

STELLA GIBSON: LUMINESCÊNCIA NA ESCURIDÃO INVISÍVEL

STELLA GIBSON: LUMINESCENCE IN INVISIBLE DARKNESS

STELLA GIBSON: LUMINISCENCIA EN LA OSCURIDAD INVISIBLE

Karina Gomes Barbosa

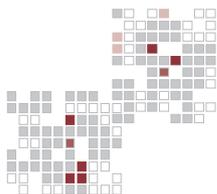
■ Professora do curso de Jornalismo e do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Entre os trabalhos mais importantes está “A solidão das meninas negras: apagamento do racismo e negação de experiências nas representações de animações infantis” (2018).

■ E-mail: karina.barbosa@gmail.com.

Rafael Pereira Francisco

■ Mestre pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

■ E-mail: rafaelfrancisco.jornalista@gmail.com.



RESUMO

A partir de uma sustentação teórico-metodológica feminista, executamos uma análise fílmica sobre a produção britânica “The Fall”, para elucidarmos a construção dos olhares cinemáticos e como eles são acionados e utilizados para sujeitar os corpos das mulheres em produções audiovisuais. Nossa análise crítica se ancora nos estudos feministas do audiovisual e nos estudos televisivos, bem como nas teorias do cinema. A partir do mergulho em duas seqüências, demonstramos como Stella Gibson desarticula os três olhares fílmicos, sedimentados e tecnizados por ângulos androcêntricos, e, a partir dessa incursão, constituindo-se como sujeito do seu próprio desejo.

PALAVRAS-CHAVE: OLHARES FÍLMICOS; FEMINILIDADE; SERIADO; “THE FALL”.

ABSTRACT

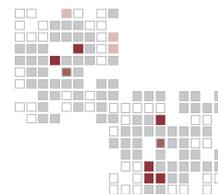
From a feminist theoretical-methodological support, we perform a film analysis on the British production “The Fall”, to elucidate the construction of cinematic gazes and how they are triggered and used to subject women’s bodies in audiovisual products. Our critical analysis is grounded in feminist audiovisual studies and television studies, as well as film theories. From the dive in two sequence of the series, we demonstrate how Stella Gibson disjoins the three cinematic gazes, sedimented and technological to androcentric angles, and, from this incursion, constitutes herself as the subject of her own desire.

KEYWORDS: FILMIC GAZE; FEMININITY; SERIES; “THE FALL”.

RESUMEN

A partir de un apoyo teórico-metodológico feminista, realizamos un análisis cinematográfico de la producción británica “The Fall”, para dilucidar la construcción de miradas cinematográficas y cómo se desencadenan y son utilizados para sujetar los cuerpos femeninos en producciones audiovisuales. Nuestro análisis crítico se basa en estudios audiovisuales feministas y estudios de televisión, así como en las teorías cinematográficas. De la inmersión en dos secuencias de la serie, demostramos cómo Stella Gibson disocia las tres miradas fílmicas, sedimentadas y tecnológicas a ángulos androcéntricos, y, a partir de esta incursión, se constituye como el sujeto de su propio deseo.

PALABRAS-CLAVE: MIRADAS FÍLMICAS; FEMINIDAD; SERIE DE TELEVISIÓN; “THE FALL”.



1. Apresentação

Tania Navarro-Swain (2007) coloca em questão se o corpo é uma dimensão “pré-discursiva”, que pré-existe e “sofre coerções [segundo] a modelagem social” (p. 1). A autora questiona se a fração do corpo entre masculino/feminino é incontornável e suas funções sociais um destino inescapável. Dentro desse quadro reflexivo, a autora situa, por um lado, a ideia de “determinismo” biológico e toda a evidente complexidade do corpo, a qual parece ser irreduzível, e por outro, os processos que instauram papéis, atuação e práticas socioculturais. Navarro-Swain parte de uma perspectiva na qual se pretende desnaturalizar a diferenciação ‘evidente’ dos corpos, “abrindo espaço para se refletir sobre os pressupostos que constituem as práticas e representações sociais” (NAVARRO-SWAIN, 2017, p. 2) que se refletem sobre o corpo, e a circulação de valores no campo do social, com traços daquilo que se entende como regimes de verdade. Para além da desnaturalização do binarismo entre masculino/feminino, baseado na superfície do corpo, sustentado na fundação do sexo biológico, Navaro-Swain sublinha os mecanismos históricos, sociais, simbólicos e materiais, imaginários, os quais criam “relações sociais e a própria realidade” (NAVARRO-SWAIN, 2007, p. 3).

Neste texto, partimos da organização sócio-cultural para analisarmos, em um recorte, como o binarismo masculino/feminino pode ser questionado, apropriado e ressignificado por meio da materialidade imagética de um produto audiovisual. Se o corpo, como postula Navarro-Swain, e as imagens atribuídas a ele, carregadas de sentidos simbólicos, são uma *invenção social* (NAVARRO-SWAIN, 2007, grifo da autora), onde se articula a diferença entre os gêneros, por meio das quais se transmitem sentidos sobre os corpos, sobretudo daquele que é entendido como “feminino”, é possível inverter os sentidos pela via da representação.

