

Transgressões de Pandora:

Subjetividades e polifonias



Editora
UFPel

Organizadoras
Nádia da Cruz Senna | Ursula Rosa da Silva

Transgressões de Pandora:

Subjetividades e polifonias

Transgressões de Pandora:

Subjetividades e polifonias



Reitoria

Reitor: *Pedro Rodrigues Curi Hallal*

Vice-Reitor: *Luis Isaías Centeno do Amaral*

Chefe de Gabinete: *Taís Ullrich Fonseca*

Pró-Reitor de Graduação: *Maria de Fátima Cossio*

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: *Flávio Fernando Demarco*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Francisca Ferreira Michelin*

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: *Otávio Martins Peres*

Pró-Reitor Administrativo: *Ricardo Hartlebem Peter*

Pró-Reitor de Infra-estrutura: *Julio Carlos Balzano de Mattos*

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis: *Mário Renato de Azevedo Jr.*

Pró-Reitor de Gestão Pessoas: *Sérgio Batista Christino*

Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: *Ana da Rosa Bandeira*

Representantes das Ciências Agrárias: *Guilherme Albuquerque de Oliveira Cavalcanti* (TITULAR), *Cesar Valmor Rombaldi* e *Fabrizio de Vargas Arigony Braga*

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: *Adelir José Strieder* (TITULAR), *Juliana Pertille da Silva* e *Daniela Buske*

Representantes da Área das Ciências Biológicas: *Marla Piumbini Rocha* (TITULAR), *Rosângela Ferreira Rodrigues* e *Raquel Ludke*

Representantes da Área das Engenharias e Computação: *Darci Alberto Gatto* (TITULAR) e *Rafael Beltrame*

Representantes da Área das Ciências da Saúde: *Claiton Leoneti Lencina* (TITULAR) e *Giovanni Felipe Ernst Frizzo*

Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas: *Célia Helena Castro Gonsales* (TITULAR) e *Sylvio Arnaldo Dick Jantzen*

Representante da Área das Ciências Humanas: *Charles Pereira Pennaforte* (TITULAR), *Edgar Gandra* e *Guilherme Camargo Massau*

Representantes da Área das Linguagens e Artes: *Josias Pereira da Silva* (TITULAR) e *Maristani Polidori Zamperetti*



Filiada à A.B.E.U.

Rua Benjamin Constant, 1071 - Porto
Pelotas, RS - Brasil
Fone +55 (53)3227 8411
editora.ufpel@gmail.com

Direção

Ana da Rosa Bandeira
Editora-Chefe

Seção de Pré-Produção

Isabel Cochrane
Administrativo

Seção de Produção

Gustavo Andrade
Administrativo
Anelise Heidrich
Revisão
Ingrid Fabiola Gonçalves (Bolsista/Estagiário)
Design Editorial

Seção de Pós-Produção

Morgana Riva
Assessoria
Madelon Schimmelpfennig Lopes
Administrativo

Revisão Técnica

Ana da Rosa Bandeira

Direção da Obra

Profa. Dra. Ursula Rosa da Silva
Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação da Obra

Prof.ª Dr.ª Angela Pohlmann

Revisão Ortográfica

Anelise Heidrich

Projeto Gráfico e diagramação

Natália Marques

Dados de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

T772 Transgressões de pandora : subjetividades e
polifonias [recurso eletrônico]. / organizadoras
Nádia da Cruz Senna, Ursula Rosa da Silva. –
Pelotas : Ed. UFPel, 2018.
172 p.: il.

5.3 MB, eBook (PDF)
ISBN 978-85-7192-825-1

1. Arte. 2. Gênero. 3. Memória. I. Senna, Nádia
da Cruz, org. II. Silva, Ursula Rosa da, org.
III. Título.

CDD 710

COMO MANDA O FIGURINO: UM DISCURSO FEMINISTA ALINHADO PELA DIREÇÃO DE ARTE E A NOVA FICÇÃO SÉRIADA DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

PENKALA, Ana Paula¹
EBERSOL, Isadora²

Quando assistimos a um filme de época, seja em um universo que ficcionaliza o passado ou em uma ficção científica, vemos o flagrante trabalho de diretoras e diretores de arte, e designers de produção em cenários, objetos e figurinos. Série de TV, como *Game of Thrones* (do canal HBO), que cria uma realidade análoga à do mundo no período medieval, são especialmente profícuas em se tratando de figurinos elaborados que chamam a atenção para cada um dos núcleos que representam.

Essa riqueza estética das histórias fantásticas ou que se passam em outras épocas contrasta, evidentemente, com cenários, objetos e figurinos de histórias contemporâneas e mais “realistas”. Como a direção de arte ainda é um campo prático e conceitual nebuloso para o público comum, a ideia de que a arte necessariamente inclui cores, formas e outros elementos visuais que chamam a atenção por si, que parecem ter exigido esforço e investimento para sua confecção, é confrontada com a aparente simplicidade e o “realismo” que voga em produções sem temática épica ou fantástica, por exemplo.

