de “masculinidade” e “feminilidade” como conceitos que podem ser associados e reformulados de várias maneiras e em intensidades diferentes, e que não pertencem simplesmente a categorias simetricamente opostas como “homens” e “mulheres”¹⁵. A aplicação de um repertório imagético comumente associado com masculinidade a uma figura feminina, no entanto, não tem os mesmos efeitos e implicações do que quando ligada à figura masculina. Sendo uma imagem andrógina, a “muscular heroine” tem o potencial de desafiar concepções binárias de gênero – um potencial que, segundo Tasker, é compartilhado com heroínas de ação em geral:

A heroína de ação representa um desafio para a binaridade de gênero através de sua própria existência: suas qualidades de força e determinação e, mais especificamente, seu trabalho e o corpo que o impõe, marcam-na como “não feminina”.¹⁶ (TASKER, 1998, pg. 69)

As heroínas de ação “musculares” abrem um espaço para a representação feminina não através da sexualidade (embora não seja impossível o vínculo das duas coisas), mas com o uso da mesma simbologia masculina do herói, que assim adquire outros significados. A necessidade de ao mesmo tempo afirmar aspectos mais tradicionalmente femininos (a associação com a maternidade, por exemplo) não aplaca a ansiedade da representação andrógina, pelo contrário, serve pra lembrar que é um corpo feminino que exerce a ação e move a narrativa.

¹⁴ “Musculinity indicates the extent to which a physical definition of masculinity in terms of a developed musculature is not limited to the male body within representation.” (TASKER, 1991, pg. 3)

¹⁵ Elisabeth Hills (1999) parte de uma análise dessas “muscular heroines” para criticar a tendência, dentro dos estudos cinematográficos feministas ligados à psicanálise, de interpretar essas heroínas como “figurativamente homens”. Para ela, a oposição binária ativo/passivo presente no texto influente de Laura Mulvey pode levar a uma lógica circular em que a representação de mulheres ativas é vista como masculina pelo próprio fato de ser ativa (e vice-versa), negando por completo a possibilidade de um espaço ativo feminino nesse cinema.

¹⁶ “The female action hero poses a challenge to gendered binaries through her very existence: her qualities of strength and determination and, most particularly, her labour and the body that enacts it, mark her out as ‘unfeminine’.” (TASKER, 1998, pg. 69)

2 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E PÓS-FEMINISMO

Neste capítulo procuramos pensar sobre o desenvolvimento do cinema de ação hollywoodiano nos anos 90, dentro de um esquema de produção *blockbuster*, em conjunto com considerações sobre o discurso chamado “pós-feminista” que se consolidou naquela década (especialmente no ambiente midiático). Essa discussão também se relaciona com os processos de transformação do feminismo, que vieram a culminar no que é convencionalmente chamado de “terceira onda”.

2.1 TERCEIRA ONDA E PÓS FEMINISMO

Tanto o pós-feminismo como a terceira onda podem ser interpretados como respostas diferentes para supostas falhas e omissões do feminismo de até então. Uma das maiores lacunas, apontada em críticas levantadas dentro da própria “segunda onda”, era a pouca atenção dada à multiplicidade no movimento – a pouca integração da identidade e das demandas do feminismo com outras questões sociais importantes que fazem parte da experiência de muitas mulheres. Ou seja, o feminismo, para muitos, tendia a construir a questão de gênero como a principal causa de opressão, afetando todas as mulheres indistintamente. Críticas de feministas de grupos de minorias questionavam a definição de “mulher”, o sujeito do feminismo, como uma identidade unificada implicitamente branca, heterossexual e de classe média, não levando em conta as maneiras com que raça, classe e sexualidade, além de outras formas de opressão, afetam a relação com o gênero:

(...) essa concentração em “mulher”, como tanto o objeto quanto o sujeito do discurso, resultou em uma mudança dentro do movimento. O conceito de mulher parecia muito *frágil* para suportar o peso de todos os conteúdos e significados atribuídos a ele. A elusividade dessa categoria de “mulher” levantou questões sobre a natureza de identidade, unidade e coletividade.¹⁷ (GILLIS et al, 2004, pg. 1)

A unidade necessária no sujeito “mulher” estável é uma construção artificial, e o fato de um movimento com reivindicações políticas ser predicado sobre uma identificação compulsória com uma categoria que, para muitas das partes interessadas, não consegue refletir a complexidade de sua experiência pessoal,

¹⁷ “(...) this concentration on ‘woman’, as both the object and the subject of discourse, resulted in a shift within the movement. The concept ‘woman’ seemed too *fragile* to bear the weight of all contents and meanings ascribed to it. The elusiveness of this category of ‘woman’ raised questions about the nature of identity, unity and collectivity.” (GILLIS et al, 2004, pg. 1)

trouxe à tona diversas questões. Como manter uma ação política coesa sem poder contar com a base de uma identificação comum e irrestrita?

O trabalho de feministas da própria segunda onda, mas principalmente da terceira, colocava em questão a própria noção de gênero enquanto construção social, chamando atenção para o seu caráter performático e artificial. Judith Butler exemplifica a questão:

Nesse sentido, gênero não é de nenhuma maneira uma identidade estável ou local de agência de onde vários atos procedem; em vez disso, é uma identidade tenuamente constituída no tempo – uma identidade instituída através de uma repetição estilizada de atos. Além disso, gênero é instituído através da estilização do corpo e, portanto, deve ser entendido como a maneira mundana na qual gestos corporais, movimentos, e atos de vários tipos constituem a ilusão de um eu de gênero coeso.¹⁸ (BUTLER, 1988, pg. 519, tradução nossa)

Se gênero não pode ser mais visto como um dado objetivo, e sim como um emaranhado em uma trama de identificações muitas vezes contraditórias e intersecções socialmente determinadas, como pode se constituir uma prática de resistência que procure alcançar as transformações necessárias na sociedade, no âmbito político e no pessoal? Em nome de quem, e com qual autoridade, pode-se falar? As respostas que a terceira onda e o pós-feminismo vão dar a essas e outras questões são, em alguns pontos, semelhantes, mas com objetivos diferentes.