Analizamos aqui o binarismo entre homem/mulher, bem como o posicionamento dessas es-

feras como excludentes, na materialidade da série audiovisual anglo-irlandesa “The Fall”¹. Articulando bases epistemológicas e metodológicas feministas, culturalistas e audiovisuais, as quais se debruçam na construção imagética da mulher na cultura, averiguamos como a série desmobiliza os três olhares cinemáticos, definidos por Kaplan (1995) e explorados adiante, solidificados em modos de ver androcêntricos. Em nossa leitura, no seriado o feminino deixa de ser objeto de desejo para se tornar agente do próprio desejo. O que suscita, portanto, um corpo que sofre a tentativa de ser objetificado, mas devolve esse olhar objetificador esvaziando-o, além de ampliar a ideia de um feminino visual para femininos, de mulher para mulheres.

Para refletir essa virada cinemática da mulher pela via da imagem em movimento, foram selecionados 47 planos do segundo episódio da primeira temporada da série, “Ecuridão Visível”. Para reforçar a análise, elencamos também alguns planos do primeiro episódio, “Nas profundezas da sombra”, no qual são apresentados a protagonista e o antagonista da série. Desse modo, foi possível perceber como “The Fall” produz significados sobre o sujeito feminino em torno de Stella Gibson a partir da forma da série. Isto é, ao apontarmos a “forma” do material, estamos acionando os sentidos produzidos tanto a partir da história narrada como também a partir de uma perspectiva técnica usada para materializar a narrativa em imagens, sons, enquadramentos. Nesse sentido, a forma fílmica que este artigo traz à discussão refere-se ao conjunto, à soma do material, e ao seu conteúdo encadeado, sistematizado.

“The Fall” é uma narrativa complexa, um produto audiovisual televisivo que concilia demandas das narrações episódica e em série (MIT-

1 Série do canal de televisão do Reino Unido British Broadcasting Corporation, BBC Two, exibida pela primeira vez em 2013 e disponível atualmente na plataforma de *streaming* Netflix. O produto tem três temporadas e 17 episódios com duração média de 60 minutos cada.

TELL, 2012). Esse tipo de narratividade, como vista em “The Sopranos”, “Mad Men”, entre outros, recusa um fechamento episódico da trama e privilegia histórias com continuidade, fazendo “emergir um relacionamento e um drama associado às personagens a partir do desenrolar do enredo” (MITTELL, 2012, p. 37). O seriado rejeita radicalmente o fechamento episódico tradicional do gênero policial, ao desenvolver ao longo das três temporadas apenas um arco narrativo, com desfechos graduais a cada *season finale*. Para Marcel Vieira Barreto Silva, o drama seriado contemporâneo “promove uma síntese [...], oferecendo aos episódios a dimensão narrativa que faz a ligação entre as tramas [...], e às temporadas a dimensão dramática que se manifesta no desenvolvimento unitário da história até a provocação do clímax” (SILVA, 2015, p. 129). Em parte, é a complexidade narrativa de “The Fall”, em sua negação de muitos estereótipos e clichês do policial televisivo, sobretudo aqueles relativos ao gênero e à sexualidade, que permite à protagonista desafiar e desconstruir os olhares fílmicos.

A protagonista Stella Gibson, interpretada pela atriz Gillian Anderson, está no cerne de nossas discussões. Ela é o produto contraditório das representações que geralmente condensam significados residuais de uma ideia de feminino universalizante. Isto é, Stella desfaz, na dimensão simbólica e ficcional, os limites de gênero e do binarismo entre masculino/feminino e o que se condensa nesses campos gendrados e entrincheirados. A medida oposta e comparativa a essa organização, que possibilita desatar o nó que hierarquiza e posiciona os femininos de modo compulsório, é desempenhada pelo antagonista da produção, Paul Spector.

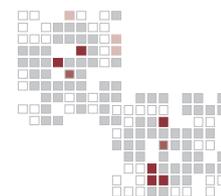
2. Esvaziar o olhar que objetifica

Stella Gibson é uma bem-sucedida detetive superintendente. Após uma série de assassinatos de mulheres ocorrida em Belfast, na Irlanda do

Norte, a personagem é convocada por Jim Burns, chefe do departamento de polícia local, para solucionar os casos. A produção se desenvolve em torno de Stella e do assassino Paul Spector, interpretado pelo ator Jamie Dornan. Pai de duas crianças, marido e psicólogo, Spector dá vazão, durante as madrugadas, a desejos sádicos. Sua preferência são mulheres bem-sucedidas, independentes, entre 28 e 36 anos. A narrativa se concentra na investigação dos crimes paralela às ações de Spector e à vida privada dele. Gradualmente, as trajetórias de Stella e Paul convergem à medida que investigadora e assassino tomam conhecimento um do outro.