O design de produção (ou, como é chamada no Brasil, a direção de arte)³, como área responsável por conceber obras audiovisuais em sua visualidade (junto à direção de fotografia), mobiliza uma série de subáreas no sentido de projetar conceitual e materialmente, os elementos de uma produção audiovisual de forma que crie identidade visual, coerência narrativa, apelo estético e construa a representação de espaços, personagens, épocas e circunstâncias.

De forma *opaca*, fazendo-se visualmente proeminente, ou de maneira *transparente*, quando comunica e representa sem denunciar seu dispositivo ou estrutura, a direção de arte, a partir do projeto do design de produção, é um dos elementos narrativos que vai ajudar a conduzir a história, seja através de cenários, seja a partir dos objetos, seja por meio dos figurinos.

Este artigo propõe uma análise que atravessa a concepção de personagens femininas em séries norte-americanas contemporâneas, buscando compreender

¹Professora adjunta dos cursos de Design e de Cinema da UFPel.

²Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/UFPel; Bacharel e Cinema e Animação pela UFPel.

³Nos EUA, a área responsável pelo projeto visual que não compete à câmera criar (este, papel da direção de fotografia) é chamada de *production design* (design de produção) e é responsável por conceber um conceito visual para o filme (junto à visão idealizada pela direção geral e pela de fotografia) e fazer com que todos os elementos do filme sejam coerentes com esse conceito. Desse modo, idealiza-se o todo do filme e suas partes, a identidade visual e os elementos que a compõe e reiteram, como cenários, figurinos, objetos, maquiagem e cabelo. *Art director* é função atribuída a quem realiza essa visão, quem coloca isso em prática (inclusive comandando equipes de figurinistas, cenógrafos e etc.). No Brasil, ambas as coisas são atribuídas a uma função/área só, chamada de direção de arte.

“o que dizem” seus figurinos sobre sua condição e de que forma esse vestuário é usado enquanto um dispositivo para um discurso feminista emergente nas produções audiovisuais no mínimo dos últimos 10 anos.

As séries que servem de universo para esta análise são criadas ou produzidas por mulheres e representam alguns dos mais importantes títulos da ficção seriada ocidental atual, somando prêmios, fãs e grande repercussão nos estudos de mídia. Para os estudos feministas de mídia, mulheres desempenhando papéis importantes na produção audiovisual, como direção geral, de fotografia, montagem, produção e roteiro⁴, entre outros, garantem um discurso mais igualitário de forma geral e menos sexista, especialmente no tocante à concepção de personagens femininas, como será discutido adiante.

Outro aspecto importante, que é parte da problematização aqui apresentada, tem relação com o protagonismo feminino “por trás das câmeras”, que é o da própria representação das mulheres nessas narrativas. A falta de representação feminina nas áreas-chave da realização/produção audiovisual provoca, historicamente, uma representação equivocada do que é ser mulher e qual sua condição, funcionando como uma das *tecnologias de gênero* (LAURETIS, 1987) mais importantes para a reiteração de discursos machistas no sistema patriarcal (pós-)moderno.

O documentário de 2010, *Miss Representation*⁵ (Jennifer Siebel Newsom, Kimberlee Acquaro), trata exatamente sobre essas questões, que são alguns dos temas mais importantes para o feminismo atualmente. O filme, cujo título é um jogo de palavras que significa ao mesmo tempo a falta de representação e a representação errada, além de fazer referência ao termo “miss”, como no concurso de beleza, trabalha desde o discurso derogatório, que é construído sobre as mulheres a partir da mídia até a forma como isso afeta a democracia e as políticas públicas.

Este artigo leva em consideração essas questões ao observar de que forma as personagens de duas séries são representadas através de seus figurinos, em que pese especialmente questões cruciais a respeito da socialização feminina e sua situação subalterna material e virtualmente estruturadas em nossa sociedade. A premissa a partir da qual essa discussão é proposta, é a de que tanto as personagens quanto as séries da qual fazem parte estabelecem-se como um discurso de resistência e importante instrumento para o feminismo contemporâneo.

Unbreakable Kimmy Schmidt, atualmente em fase de produção de sua terceira temporada, é criada e desenvolvida pela atriz e roteirista Tina Fey (com Robert Carlock), e exibida pelo serviço de *streaming* pela internet *Netflix* – responsável por significativo aumento em produções escritas, dirigidas ou produzidas por mulheres e com forte protagonismo feminino.

⁴A direção de arte não foi citada neste caso pois é uma das áreas criativas em que mulheres realizadoras não costumam ter problemas em atuar uma vez que o estereótipo machista reserva a elas os fazeres artesanais e a “arte” enquanto um conceito superficial.