A própria metáfora das “ondas” do feminismo (a primeira representada pelas sufragistas a partir do século 19, a segunda mais ligada aos movimentos pelos direitos civis nos anos 60 e 70, a terceira a partir dos anos 90), como fases distintas claramente separadas, evidencia uma sintonia com as preocupações com que lida o pós-feminismo. Fica implícita nessa metáfora uma relação geracional, onde a terceira onda é representada como o feminismo jovem, em oposição às “mães” da segunda onda e “avós” da primeira. A pertinência de uma comparação em termos temporais é grande se lembrarmos da cultura pós-feminista tão focada na juventude como um ideal a ser preservado.¹⁹

A terceira onda é entendida como uma tentativa de levar mais multiplicidade ao movimento. Uma das características celebradas, então, é justamente que não existe um modo único e correto de se agir dentro do feminismo, mas várias

¹⁸ “In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts procede; rather, it is na identity tenuously constituted in time – na identity instituted through a *stylised repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylisation of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of na abiding gendered self.” (BUTLER, 1988, pg.519)

¹⁹ Sobre a metáfora geracional e o discurso popular sobre feminismo, ver GARRISON In: GILLIS et al., 2007, pg. 24-34.

perspectivas complementares. O que ocorre, ao invés de uma desconstrução total da identidade do sujeito “mulher”, é a formação de diversas comunidades que redefinem de maneiras diferentes essa identidade. Uma das características marcantes dessa fase é justamente a reapropriação de termos como *girl* e *chick*, e o surgimento de comunidades que valorizam aspectos tradicionalmente associados à feminilidade, mas transformados e reinterpretados em novos termos por essas “meninas” (MUNFORD, 2004).

Outra característica relacionada com a terceira onda é que ela parece ser mais aberta questões como sexualidade, cultura popular e consumo. Parte disso uma acusação de que essa geração pratica um feminismo mais individualista, que se preocupa mais com o pessoal do que com uma ação política que afete as estruturas sociais em geral. Nesse aspecto, a terceira onda se aproxima aparentemente do que se chama de pós-feminismo.

As características do “pós-feminismo” aparecem em meados dos anos 80, mas foi na década de 90 que se tornou comum no vocabulário popular. (NEGRA e TASKER, 2007, pg.8). Pós-feminismo não se trata especificamente de um movimento, mas de um tipo de discurso, uma tendência cultural observada através de diversas mídias, desde a publicidade até o jornalismo e o cinema. Como é indicado pelo prefixo “pós”, a expressão traz a ideia de que feminismo é algo do passado, que já alcançou as suas metas, e portanto não é mais necessário. O fato de muitas das reivindicações políticas levantadas pelo movimento feminista já estarem, pelo menos no papel, atendidas, supostamente significa que o ideal de igualdade foi atingido.

O pós-feminismo parte então de uma ideia de que o feminismo é uma construção antiga, rígida e ultrapassada. Associada a isso está a representação caricata de feministas na mídia como raivosas, feias e misândricas. Esse tipo de representação constrói uma ideia sobre feminismo como uma associação indesejável, um palavrão, ao mesmo tempo em que pode utilizar partes do seu discurso:

O pós-feminismo é, segundo nós, inerentemente contraditório, caracterizado por um duplo discurso que trabalha para construir o feminismo como um fenômeno do passado, cujos traços podem ser encontrados (e às vezes até valorizados) no

presente; pós-feminismo sugere que é o próprio sucesso do feminismo que produz sua irrelevância para a cultura contemporânea.²⁰ (NEGRA e TASKER, 2007, pg. 8)

Junto a isso vem o fato de que no fim do século 20 o feminismo já estava, de uma maneira ou de outra, popularizado no vocabulário popular. Uma das explicações levantadas para o surgimento do pós-feminismo é a existência de um *backlash*, uma onda conservadora e reacionária, que, especialmente nos EUA, era vista inclusive na forma de retrocessos nos avanços já conquistados legalmente (desde a década de 90, houveram restrições progressivas ao direito ao aborto legal, o que até hoje continua sendo pauta nas discussões políticas daquele país). O pós-feminismo pode ser interpretado como uma resposta conservadora adaptada a um mundo parcialmente transformado, em que, pelo menos em teoria, não é possível discordar abertamente do princípio de igualdade entre os sexos²¹.

Na cultura pós-feminista se encontra a representação de um mundo que alcançou suas metas, especialmente no que diz respeito ao ambiente de trabalho. Assim, nos anos 80 e 90, as imagens de mulheres em ambientes corporativos tomam conta de filmes, aparentemente sem a necessidade de justificar sua presença. Mas, do ponto de vista desse discurso, a mulher moderna que alcançou o mercado de trabalho não encontra satisfação na vida familiar e emocional – e isso é visto como um efeito colateral do feminismo (WHELEHAN, 2010, pg. 156).

Assim, especialmente em textos voltados ostensivamente para um público feminino, existem repetidamente narrativas em que a mulher deve balancear o trabalho e a vida pessoal (geralmente sacrificando o primeiro em nome da segunda). Isso é enquadrado em termos de escolhas pessoais, levantando a bandeira de “empoderamento”, e não como uma questão social mais ampla. A personagem de uma narrativa pós-feminista reconhece situações de discriminação de gênero, e até comenta sobre elas, mas a solução e o foco da narrativa não refletem esse entendimento.

O pós-feminismo se apropria dessa força do *girl power*, produzindo obras cada vez mais comuns e populares conhecidas por *chick* ou *girl culture* (reconhecendo um mercado aberto para esse tipo de produto na geração que cresceu vendo o feminismo como uma realidade). O que existe de revolucionário e

²⁰“Postfeminism is, we contend, inherently contradictory, characterized by a double discourse that works to construct feminism as a phenomenon of the past, traces of which can be found (and sometimes even valued) in the present; postfeminism suggests that it is the very success of feminism that produces its irrelevance for contemporary culture.” (NEGRA e TASKER, 2007, pg. 8)

²¹ Ver GILLIS et al., 2004 e CHENGTING, 2010.

resistente na redefinição e revalorização do que significa ser “menina” pode ser perdido na comodificação desse discurso. O que a ênfase em *girls* deixa claro é novamente o foco na juventude. A nova valorização da cultura feminina traz também uma aceitação maior do consumo de cultura popular voltada para mulheres, assim com o uso (crítico, mas sem julgamentos) de cosméticos, moda, revistas femininas, etc. (NEGRA e TASKER, 2007, pg. 6).