⁵O documentário faz parte de um projeto de mesmo nome (<http://therepresentationproject.org/film/miss-representation/>) e pode ser visto (com legendas em português) neste endereço: <https://vimeo.com/72015293>.

Tina Fey também assina a produção executiva da série *How to get away with murder*, produção da ABC, cuja terceira temporada ainda está sendo exibida nos EUA. Tem produção executiva de Shonda Rhimes, autora de outras séries com protagonistas femininas fortes. *Unbreakable Kimmy Schmidt* e *How to get away with murder*, desenvolvem suas protagonistas Kimmy e Annalise em gêneros narrativos antagônicos: uma comédia *non sense* e um drama jurídico, respectivamente. Ambas as narrativas serão analisadas a partir de suas protagonistas, atentando para este recorte teórico que busca compreender, através dos figurinos, como são construídos novos discursos para representar a condição feminina nessas séries.

Fazem parte do figurino, para os fins desta análise, tanto as roupas e sapatos quanto a caracterização estendida para cabelos/perucas e maquiagem. O olhar aqui proposto não será focado em temporadas ou capítulos, mas debruçar-seá, de forma geral, sobre a concepção dessas personagens e como essa concepção reverbera na série como um todo, usando cenas ou sequências como ilustração.

1 HOW TO GET AWAY WITH PATRIARCHY?

Simone de Beauvoir (2009, p.257), no início do segundo volume de *O segundo sexo*, fala sobre a socialização da menina e da jovem, explicando a *experiência vivida* que nos constrói enquanto mulheres. “Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha encerrada, que evasões lhe são permitidas [...]”, esta afirmação está relacionada com o que irá descrever.

Nesta apresentação, a autora assume um “pesado passado” como herança das mulheres que se esforçam para traçar um futuro novo. O empenho de Beauvoir não se dá no sentido de escrever uma tese sobre como é ser mulher, em essência – até porque ela pensa o “ser mulher” como algo a ser construído, assumindo também sua histórica e pessoal desconstrução ou deslocamento – mas ela pretende *descrever* o que é ser mulher, *naquelas condições*, de forma geral.

É interessante, e também desalentador, que a experiência vivida pelas mulheres, descrita em *O segundo sexo*, mudou pouco na realidade, e menos ainda na representação. Em certa medida, a representação da mulher na ficção tende, no mesmo passo em que a mulher se liberta de algumas amarras sociais, a reforçar padrões tradicionais de gênero, ainda que o faça, em muitos casos, por meio de estratégias e instrumentos diferentes.

A resposta da militância feminista a uma condição histórica em que as *tecnologias* de opressão estão sendo sofisticadas em vez de extintas, é sempre insuficiente, uma vez que no próprio dispositivo especializado de opressão reside

um forte silenciamento da resistência social. Esse silenciamento é estruturado hoje, entre outras coisas, na forma de um descrédito nos discursos ativistas ante a uma experiência pós-moderna de crise de representação (JAMESON, 1996). Porém, o ativismo tem se desconstruído, uma de suas formas vem do próprio audiovisual, propiciada pelo aumento de produções escritas, produzidas, dirigidas e protagonizadas por mulheres.

O contexto de produção audiovisual comercial, especialmente onde há maior investimento, como nos EUA, é dominado por produtores, roteiristas, diretores e/ou outras funções-chave ocupadas por homens. Segundo a pesquisadora do Centro de Estudos sobre Mulheres na Televisão e no Cinema da Universidade de San Diego⁶, Martha Lauzen (2015), apenas 9% de mulheres dirigiram os 250 filmes de maior bilheteria em 2015. No mesmo ano, o número de mulheres em outras funções cruciais nesses filmes segue essa baixa representatividade: 11% de roteiristas, 26% de produtoras e 20% de produtoras executivas, 22% de montadoras e apenas 6% de diretoras de fotografia.

As mulheres “atrás das câmeras” representam 19% das funções nos 250 filmes de maior bilheteria de 2015, o que não é um crescimento significativo se considerarmos que, ainda segundo os dados de Lauzen, 17% estavam ocupando essas funções em 1998, 17 anos antes. Os números separados por função também não demonstram variação entre 1998 e 2015, o que demonstra uma tendência.

Essa predominância do olhar masculino é responsável, por um lado, pela preponderância da centralização do homem nas narrativas (homens heróis, homens com função importante, a situação dramática que atinge homens, o protagonismo masculino no trabalho e na política, por exemplo) e, por outro lado, pela criação equivocada, superficial, estereotipada e enviesada de personagens femininas e histórias sobre/para mulheres (em última análise, temas caros aos estudos feministas, como objetificação sexual, ausência de protagonismo, unidimensionamento ou desumanização das mulheres, reforço em estereótipos prejudiciais, manutenção de dominação e violência simbólica e etc.).

Nos números observados por Lauzen, as percentagens menores de mulheres são relacionadas às funções de roteiristas, diretoras e diretoras de fotografia, as quais são cruciais para o projeto criativo de um filme. O “ponto de vista” é determinado conceitual e concretamente por essas funções (embora não apenas por elas).

É evidente que o texto⁷ ser de autoria feminina não garante, nem que seja crítico (ao sistema patriarcal, por exemplo), nem que represente a mulher de forma crítica ou alternativa ao modelo estabelecido a partir do olhar masculino, embora neste último caso, a subjetividade feminina vá aparecer, mesmo que de forma sutil, quando uma mulher é a autora. Teresa de Lauretis, ao falar da

⁶<http://womenintvfilm.sdsu.edu/contributions/from-the-center/>

⁷A compreensão de *texto* aqui é feita a partir de Mikhail Bakhtin (2003), que o define como materialização do discurso, a forma concreta que o discurso toma. Estão inclusos nesse conceito, portanto, fotografias, filmes, peças de teatro, performances de dança e, até, um figurino.

textualidade feminista, é categórica no sentido de relativizar a importância de uma teoria sobre os escritos femininos. “Porque as mulheres foram uma população colonizada por tanto tempo, temo que qualquer categoria crítica que possamos achar aplicável hoje é provavelmente derivada de ou imbuída com ideologias masculinas.” (LAURETIS, 1987, p. 84, tradução da autora)⁸

Nesse sentido, não é ingenuamente que encontramos em certas construções de personagens dessas séries uma forte crítica ao modelo patriarcal, pois entendemos que essa crítica é, ainda, rodeada de uma série de outras ideologias que, eventualmente, são absorvidas na socialização feminina. A teoria (crítica), diz ainda Lauretis (1987), é dialeticamente construída na prática, e transformada por ela e pelo que as mulheres produzem concretamente, dadas as condições históricas e culturais. É uma lógica que segue a mesma noção teórica marxista, segundo a qual,

[...] na produção social da própria existência, os homens [sic] entram em relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade [...]. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se elava uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens [sic] que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. (MARX, 2008, p. 47)

A construção social do gênero feminino antecede o indivíduo, a partir de relações determinadas e necessárias de modo que se formam em uma estrutura (patriarcal) sobre a qual é erguida uma superestrutura jurídica, política, cultural. O ser social, ou seja, a socialização e a conformidade (ou não, e todo o espectro que separa esses dois pólos) com a estrutura e superestrutura que formam o sistema de gênero determinam a consciência desse sujeito.

Mesmo a consciência crítica, então, se dá na e a partir da estrutura e suas instituições.⁹ Mas, partindo-se da noção de que o gênero é construído, não inerente, como Judith Butler (2015), Simone de Beauvoir (2009), Teresa de Lauretis (1987) e outras autoras bem afirmam; e se, como afirma ainda Lauretis, o audiovisual é uma tecnologia de gênero, a ficção seriada para a TV também pode ser um campo fértil para a crítica.

Quando as narrativas audiovisuais se propõem à crítica, podem fazê-lo de várias formas, e as séries que servem de universo para esta reflexão são exemplos dessa multiplicidade contrapontual no audiovisual contemporâneo. Sutilmente ou não, apoiam-se em temas nevrálgicos para a perspectiva crítica feminista e, ora pelo escracho e deboche, ora pelo protagonismo que aprofunda dramas que são universais para uma classe, tramam o tecido de uma representatividade de resistência que não toma o caminho tradicionalmente trilhado pelo ativismo/

⁸*Because women have been a colonized population for so long, I fear that any critical category we may find applicable today is likely to be derived from or imbued with male ideologies.*

⁹O idioma português, por exemplo, com sua centralidade em um neutro masculino, é exemplo de como essas condições determinam até a teoria crítica.

militância. Os figurinos (maquiagem e cabelo inclusos) funcionam como reiteração e base dos discursos que essas personagens constituem, pois constroem suas subjetividades e demarcam seus papéis críticos dentro dos papéis tradicionais que já ocupam enquanto gênero.

1.1 A ARMADURA DE ANNALISE KEATING

Annalise Keating, advogada renomada no comando de um escritório requisitado da Filadélfia e professora de direito penal da Universidade de Middleton, faz sua primeira aparição da série saudando uma sala de aula cheia. O faz com segurança e certa agressividade, e a partir daí preenche de certezas as lacunas da ambiguidade sobre sua reputação: o que se sabe é que ela é uma professora impiedosa e uma advogada igualmente. Nesta breve, mas incisiva apresentação, vestida em um conjunto justo cuja jaqueta de couro marrom representa uma espécie de marca das mulheres empoderadas, a personagem estabelece uma de suas principais características pessoais, pela qual podemos iniciar esta análise.