A cultura pós-feminista, inserida como é em um contexto de uma economia mundial de consumo, funciona através de estratégias para comodificar zonas antes impensadas, cooptando o discurso de movimentos por direitos iguais para fins de mercado. Ao mesmo tempo, esse tipo de interpelação trabalha para livrar a menção de questões feministas de qualquer conotação política, tornando-a não ameaçadora para os interesses do mercado:

A centralização da cultura pós-feminista em uma elite afluenta certamente envolve um individualismo enfático, mas essa formulação tende a confundir o interesse próprio com individualidade e eleva o consumo como uma estratégia para curar as insatisfações que poderiam de outra forma ser entendidas em termos de males e descontentamentos sociais. (...) A cultura pós-feminista trabalha em parte para incorporar, assumir, ou naturalizar aspectos do feminismo; crucialmente, também trabalha para comodificar o feminismo através da figura da mulher como consumidora.²² (NEGRA e TASKER, 2007, pg.2, tradução nossa)

2.2 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO

Muito se falou sobre as ressonâncias do pós-feminismo sobre a cultura popular, especialmente, no caso do cinema, sobre os produtos feitos diretamente para um público concebido como predominantemente feminino. Os “chick flicks”, principalmente comédias românticas, são os exemplos mais claros de como predomina uma certa atitude na representação popular. O próprio fato de existir o “chick flick” como categoria revela a importância (cultural, mas também de mercado) dada cada vez mais a esse segmento de público.

Tratando-se de gêneros “masculinos”, como ação e aventura, a questão da representação não fica tão clara. Se o interlocutor imaginado é homem, branco e heterossexual, como parece ser o caso com muitos gêneros hollywoodianos

²² “Postfeminist culture’s centralization of na affluent elite certainly entails an emphatic individualism, but this formulation tends to confuse self-interest with individuality and elevates consumption as a strategy for healing those dissatisfactions that might alternatively be understood in terms of social ills and discontents. (...) Postfeminist culture works in part to incorporate, assume, or naturalize aspects of feminism; crucially, it also works to commodify feminism via the figure of woman as empowered consumer.” (NEGRA e TASKER, 2007, pg.2)

populares, no que isso afeta a representação de uma sociedade em que questões de gênero estão parcialmente solucionadas? As tentativas de inclusão de questões socialmente progressivas, de representação de papéis de gênero menos rígidos e conservadores, teriam efeitos visivelmente diferentes em um filme de ação?

Uma vertente apontada como resultado dessa atitude pós-feminista é o aumento, e a crescente normalidade, de heroínas como protagonistas de filmes de ação nos anos 90. Isso culminaria, no fim dos anos 90 / início dos anos 2000, na popularidade de franquias como *Lara Croft*, *Underworld* e *Resident Evil*²³. Todas têm mulheres como protagonistas, e tem um estilo de representação similar. Como nas séries de TV dos anos 70, como *As Panteras* (*Charlie's Angels*, EUA, 1976-1981) esse tipo de heroína chama a atenção por desempenhar, ao mesmo tempo que a ação, um apelo sexual (e, portanto, comercial) forte. Elas se parecem com o que Tasker descreve, começando nos anos 90, como a *feisty heroine* (TASKER, 1998, pg.82), personagem de filmes de ação que caminham na linha ambígua entre a função de desenvolver a ação e a função de espetáculo sexualizado. Elas são descritas e encaradas pela narrativa como mulheres excepcionais, que são permitidas dentro do universo de ação, mas mantém uma marca de alteridade: “Ela é caracterizada dentro do discurso fílmico como uma mulher com força e espírito que é definida como atípica”.²⁴

Em uma atitude similar, Carol Clover (1992), estudando os “slasher films” dos anos 70 e 80, fala da figura da *Final Girl*, a sobrevivente, que reúne em um só personagem as funções de vítima e de herói. Lidando com questões de audiência e identificação, a autora discute o porquê da predominância, em um gênero cujo público alvo se tratava de rapazes adolescentes, de protagonistas mulheres. A *Final Girl* também é representada como excepcional, a única que sobrevive e triunfa enquanto dezenas de garotas (e alguns homens) morrem brutalmente:

Ela é a escoteira, a leitora, a mecânica (...) Acima de tudo ela é inteligente e engenhosa em uma emergência. (CLOVER, 1992, pg. 39)

A *Final Girl* é como um garoto, em uma palavra. Assim como o assassino não é totalmente masculino, ela não é totalmente feminina (...) Caso não fique claro, está

²³ Dentro das três séries mencionadas: *Lara Croft: Lara Croft: Tom Raider* (Simon West, EUA/Reino Unido, 2001) e *Lara Croft: Tomb Raider – A Origem da Vida* (*Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life*, Jan de Bont, EUA/Alemanha/Japão/Reino Unido, 2003); *Underworld: Anjos da Noite* (*Underworld*, Len Wiseman, EUA, 2003), e mais 4 filmes na franquia; *Resident Evil: Resident Evil: O Hóspede Maldito* (*Resident Evil*, Paul W. S. Anderson, Alemanha/Reino Unido, 2002), e mais 3 outros longas.

²⁴ “She is characterised within movie discourse as a woman with a strength and spirit that is defined as atypical.” (TASKER, 1998, pg. 82)

soletrado em seu nome: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max.” (CLOVER, 1992, pg. 40)²⁵ (TASKER, 1998, pg.82, tradução nossa)

Uma teoria sobre as heroínas de ação desde os anos 90, levantada por Christina Stasia (2004), é que essas personagens são divididas em dois eixos, de acordo com o foco das narrativas: heroínas públicas e heroínas privadas. Com a preocupação dada na cultura pós-feminista com escolhas pessoais, sem se ater em estruturas sociais maiores, o pessoal e o político (em termos públicos) se separam. Assim, a autora identifica uma série de filmes que lidam diretamente com problemas derivados de questões de igualdade, como violência doméstica, mas sempre em um âmbito pessoal, como resposta a ameaças diretas (talvez como herdeiros dos filmes de “rape revenge”), justificando a presença de heroínas no universo de ação. Por outro lado, existe uma série de filmes com heroínas públicas, em cuja narrativa questões de gênero não aparecem, mas que parecem pertencer mais claramente ao gênero de ação propriamente dito: “A heroína pública de ação realiza suas ações em um mundo livre de discriminação de gênero, a heroína privada de ação existe em um mundo onde a discriminação de gênero é pessoal, não institucional”.²⁶ (STASIA, 2004, pg. 181, tradução nossa).