Annalise é uma mulher negra de mais de quarenta anos. Luta, de antemão, contra três das mais prejudiciais condições do sistema patriarcal, pois é uma minoria política (negra), dentro de outra minoria política (mulher), que já entrou em uma fase na qual a mulher perde um dos “valores” objetificantes que a enquadram em um sistema ideológico desumanizador e utilitário. A mulher vale, ainda assim, enquanto uma coisa, conquanto seja jovem, bonita e preencha os principais requisitos do padrão eurocentrista de beleza.

Annalise está fora deste padrão quando não é uma mulher jovem, quando ocupa um papel hierarquicamente superior (negado constantemente a mulheres e mais ainda a negras) e quando quebra com a extrema sexualização do corpo feminino negro. Acessa, no entanto, uma parte do imaginário fetichista masculino quando, por sua atitude e figurino, desenha-se socialmente como uma dominadora. Ao mesmo tempo em que foge da padronização estereotípica reservada às mulheres negras, fazendo a crítica que lhe cabe em um sistema hegemônico de ethos masculino, flerta com outro estereótipo prejudicial, que obrigatoriamente sexualiza as mulheres, especialmente as negras.

Mas, ao construir sua performance como uma *dominatrix*, a advogada também quebra o padrão que é estabelecido para si especificamente por ser negra (e ter mais de quarenta anos), pois a sexualização do corpo feminino negro alimenta-se do imaginário escravocrata e de sua cultura visual. A mulher negra será *consumida* em sua imagem nua, “natural” como um animal, “incivilizada”, tribal, e sob o signo da subalternidade, portando invariavelmente as marcas do imaginário

patriarcal racista, as mesmas que criam a analogia entre a mulher de pele negra e a mula de carga. Annalise representa tudo, menos o “tribal” do imaginário eurocêntrico; tudo menos o corpo à venda no mercado, cuja ilustração se pode ver na “mulata Globeleza”, figura triste da cultura visual brasileira midiática, que serve como atração de uma vinheta que anuncia o carnaval na emissora Rede Globo (ver Figura 1).



Figura 1 - Da esquerda para a direita: a modelo Nayara Justino, eleita pelo voto popular como “Mulata Globeleza” e preterida pela emissora por ser “negra demais”; Annalise em seu primeiro figurino da série.
Fonte: divulgação e captura de tela/Netflix

A personagem de *How to get away with murder*, como uma advogada que lida com (e ensina sobre) uma área que exige consistência e força, o direito penal, quebra o estereótipo que cabe às condições em que se encontra, mas também tangencia questões delicadas. Sua postura profissional está sempre em choque com a premissa que dá nome à série e, de certa forma, à disciplina que leciona.

Annalise Keating, ao mesmo tempo em que humaniza a discussão sobre as questões morais que envolvem seu trabalho, também nos serve ao debate sobre o contraditório de sua representação. Em princípio, ao apropriar-se do nome da matéria que leciona, dizendo como prefere chamá-lo, a personagem pode ser julgada dentro das bases do sistema que sempre coloca personagens negros em posição ativa na criminalidade. Mas essa apropriação também representa um posicionamento político, na medida em que, primeiro, dá à Annalise o poder discursivo sobre aquilo que já é estabelecido pela superestrutura, pela institucionalização do sistema hegemônico, euro e androcêntrico: “ou, como *eu prefiro chamar*: como se safar de um assassinato”.

A justiça, ainda que prime pela equidade e se construa como uma estrutura que não pode e nem deve fazer distinção entre sexos, raças, classes etc., ainda é uma estrutura criada, descrita, instrumentalizada e organizada por um sistema de ideologia masculina, que privilegia a experiência e socialização dos homens e prejudica minorias, como as mulheres e as pessoas negras.

Em segundo lugar, porque não se vale do tradicional subterfúgio narrativo de, para combater discursos racistas, colocar personagens negros em posição de arautos da moralidade e da justiça, como o que ocorre comumente em filmes e séries norte-americanos (muitíssimo mais frequente que nas produções brasileiras), nos quais juízes, chefes de polícia e presidentes são representados por pessoas negras (os dois primeiros são casos exemplares). A personagem interpretada pela atriz Viola Davis, no entanto, foge à facilidade dessa “estereotipia reversa”, ocupando uma função que provoca o contraditório, e garantindo potência crítica ao texto que advém dos casos que representa, alinhavados com sua própria experiência pessoal.

A primeira temporada de *How to get away with murder* é toda costurada por um acontecimento doméstico, porém, público, que envolve o assassinato do marido de Annalise, crime do qual ela assume a autoria, e a morte misteriosa de uma estudante, que é dada como desaparecida no início da série. O mistério que envolve as circunstâncias de ambos os assassinatos só são resolvidos no final da primeira temporada, ao longo da qual Annalise, sua equipe e seus estagiários (alunos) participam de vários casos, não raro envolvendo questões de gênero.

A vida pública da advogada é permeada por questões de foro íntimo, entre as quais um encontro com sua mãe, que representa um dos momentos mais dramáticos da história. É interessante observar que Annalise, como forma de sobreviver a um mundo misógino e racista, e a um meio extremamente cruel com as mulheres, de fato imbuí-se de uma personagem que não permite que seu trabalho ou sua reputação sejam ameaçadas ou sofram interferência.

A advogada usa essa personagem – uma mulher fria, implacável, dura e ardilosa – para garantir respeito de seus alunos (mantendo a fama de professora “malvada”), sua reputação perante os clientes e toda a estrutura jurídica e policial da qual depende sua função, sua sobrevivência enquanto mulher negra em um mundo machista e racista. Ela usa uma *armadura*, essa metáfora da experiência feminina (em seu recorte de raça), é uma forma de construir conceitualmente o universo feminino geral, mas particularmente o de Annalise, cujas contradições são, também, as de uma resistência crítica ao *status quo*.

Enquanto critica o sistema vigente e suas ramificações, também demonstra que uma mulher não pode, apesar de tudo, deixar de considerar as condições em que vive nesse sistema. É por isso que a personagem *performa* uma caricatura que permite que acesse um mínimo de respeito concedido aos homens gratuitamente. Essa performance também é uma metáfora, ilustrando a ideia de *performatividade*, desenvolvida por Butler (2015), para quem o gênero é *performativo*.

Segundo a autora, não é que o gênero seja *uma* performance, uma vez que ela acabaria, como acaba uma peça de teatro, de onde ela empresta o termo.

O gênero é *performativo*, e é construído conforme é desempenhado. Ninguém nasce com um gênero, e sim o performa, a partir de uma série de normas, práticas violentas e reguladoras, poderes institucionalizados etc.

A presença de Annalise é marcada por um cabelo impecável, roupas sóbrias, mas que representam algum poder, acessórios igualmente sóbrios e uma maquiagem que dá a ela um ar natural. Um ritual que vai se apresentando ao longo da série, sendo mais enfatizado nos momentos de maior dilema e stress da personagem, é quando ela retira sua maquiagem, a peruca e a roupa, e por trás dessa *performance* se deixa transparecer um ser humano que encena um papel diariamente, que atua em ordem de poder se manter de pé.

Esse ritual é especialmente dramático e detalhado no quarto episódio da primeira temporada, quando vemos que Annalise sente a vulnerabilidade chegar conforme se destitui de suas “máscaras” sociais, sua armadura. Aqui está um texto crítico alinhado às teorias feministas interseccionais, um discurso que compreende a condição feminina em que está Annalise, compreende suas atitudes, ainda que contraditórias, e as circunscreve a partir de um recorte nos quais duas opressões se sobrepõem: sobre a mulher e sobre a pessoa negra.

Por mais empoderada que Annalise seja, sabe que não será respeitada por um sistema que considera seu cabelo, uma marca de sua herança africana, algo menos civilizado, menos adequado a espaços onde o padrão euro e androcêntrico rechaça o corpo negro e o corpo feminino, bem como sua cultura e hábitos. Sem a peruca e a maquiagem, com uma camisola, diante do espelho, a advogada representa a atriz que desempenha um papel de si em ordem de sobreviver.

Curiosamente, é nesta mesma cena, ainda sentada na banqueta diante do espelho, que ela decide confrontar o marido, questionando por que motivo há uma foto de seu pênis no celular da estudante morta. Seu olhar é de empoderamento e coragem, e essa contradição, na verdade, estabelece que há, nesta mulher, um poder, associado a quem ela é e forjado na realidade diária da socialização dentro de um gênero que nos obriga a buscar essa força (Figura 2).



Figura 2 - Annalise em frente ao espelho, sem peruca; e confrontando seu marido, já sem maquiagem.
Fonte: captura de tela / Netflix.

Mais adiante, no episódio 13 da primeira temporada, Annalise está vulnerável novamente, chorando no colo de sua mãe enquanto ela penteia seu cabelo (natural). É como se a mãe voltasse no tempo em que fazia seu cabelo de menina negra parecer mais “comportado”, como se espera dos cabelos de meninas negras em uma sociedade na qual o cabelo liso é a norma. Para ajudá-la a reconstruir suas forças e sua auto-estima, a senhora conta uma história que engatilha uma série de lembranças que passamos a entender como parte importante da construção de Annalise como ela é hoje, a partir de um trauma de abuso.