Isso é visto como uma tendência preocupante por alguns, como Chengting (2010), que veem a personagem feminina de ação, por mais importante que seja para a narrativa, como um adereço, uma atração erotizada e superficial de um cinema de consumo em massa:

Mais frequentemente do que não, a protagonista feminina que narrativamente lidera a história e, finalmente, resolve o problema, o agente mais significativo no filme, é na verdade considerada como o “bônus extra” em assistir os filmes. Ela é simplesmente uma das imagens para consumo que pretende divertir e entreter.²⁷ (CHENGTING, 2010, tradução nossa)

A autora chega a mencionar a frequência crescente de imagens sexualizadas masculinas, que ela descreve como mais um exemplo de exploração do corpo como

²⁵“She is the Girl Scout, the bookworm, the mechanic” (...) “Above all she is intelligent and resourceful in a pinch.” (CLOVER, 1992, pg. 39) “The Final Girl is boyish, in a word. Just like the killer is not fully masculine, she is not fully feminine (...) Lest we miss the point, it is spelled out in her name: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max.” (CLOVER, 1992, pg. 40)

²⁶ “The public female action hero performs her actions in a world free of gender discrimination, the private female action hero exists in a world where gender discrimination in personal, not institutional.” (STASIA, 2004, pg. 181)

²⁷ “More often than not, the female lead that narratively leads the story and finally resolves the problem, the most significant agent in the movie, is actually considered as the “extra bonus” in watching the films. She is simply one of the consumer images that intend to amuse and entertain.” (CHENGTING, 2010)

espetáculo em uma sociedade de consumo. Mas não procura fazer maiores paralelos entre representação masculina e feminina no cinema de ação.

Também é bom lembrar, em uma economia audiovisual que envolve outras mídias além do cinema, que se influenciam umas às outras, que na televisão do fim dos anos 90 as heroínas de ação estavam se tornando comuns, com sucessos icônicos como *Xena: A Princesa Guerreira* (*Xena: Warrior Princess*, Nova Zelândia/EUA, 1995-2001) e *Buffy, a Caça-Vampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, EUA, 1997-2003). Essas séries focavam não só na ação, mas em relações de amizade entre mulheres e cooperação, além das dificuldades a se enfrentar como mulheres no mundo da época.

E como fica a representação masculina nesse cenário? Fala-se desde os anos 80 do foco em características menos agressivas, como o foco na paternidade, como uma maneira de readaptar a masculinidade no fim do século 20. A disputa entre dois modelos de masculinidade, um conservador e o outro conhecido como *new man*, é claramente marcada por discursos conscientes do feminismo, mesmo que de maneira apropriativa. Mas no cinema de ação esse novo foco é problematizado pela própria violência que faz parte do gênero.

Existe um elemento de “retrossexismo” presente tanto na representação de “feminilidade forte” quanto em filmes que mostram masculinidades em crise ou conservadoras. É um tipo de lógica que serve para justificar o uso de sexismo, transformando-o em comentário irônico. Uma situação que reconhece a exploração envolvida no uso do corpo feminino como atração, ao mesmo tempo que se faz uso dessa estratégia. Muitas representações masculinas parecem ter essa característica – reconhecer que o herói “machão” é um estereótipo retrógrado, e continuar fazendo uso dele.

A questão da representação se complica se lembrarmos que esses filmes mobilizam a audiência de maneiras inesperadas e múltiplas. O estereótipo da mulher forte extraordinária dentro da narrativa de ação pode parecer claramente uma apropriação do discurso feminista, mas para um grande número de mulheres ele funciona como fantasia de poder ou pelo próprio prazer que existe na possibilidade de ingresso nesse universo antes proibido. Os textos são muitas vezes transformados através da interpretação que é feita por diferentes públicos.

3 GÊNERO E O CINEMA DE AÇÃO: TRÊS EXEMPLOS

Neste capítulo serão analisados três filmes do final da década de noventa sob a perspectiva da representação de gênero, tendo em vista as características apontadas sobre o gênero de ação no primeiro capítulo e as considerações sobre pós-feminismo e a terceira onda feitas no segundo.

Os três filmes foram lançados no mesmo ano, 1997. Todos eles podem ser encaixados na descrição de ação e ficção científica, envolvem encontros com alienígenas e apresentam as explosões e efeitos especiais habituais no gênero. Mas se tratando de uma paisagem genérica híbrida, cada um tem uma relação própria com os gêneros de ação e de ficção científica e com outros gêneros populares do período.

Em *O Quinto Elemento*, como em muitos filmes de ação dos anos 90, o tom é mais leve e mais próximo da comédia se comparado com os outros dois. *Tropas Estelares* funciona como uma sátira do livro que adapta, e também das convenções do cinema de ação/ficção científica e de guerra do qual faz parte. *Alien – A Ressurreição*, sendo o quarto filme em uma série já bastante analisada pelo viés da representação de gênero, também se encaixa dentro do gênero de horror. Todos trabalham de maneiras diferentes com aspectos comuns do cinema de ação, e servem como um bom ponto de partida para se pensar sobre como, naquele período, o cinema dominante representava gênero, sexualidade e raça em suas visões do futuro, e que ansiedades ou preocupações do presente eram trabalhadas ali.

3.1 O QUINTO ELEMENTO

O Quinto Elemento foi concebido pelo diretor Luc Besson quando ainda era adolescente. Com uma estética colorida influenciada por quadrinhos de ficção científica, o *blockbuster* foi na época a maior bilheteria já vista em um filme francês. A trama se passa no século 23, quando surge uma ameaça a toda a vida na Terra que só pode ser derrotada por uma arma composta pelos quatro elementos naturais mais o quinto, um “ser supremo”. Korben Dallas (Bruce Willis), um militar aposentado que trabalha como taxista na Nova Iorque do futuro, através de uma

série de coincidências acaba como o protetor desse “ser supremo”, Leeloo (Milla Jovovich). Juntos, eles precisam recuperar as quatro pedras elementares antes do vilão, Jean-Baptiste Emanuel Zorg (Gary Oldman), um executivo inescrupuloso que trabalha para a força do mal (literalmente uma bola de fogo feita de pura maldade) que ameaça o planeta. O filme apresenta o futuro como híbrido, com referências a aspectos da vida contemporânea (entre eles um *product placement* do McDonald’s) misturados com a tecnologia avançada e figurinos exagerados.