Em princípio, a fala de sua mãe dá a entender que lhe pede conformismo, mas ao final de sua história, percebemos que lhe conta um segredo: forjou um incêndio para matar o homem depois que descobriu o abuso. A história tem uma analogia com alguns dos casos que a advogada assume no tribunal, e com sua própria história envolvendo o assassinato de seu marido, o que também indica uma estrutura de produção e reprodução incessante de violências na socialização de toda mulher. A premissa da série pode servir como metáfora dessas contradições e histórias de resistência, e a figura de Annalise, sua construção enquanto personagem, são um discurso a respeito dessa resistência.

1.2 KIMMY SCHMIDT COMO APRESENTADORA DO DISNEY CHANNEL

Em *Unbreakable Kimmy Schmidt*, a protagonista, Kimmy, é uma mulher de quase 30 anos que é libertada de um bunker onde esteve presa por 15 anos, depois de ser sequestrada por um fanático religioso e sua seita do apocalipse. A série de comédia gira em torno de suas “aventuras”, enquanto tenta recuperar o tempo perdido e se adaptar a um mundo completamente diferente daquele de quando foi sequestrada. Seu otimismo quase irritante revela a herança de uma socialização que espera das mulheres a resiliência e docilidade que ajudam a mitificá-la, quase canonizá-la como alguém capaz de sofrer e nunca deixar de ser alegre e cordial.

Esse mito, do qual se vale a série e a personagem, é comum na socialização feminina, e sobrevive a partir da multiplicação de figuras femininas enaltecidas no imaginário ocidental, como santas e benevolentes, primeiras damas caridosas e todo tipo de função, profissionalizada ou não, atribuída como “de mulher” - enfermeiras, cuidadoras, mães, assistentes sociais, etc.

O título da série faz menção a essa narrativa, marcada na cultura patriarcal como um dos atributos mais importantes do gênero mas também uma espécie de contraponto crítico a essa mesma cultura. A “inquebrável” Kimmy só é inquebrável porque foi obrigada, pelas circunstâncias e para poder sobreviver,

a resistir à violência a que foi submetida, sendo confinada por 15 anos num subsolo e alienada de sua família e de uma vida normal. O instrumento crítico dessa narrativa é a comédia, que enfatiza o ridículo das práticas e instituições da cultura patriarcal, e expõe a produção e reprodução dessa opressão na forma de um humor ácido e desestabilizador.

Na primeira vez que vemos Kimmy, ela está com as outras três mulheres sequestradas pelo fanático do apocalipse. No bunker, as mulheres usam vestidos de cores claras, “delicadas”, tons pastéis, chamados comumente de “cor bebê”. Seus vestidos uniformizam-nas na condição de mulheres conforme o modelo religioso conservador, dóceis e infantilizadas. Nada muito diferente do modelo de mulher que a cultura ocidental costuma fazer prevalecer no imaginário do sistema de gênero. Essa infantilização tem efeitos e formas que respondem a uma mesma ideologia, para a qual a mulher é inferior, subalterna, não desenvolvida cognitivamente e intelectualmente, imatura emocionalmente.

Ao mesmo tempo em que nos *desenha* como incapazes e infantilizadas, o sistema patriarcal nos sequestra concreta e/ou simbolicamente em vários sentidos, numa analogia que é cumprida desde nossa abdução até o cárcere e escravização doméstica. É por essa relação que Kimmy e as outras passam a ser conhecidas como “as mulheres toupeira de Indiana”. Há uma simetria entre a impotência da mulher e a sujeição da criança, mesmo enquanto mulheres adultas somos submetidas a uma série de práticas e usos que nos conferem os indicadores dessa infantilização emocional e social, e o vestido “azul bebê” de boneca é o primeiro desses discursos na série (Figura 3).



Figura 3 - As “mulheres toupeira de Indiana” no bunker. Fonte: captura de tela / Netflix.

Quando são libertadas do bunker, as mulheres vestem roupas “normais” (com exceção de Gretchen, que escolhe ir com o mesmo vestido), e Kimmy já é apresentada com o figurino que vai marcar sua personagem nas duas temporadas da série: uma combinação de cores vibrantes em peças comuns ao guarda-roupa de adolescentes. É evidente que Kimmy ainda tem a maturidade de uma adolescente de quinze anos em vários aspectos, já que seu sequestro fez com que parasse no tempo, de certa forma.

O que é interessante observar, é que Kimmy não destoia do que seria adequado a sua idade, já que é comum que se estimule que mulheres jovens pareçam “joviais” (ainda mais?) com roupas que enfatizem essa “idade ideal” e ao mesmo tempo a invistam de uma “aura” de bom humor, alegria, satisfação e otimismo. O que esse imaginário, que enaltece a juventude feminina como ideal e pune as mulheres que envelhecem com o isolamento simbólico, esconde é uma fetichização de uma mulher impotente e dócil como uma menina é ensinada a ser alienada em sua ritualização do otimismo e ocupada demais com sua função de ajudar os outros.

É essa a função de Kimmy (e isso serve de crítica, na série, a esse tipo de modelo), e é essa a função mais designada à mulher ocidental. São, como diz Lauretis (1987), as únicas escolhas permitidas às mulheres nas culturas ocidentais, que incluem funções de serviçais, uma “[...] adesão à mística feminina da caridade, sacrifício e abnegação [...]” (p. 89, tradução minha)¹⁰.

O dado terrível por trás desse fetiche da juventude feminina, tão presente no imaginário construído a partir dos contos de fadas e das animações da Disney (PENKALA, 2014), é que isso reproduz uma *cultura pedófila* (GREY, [2015] 2016) persistente na própria cultura popular do Ocidente, expressa pelas mídias, pela cultura pop, pelos grandes mitos e pelas práticas sociais ainda em voga. É evidente que não se está falando de um culto à própria prática da pedofilia, concreta, que é criminalizada.

A cultura pedófila (que atravessa até a puberdade e início da adolescência) é aquela que naturaliza o consumo erótico de imagens que representam a infância e a adolescência de meninas, o estímulo à busca por uma imagem corporal análoga à da criança (mulheres muito magras, sem pelos, com jeito pueril), banaliza a erotização precoce e fetichiza o comportamento adolescente em mulheres adultas. É, para Ivo Lucchesi (2001/2002, s/p), “[...] uma construção sistêmica da qual se origina um imaginário societário que, sem o perceber, desemboca na instalação de uma cultura pedófila”.

Não se trata de uma “[...] realidade societária na qual vigore a prática da pedofilia [mas do] [...] reconhecimento e desmascaramento de uma construção cultural que subliminarmente abriga em sua fundação um imaginário de perfil pedófilo” (LUCCHESI, 2001/2002, s/p). Kimmy representa uma personagem que contém sua própria crítica, que evidencia a socialização feminina que constrói nosso gênero, como são construídas as princesas da Disney, cujos vestidos lembram, de certa forma, os vestidos usados pelas “mulheres toupeira”.

Ela passa de uma espécie torta de princesa de contos de fada, no bunker, como em uma torre ou em uma redoma ou em sono profundo, a espera de um príncipe, ao seu novo estágio, a pós-modernidade da princesa Disney, a

¹⁰[...] *adherence to the feminine mystique of charity, sacrifice, and self-denial* [...].

adolescente apresentadora do canal infanto-juvenil Disney Channel, como se nota no figurino depois de sair do bunker (Figura 4).



Figura 4 - Kimmy e as “mulheres toupeira” na TV; e Kimmy, a apresentadora do Disney Channel. Fonte: captura de tela / Netflix e divulgação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos apontamentos aqui apresentados, na forma de uma reflexão ainda esboçada, trouxemos uma discussão a respeito de como o audiovisual pode, através da construção de personagens (com seus figurinos, por exemplo), servir de instrumento crítico ao sistema de gênero. *Unbreakable Kimmy Schmidt* e *How to get away with murder* são duas séries exemplares nesse sentido, na medida em que estabelecem, em seus recortes específicos, a possibilidade de um discurso que ou se contrapõe ou coloca em cheque a representação feminina em voga.

Aqui, apesar da representação da mulher negra pelo olhar do homem branco e a infantilização fetichista da mulher ocidental, essas, como outras séries, são múltiplas em temáticas e discursos críticos do mesmo porte ou mais profundos do que os que foram apresentados aqui. Importa, para os fins desta reflexão, pensar de que forma a *tecnologia de gênero*, que é o audiovisual, pode servir de ferramenta na cultura popular, numa sociedade altamente midiaticizada, para desinstrumentalizar o sistema patriarcal, para quem o audiovisual ainda é preponderantemente um veículo de representação equivocada ou ausência de representação.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. [2v.] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

GREY, Alicen. You've heard of rape culture, but have you heard of pedophile culture? Disponível em: <<http://www.feministcurrent.com/2015/09/28/youve-heard-of-rape-culture-but-have-you-heard-of-pedophile-culture/>>. Último acesso em 29 de outubro de 2016.

JAMASON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LAUZEN, Martha. **The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2015**. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Celluloid_Ceiling_Report.pdf>. Último acesso em: 17 de outubro de 2016.

LUCCHESI, Ivo. A mídia e a cultura pedófila. **Lumina**, v. 7/8, 2003. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R8-Ivo-Lucchesi-HP.pdf>>. Último acesso em 28 de outubro de 2016.

MARX, Karl. **Contribuição a crítica da economia política**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

PENKALA, Ana Paula. Ora, ora, ora: notas sobre uma maleficência pós-feminista. **Orson**, Pelotas, v. 2, n. 6, 2014, pp. 48-70. Disponível em: http://orson.ufpel.edu.br/content/06/artigos/primeiro_olhar_especial/04_anapaulapenkala.pdf>. Último acesso em 25 de outubro de 2016.