Assim como em muitos filmes do gênero de ação, o poder oficial é representado como ineficaz e não inspira confiança, e cabe ao herói salvar o mundo com pouca ou nenhuma ajuda dos canais responsáveis. Dallas, enquanto ex-militar, encontra-se à margem do poder oficial, e sua quase autossuficiência, do ponto de vista da ação (ele derrota sozinho um grupo de mercenários alienígenas que tomam conta de um cruzeiro espacial), coloca-o como dominante em relação aos outros personagens. Ele é posto em comparação, tanto pela narrativa quanto visualmente, com cada pessoa com quem entra em contato: oficiais militares, padres, celebridades – evidenciando a sua posição como motor da narrativa.

As tendências daquilo que Tasker (1991; 1998) descreve como “muscular movies”, ou seja, o tratamento do corpo (masculinizado) como parte integral do espetáculo, tanto quanto as explosões e efeitos especiais em geral, está presente principalmente no tratamento dado a Willis/Dallas. A personificação da ação no corpo do herói, que termina o filme como a prova física das dificuldades que passou, sujo e cheio de sangue, aparece na figura de Willis e, em menor escala, de Jovovich (embora a sua participação como heroína de ação²⁸, parte da luta coreografada, seja limitada a poucas cenas).

Como foi apontado por alguns autores (AOKI e OTT, 2004), a representação feminina em *O Quinto Elemento* pode ser vista como problemática, já que o filme praticamente exclui as mulheres de âmbitos profissionais de poder, como o político, o militar e o científico, e as limita ao ramo dos serviços. Não existem mulheres cientistas ou executivas, apenas garçonetes, aeromoças e secretárias. A divisão do trabalho por gênero pode ter origem na concepção visual do filme, afinal os figurinos futurísticos inspirados em uniformes retrô fazem parte do apelo espetacular da obra.

²⁸ “Heroína de ação” entendida como diferente de uma personagem feminina em um filme de ação que não participa da ação em si.

Leeloo é uma personagem central no filme, mas só é a segunda mulher a aparecer nos primeiros vinte minutos, e a primeira personagem feminina com nome. A maneira como ela é introduzida também é importante: em um casulo de vidro, sendo reconstituída e observada por um grupo de cientistas (todos homens). Os cientistas se referem ao “ser supremo” como “ele”, uma maneira de causar surpresa ao reverter a expectativa em que a neutralidade é sempre associada com o masculino. Porém, os realizadores parecem não perceber que o neutro em “cientista” ou “militar” também não se traduz automaticamente como masculino.

A introdução de Leeloo, com seus aspectos voyeurísticos – presa através de um vidro sendo examinada por cientistas que relatam um discurso médico sobre ela para terceiros, um general chega a pedir se pode tirar fotos –, tem ecos durante o resto do filme, com cada homem que a encontra comentando sobre sua perfeição física. Ela é supostamente o ser supremo, mas, com exceção de uma sequência em que derrota os mercenários alienígenas, aparece como frágil e infantilizada.

É constante através do filme o contraste entre ela e Dallas, e entre Dallas e os outros personagens em geral. Os dois são visualmente caracterizados como um par, com figurinos semelhantes e no mesmo esquema de cor. Em consonância com a persona fílmica de Willis, Dallas é um “wise guy”, sempre soltando piadinhas na parte inicial do filme mesmo quando falando sozinho. Em comparação, Leeloo não fala inglês e se comunica inicialmente apenas por gestos. Leeloo é uma personagem central, mas em grande parte funciona como mais uma instância contra a qual a capacidade de Dallas é reafirmada.

A população do futuro no filme é multirracial, inclusive com alguns personagens negros em posições de autoridade (até como presidente), mas quem executa a ação central do filme e, na maior parte, avança a narrativa são personagens brancos e heterossexuais. A presença dos “outros” totalmente integrados no universo do filme, mas mantidos como secundários na narrativa, serve para negar a existência de qualquer conflito racial no futuro representado, ao mesmo tempo que mantêm-se intactas as relações de poder de outra forma.

Outro personagem emblemático do filme, Ruby Rhod (Chris Tucker), é singular, pois é, ao mesmo tempo, codificado como homossexual (assim como o antagonista, Zorg), mas aparece na história como conquistador de mulheres. Monique Jones (2017) articula o fato que é difícil saber se devemos ou não classificar Ruby como transgressor, afinal, claramente procura misturar categorias

de gênero, podendo ser lido como uma aceitação da natureza performática do gênero em geral (o personagem foi inspirado em Prince, que originalmente seria o seu intérprete). Mas Ruby Rhod também traz à mente representações do negro no cinema e fora dele como uma figura histórica e como alívio cômico para o consumo da audiência branca.

Interessantemente, no contraste de Ruby com Dallas acontece uma reversão das interações dele com Leeloo – agora é Rhod que tem a voz e domina aparentemente a direção da ação, enquanto Dallas é monossilábico e estoico. Mas aqui isso é enquadrado de outra maneira, porque o silêncio de Korben é uma escolha e não uma falha, e marca um senso de elevação da masculinidade tradicional de um comparada com a extravagância do outro. Ruby é um exemplo de masculinidade “inferior” contra qual Korben é contraposto. Ele funciona para colocar a masculinidade branca e heterossexual de Dallas na posição central.

3.2 TROPAS ESTELARES

Tropas Estelares é uma adaptação de um romance de mesmo nome escrito por Robert Heinlein e lançado durante a guerra fria. O texto original é visto por muitos²⁹ como uma apologia ao fascismo e à violência como via de afirmação e expansão territorial do ocidente, em uma espécie de Darwinismo social. No entanto, o filme de Paul Verhoeven o adapta de maneira satírica, transformando a visão utópica de uma sociedade autoritária e militarizada em um pesadelo quando os ideais do fascismo são levados às últimas consequências. O que acaba acontecendo é que o tratamento do próprio gênero de ação e ficção científica também se torna irônico, pois os aspectos fundamentais do gênero são usados com um significado contrário.

A trama do filme conta uma história de “coming-of-age” com uma guerra espacial como pano de fundo. Johnny Rico (Casper Van Dien), sua namorada Carmen Ibanez (Denise Richards), e seus amigos Dizzy Flores (Dina Meyer) e Carl Jenkins (Neil Patrick Harris), após se formarem no colégio em uma Buenos Aires do século 23, alistam-se no exército, em um futuro em que apenas os militares possuem cidadania. A Terra está em guerra contra uma raça alienígena de insetos,

²⁹ Ver CRIM, 2010 e TELOTTE, 2001.

e este conflito é encenado em uma narrativa parecida com uma novela adolescente, mais preocupada com o trio amoroso e com a rebeldia contra os pais do que com os riscos reais da guerra. A morte brutal e gráfica de alguns personagens tem o mesmo peso que turbulências triviais da vida adolescente.

Em *Tropas Estelares*, a imagem do futuro longe da guerra é imaculada, evidenciando sempre a perfeição física dos atores jovens e saudáveis – os protagonistas são interpretados por atores conhecidos na época por seriados adolescentes de sucesso, como *Barrados no Baile (Beverly Hills, 90210)*, EUA, 1990-2000) e *Doogie Howser, M.D.* (EUA, 1989-1993). Alguns momentos em que essa perfeição é quebrada são quando aparecem veteranos de guerra amputados, e existe um choque visual, como se a evidência do real não tivesse espaço naquele lugar. Da mesma forma, a violência explícita é firmemente presente, porém se torna estranha quando contraposta com aquele universo simplificado.

Como nos dois outros filmes, o mundo de *Tropas Estelares* é multirracial. Aqui isso parece fazer parte de uma utopia sanitizada de um militarismo não problemático, sem conflitos de classe, raça ou gênero (embora os personagens com maior peso narrativo sejam todos brancos, mesmo o grupo inicial vindo de Buenos Aires). O “outro” não é inscrito através de gênero ou raça, mas na dicotomia humano/alienígena.

A utilização dos insetos como o “outro” tenta evocar uma estratégia que Kakoudaki (2002) descreve como o uso, em um cinema apocalíptico da época, de um antagonista com quem não podemos dialogar, esvaziando o foco na responsabilidade humana pelo desastre e voltando-o para a resposta que é dada à tragédia e às relações interpessoais dos sobreviventes. Porém, em uma narrativa satírica, a classificação do “outro” é colocada em xeque, se não de maneira explícita pela diegese, pelo exagero na vilificação de uns e absolvição de outros.

A influência da mídia na formação de opinião e de identidade é tematizada ao longo do filme, com clipes de notícias urgentes intercalando a ação, parodiando tanto o cinema nazista de Leni Riefenstahl como as propagandas americanas da Segunda Guerra. Os uniformes dos oficiais são referências aos uniformes da SS, o que causa novamente um choque quando usados por atores jovens e sorridentes. Diferentemente do que costuma acontecer no gênero e é exibido nos outros dois filmes, em *Tropas Estelares* o exército e as posições de autoridade em geral são bem vistos, com muito pouca insubordinação e questionamento.

A espetacularização da violência e dos corpos que caracteriza o cinema de ação aparece, mas com outro significado, já que a caracterização e a narrativa se tornam tão vazios a ponto de, em alguns momentos, se perder o envolvimento emocional com a trama. Ao misturar gêneros tão aparentemente opostos como novela adolescente e ação, as estruturas de ambos ficam à mostra. A imersão cinematográfica é quebrada, e a relação do espectador com a obra muda. A ação se torna quase repetitiva e a violência em repetição, monstruosa – como manter aquele tom de otimismo dos personagens frente a toda aquela carnificina? As lacunas do filme em problematizar narrativamente o que na imagem claramente é exposto como um pesadelo fascista deixam em aberto a questão de que ideologias, em outros filmes do gênero, podem ter sido normatizadas por omissão. Ou seja, se aqui é reproduzido o tom de telenovela e a velocidade do cinema de ação, contrapostos a uma ideologia odiosa repetida de maneira satírica, que outros sistemas de ideias podem estar subjacentes em outros textos genéricos tidos como “neutros”?

3.3 ALIEN – A RESSURREIÇÃO

Alien – A Ressurreição é o quarto filme na franquia que começou com *Alien, O Oitavo Passageiro* (*Alien*, Ridley Scott, 1979). Nele, Ellen Ripley (Sigourney Weaver) volta à vida depois de ter se sacrificado para destruir o alienígena no filme anterior. Esta vez, passaram-se duzentos anos e ela foi clonada pelo exército para poderem extrair o *alien* que ela gestava em seu tórax. Como consequência, o seu DNA foi misturado com o alienígena, fazendo dela parte *alien*. Uma equipe de contrabandistas espaciais é surpreendida dentro da nave militar quando o alienígena inevitavelmente escapa, e precisam fugir antes que seja tarde.

Já muito foi escrito sobre Ripley como um personagem emblemático no que diz respeito à representação feminina ativa no cinema, principalmente nos dois primeiros filmes da série. Os temas de maternidade e partenogênese e o mito do Frankenstein³⁰, o paralelo do feminino com o monstruoso e também a importância de Ripley como um dos protótipos da “heroína muscular” são constantemente mencionados.

³⁰ Ver PICART (2003) e HILL(1999).

Hill (1999) critica o fato de que alguns autores interpretaram a personagem, assim como outras, como Sarah Connor da franquia *O exterminador do futuro*, como “figurativamente homens”, o que é uma lógica um tanto circular. Eles definem a binaridade homem/mulher no cinema em termos de atividade/passividade, e depois interpretam qualquer demonstração ativa feminina como masculinização. A autora prefere ver Ripley através do conceito de Deleuze de “devir”, como um exemplo de uma subjetividade adaptativa, que transforma a si mesma conforme as exigências do ambiente também mudam. No quarto filme da série, essa adaptação é levada ao extremo quando ela se funde com o próprio “outro” que tentou destruir até agora.

Ripley, assim como Leeloo, é introduzida no começo do filme como objeto de experiência de cientistas, nua em um tanque e sendo observada através de vidros. Como Leeloo, ela precisa reaprender a falar, mas não muito mais tarde fica claro que manteve as memórias e habilidades da Ripley original e, apesar de ser “recém-nascida”, não possui a mesma inocência infantil.

O clone de Ripley infectado pelo DNA do *alien* é mais forte e confiante, e mantém uma separação fria frente aos outros personagens. Na verdade, dessa vez quem precisa fugir são os outros, já que ela não é atacada pelo “monstro”. Reick (2017) chama a atenção para o fato de que o filme trabalha com temas de humanidade/“pós-humanidade” através dos diversos personagens que formam a nova “família” de Ripley: ela mesma (um clone mestiço com alienígena), Annalee Call (Winona Ryder), uma androide mais compassiva que os humanos “reais”, John Vriess (Dominique Pinon), um mecânico paraplégico que passa boa parte da ação em uma cadeira motorizada, e Johner (Ron Perlman), um mercenário animalesco. Também existe o próprio *alien*, o “neto” de Ripley que é o último antagonista, um híbrido de alienígena com DNA humano.

Como em *O Quinto Elemento*, a autoridade oficial, na forma do exército e da ciência, é vista como ineficaz e, neste caso, corrupta e negligente. O poder oficial, na forma do general que lidera a missão e dos militares que tripulam a nave, morrem logo no início dos ataques do *alien*. O resto do filme segue, como os outros da série, uma narrativa de horror em que os personagens tentam escapar do monstro e sobreviver. A lógica comum do cinema de ação é subvertida quando quem esperávamos que sobrevivesse por mais tempo (os homens heterossexuais tradicionalmente masculinos) são os primeiros a perecer. Se pensarmos em *Alien - Ressurreição* como mais próximo do gênero de horror, onde aparece a *Final Girl*

como sobrevivente, isso não é tão surpreendente. Diferentemente do ser adaptativo (Ripley), o sujeito estável não parece ser efetivo na luta contra o *alien*, e as subjetividades “monstruosas” e fragmentadas são vitoriosas. As mortes femininas são menos explícitas e violentas ou acontecem fora da tela.

Como nos outros dois filmes, a equipe é multicultural e a importância narrativa maior é dada aos personagens brancos. A androide Call aparece no início do longa como um exemplo de feminilidade tradicional, protegida pelos outros tripulantes e iluminada de forma a enfatizar sua palidez e disfarçar imperfeições. Em contraste com os outros, em algumas cenas, ela realmente parece sobre-humana. A sua atratividade sexual é reforçada várias vezes durante o filme, inclusive em relação a Ripley, que no final a salva e com quem parece virar um par romântico, ainda que implícito. Picart (2003, pgs. 36-38) vê na personagem uma representação de vulnerabilidade da mulher branca, principalmente em oposição a Ripley, que em contraste aparece “sombria”. As duas são exemplos de humanidade híbrida e problematizam a definição dessa alteridade. Quando é revelado que Call é uma androide, Ripley comenta que “nenhum ser humano é tão humano”.

A definição do limite do que considerado humano é trabalhada ao longo do longa-metragem. Ripley é perguntada diversas vezes “quem/o quê é você?”, e Call, após a sua revelação, passa de “ela” para “aquilo”. No final, o limite do monstruoso que não é aceito está no híbrido alienígena/humano, que tem a morte mais violenta do filme.

3.4 CONTRASTES E PARALELOS

Vistos como conjunto, os três filmes a princípio deixam claro que os gêneros de ação e ficção científica na época observada são muito amplos, dando espaço para formas bastante diferentes de trabalhar temas e imagens semelhantes. Do ponto de vista da influência do estágio de desenvolvimento do feminismo e das respostas a ele no período, alguns pontos aparecem em destaque.

Se o pós-feminismo se apropria de um discurso de empoderamento feminino, transformando-o em termos individualistas, certamente podem ser vistos ecos disso na elaboração de Leeloo e Ripley como excepcionais dentro dos seus universos ficcionais, porém de maneiras diferentes. Leeloo entra mais claramente numa descrição de heroína pós-feminista, combinando a objetificação corporal com

elevação das suas habilidades, mesmo que ela não as demonstre. Ripley é destacada do seu universo, mas recebe um tratamento mais parecido com um herói tradicional de ação nesse respeito. Talvez a comparação mais pertinente seja entre ela e Korben, ambos alvos da “violência ritualística” dos filmes de ação.

Se pensarmos na divisão de Stasia (2004) entre heroínas pessoais e políticas, Leeloo entra na descrição do segundo grupo quase que perfeitamente³¹. Já Ripley não se encaixa em nenhuma das duas categorias, pois apesar de ser erigida como excepcional e de seu conflito ser, de certa forma, público, a ação da qual ela faz parte é reativa e imediata.

A multiracialidade presente nas visões de futuro dos três filmes tem relação com um movimento apropriativo do cinema e da televisão, em que grupos de minorias são incorporados não por uma vontade real de integração, mas para cumprir exigências de mercado. Isso resulta, no caso de *O Quinto Elemento* e, em menor escala, em *Alien – A Ressurreição*, em uma inclusão um tanto quanto vazia. *Tropas Estelares* problematiza esse vazio quando coloca em evidência o caráter mediado e construído do resto do seu mundo fílmico.

A fragmentação dos sujeitos e a procura por identidades sólidas, associadas à insegurança em relação à categoria de mulher, parece ter relação com a forma como *Tropas* satiriza a jornada tradicional de busca de identidade em filmes de “coming-of-age”. Mas é ainda mais visível em *Alien – A Ressurreição* na figura adaptativa de Ripley, que encarna a busca por uma delimitação entre o “eu” o “outro” e a sua aceitação final. A androide Call também demonstra a natureza performática do gênero, já que, tecnicamente, sua feminilidade é tão fabricada quanto a sua humanidade, e ambas não deixam de ser reais.

³¹ “The female public action hero is not threatening because she is an impossible ideal – super beautiful, super sexy and super hero.” Tradução nossa: “A heroína de ação pública não é ameaçadora porque ela é um ideal impossível – super bonita, super sexy e super herói.” STASIA, 2004, pg.178.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou traçar um perfil da representação de gênero no cinema de ação/ficção científica do final dos anos 90, através da análise de três filmes de 1997, *O Quinto Elemento*, *Tropas Estelares* e *Alien – A Ressurreição*.

O cinema de ação *blockbuster* do qual se fala aqui é caracterizado por mostrar a imagem do corpo (masculino) como parte do espetáculo, e por trabalhar sobre este corpo com questões de poder e vulnerabilidade. A mesma estrutura de representação do corpo “muscular”, aplicada a um corpo feminino, traz outras implicações. Enquanto um tenta negar o olhar sexualizado para um corpo masculino, o outro procura justificar a presença feminina ativa em um espaço masculino. Em todo caso, o cinema de ação repete com frequência fantasias de poder e superação frente a um mundo constantemente em conflito.

Nos anos 90, com a ascensão de movimentos sociais buscando igualdade de direitos e de representação, e, por outro lado, com a erosão de categorias de identidade coesas, o cinema de ação busca lidar com a diferença de várias maneiras. Em um contexto midiático de pós-feminismo, a representação feminina ganha maior destaque, ao mesmo tempo que é definida em termos de individualidade e empoderamento pessoal. O universo representado agora no gênero de ação muitas vezes é multirracial, mas é mantida uma hierarquia de representação. Procura-se, ao apontar o “outro” como exterior, enfatizar a unidade humana frente à alteridade, apagando sinais de conflito. Em outros casos, o gênero busca abraçar essa insegurança e fragmentação, aproximando o “eu” do “outro”. Não há apenas uma visão oferecida, mas várias tentativas de lidar com novas exigências de representação de minorias e de gênero.

No que diz respeito às heroínas, a própria imagem que evocam é, ainda hoje, potencialmente transgressora, mesmo levando em conta as exigências de mercado que as fazem surgir. Por mais que Leeloo apareça mais como apelo voyeurístico masculino do que por uma fantasia feminina de poder, não deixa de ser uma figura memorável, mesmo anos depois do lançamento do filme. E Ripley é, desde o seu surgimento, uma personagem ícone do cinema de ação, tão ou mais importante que John McClane ou Rocky Balboa.

O gênero de ação continua a ser um espaço em que são projetadas ansiedades e aspirações do público e dos realizadores, buscando articular e, talvez, superar, as dificuldades do mundo concreto através da luta do herói (ou heroína) na tela. Em suma, vale a pena olhar para o cinema de ação e de ficção científica como mais do que entretenimento superficial, ou corre-se o risco de deixar passar despercebidos desenvolvimentos importantes no cinema em geral e na sociedade que o produz.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, Vol. 23, No. 3, 1984, pgs. 6-18.

_____. *Film/Genre*. Londres: Palgrave Macmillan, 1999.

AOKI, Eric e OTT, Brian L. Counter-Imagination as Interpretive Practice: Futuristic Fantasy and The Fifth Element. *Women's Studies In Communication*. Vol. 27, No. 2, 2004, pgs. 149-176.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, 1988, pgs. 519-531.

CHENGTING, Mao. Just Look At It: The Cultural Logic of Contemporary Action Heroine Cinema. *gnovis*, Vol. IX, No. 1, 2010. Não paginado.

CLOVER, Carol J. *Men, women and chainsaws: Gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

CRIM, Brian E. The Intergalactic Final Solution: Nazism and Genocide In Paul Verhoeven's *Starship Troopers*. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 28, No. 4, 2010, pgs. 104-115.

DYER, Richard. Don't Look Now: Richard Dyer Examines the Instabilities of the Male Pinup. *Screen*, Vol. 23, No. 3-4, 1982, pgs. 61-73.

_____. Entertainment and Utopia. In: _____. *Only Entertainment*. Nova Iorque: Routledge, 1992, pgs. 19-35.

GARRISON, Ednie K. Contests for the Meaning of Third Wave Feminism: Feminism and Popular Consciousness. In: GILLIS et al. (Org.). *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pgs. 24-35.

GILLIS et al. Introduction. In: GILLIS et al. (Org.). *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pgs. 1-8.

HILLS, Elizabeth. From 'figurative males' to action heroines: Further thoughts on active women in the cinema. *Screen*, Vol. 40, No. 1, 1999, pgs. 38-50.

KAKOUDAKI, Despina. Spectacles of History: Race Relations, Melodrama, and the Science Fiction/Disaster Film. *Camera Obscura*, Vol.17, No. 2, 2002, pgs. 109-153.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pgs. 437-453.

MUNFORD, Rebecca. 'Wake Up and Smell the Lipgloss': Gender, Generation and the (A)politics of Girl Power. In: GILLIS et al. (org.). *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pgs. 142-153.

NEALE, Steve. Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema. *Screen*, Vol. 24, No. 6, 1983, pgs. 2-17.

NEGRA, Diane e TASKER, Yvonne. Introduction. In: _____ (Org.). *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture*. Durham: Duke University Press, 2007, pgs. 1-25.

PICART, Caroline J. Ripley as Interstitial Character: White Woman as Monster and Hero in *Alien Resurrection*. *p.o.v.*, No. 16, 2003, pgs. 26-41.

REICK, Charles W. A 'family of displaced figures': Posthumanism and Jean-Pierre Jeunet's *Alien Resurrection* (1997). In: BRITTANY, Michele (Org.) *Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre*. Jefferson: McFarland, 2017, pgs. 181-193.

SCHATZ, Thomas. The New Hollywood. In: COLLINS et al. *Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analysis of Contemporary Films*. Nova Iorque: AFI Film Readers, 1993, pgs. 8-36.

STASIA, Cristina L. Wham! Bam! Thank you ma'am!: The new public/private female action hero. In: GILLIS et al. (Org.). *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pgs. 175-184.

TASKER, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, genre and the action cinema*. Londres: Routledge, 1993.

_____. *Working Girls: Gender and Sexuality in popular cinema*. Londres: Routledge, 1998.

TELOTTE, J. P. Heinlein, Verhoeven, and the Problem of the Real: *Starship Troopers*. *Literature Film Quarterly*, Vol. 29, 2001, pgs. 196-202.

WHELEHAN, Imelda. Remaking Feminism: Or Why Is Postfeminism So Boring. *Nordic Journal of English Studies*. Vol. 9, No 3, 2010, pgs. 155-172.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 1991, pgs. 2-13.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

JONES, Monique. Ruby Rhod and Bubble: Blackness in "The Fifth Element" and "Valerian", 2017. Disponível em: <http://colorwebmag.com/2017/07/10/ruby-rhod-and-bubble-blackness-in-the-fifth-element-and-valerian/> Acessado em 2 de dezembro de 2017.