Neste artigo, recorremos à perspectiva feminista que parte da semiologia, a qual procura tensionar os significados atribuídos ao que está materializado na cultura e na sociedade reproduzido pelas compilações de imagens e sons. Essa escolha se justifica em uma perspectiva que considera as produções culturais, neste caso a relação entre a imagem e o som, como práticas sociais significadoras. Isto é, um “processo social de fazer com que as imagens, sons, signos signifiquem algo – no cinema e na televisão” (TURNER, 1997, p. 48) e, acrescentamos, na internet e no *streaming*. A possibilidade de produzir afetos significantes se dá por meio de seu sistema próprio: edição, montagem, considerados por alguns teóricos a especificidade do audiovisual, portanto uma linguagem. Para outros, todavia, não poderia ser considerada uma linguagem semelhante à verbal, por exemplo. Mas algo que funciona, no entanto, a partir de sua especificidade, similar a uma linguagem.

Vale destacar brevemente que o audiovisual está dentro de um processo dinâmico definido pelo campo dos Estudos Culturais como cultura. Espaço simbólico, mas efetivamente material, no qual se produzem “comportamentos, práticas, instituições, e significados que constituem nossa existência social” (TURNER, 1997, p. 51). De maneira mais específica, consideramos o cinema,



e o audiovisual, em sentido mais amplo, bem como as narrativas que nele se acomodam, como tecnologias que corroboram para sistematização, construção, do gênero (*gender*). As tecnologias de gênero, presentes em práticas sociais, sejam elas coberturas midiáticas jornalísticas, de entretenimento como o cinema, ou em produções disponibilizadas em plataformas de transmissão de dados em tempo real, são partes expressivas na construção de discursos que, por serem não só construções socioculturais, mas sistemas de representação e aparatos semióticos, atribuem valor, identidades, hierarquias (LAURETIS, 2004). Essa aparelhagem produz “significados, identidades e sujeitos – pressuposto que se fundamenta na articulação dos conceitos de poder, saber e sujeito feita por Michel Foucault” (FISCHER, 2001, p. 588). É por meio dessas práticas que os discursos atravessam os sujeitos, exercendo vigilância e sua vontade de verdade.

É nessa conjuntura sistematizada/tecnizada, pela via de diferentes aparatos – a dimensão cultural –, que se encontra “The Fall”, que subverte a forma histórica e cultural dada à imagem feminina. Por efeito, enxergamos nessa virada do gênero policial/suspense um ensaio, bastante significativo e provocativo, que sugere a desmobilização dos modos de ver do gênero (*genre*) em questão. Este passível também de pedagogias socioculturais que carregam aspectos residuais de uma cultura patriarcal que se acostumou a construir e a olhar para a imagem representacional feminina a partir de certos modos.

Espaços como os que ambientam “The Fall” geralmente são ocupados por figuras masculinas. Um reflexo, certamente, da conjuntura social baseada na hierarquia e nos papéis de gênero. Uma busca rápida (Figura 1) na plataforma de *streaming* Netflix, onde se encontra disponível nosso objeto empírico, indica que séries policiais ainda são protagonizadas por figuras masculinas. Para a nossa busca nesse serviço pago sobre protago-

nismo dos gêneros em séries policiais foram usadas as palavras-chave policial; suspense policial; ação policial.

Percebe-se que a narrativa construída nesses produtos é para colocar em evidência a virilidade masculina, o conflito do herói, a personificação de personagens que empunham armas como objetos que representam, simbolicamente, o próprio falo e em outros casos a forma feminina. (Figura 1).

Ainda assim, algumas produções, notadamente nos últimos anos, têm criado fissuras nos espaços de representações. No entanto, quando se trata da figura feminina em cena, mesmo sendo a protagonista, há um imperativo a mais sobre essas personagens: a objetificação de seu corpo, ou, em outras palavras, a transformação da mulher em objeto cinematográfico de desejo. Apesar disso, “The Fall” se desvencilha dos meios que objetificariam o corpo de sua protagonista.

Stella Gibson demonstra ser uma personagem resolvida quando o destaque da produção refere-se à sua sexualidade, mas ao contrário do que ocorre em outras produções, em que as mulheres são olhadas e simultaneamente exibidas, a personagem não está posta no quadro para a satisfação do olhar do público, neste caso o terceiro olhar cinematográfico, tampouco disponível aos dois primeiros olhares, definidos como pró-filmico (o da câmera) e ao dos personagens da narrativa (KAPLAN, 1995). Sua presença não parece estar codificada no “sentido de emitir impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de para-ser-olhada” (MULVEY, 1983, p. 444). Paradoxalmente, Stella se mantém “feminina”, e é através de uma performance própria de feminilidade que a personagem desarticula os olhares que tentam lhe impor a objetificação.

No primeiro capítulo da série, é-nos apresentada Stella (Figura 2), dentro de casa, à vontade, vestindo calça larga e blusa (pijamas), com máscara hidratante no rosto, limpando o banheiro.

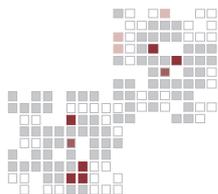
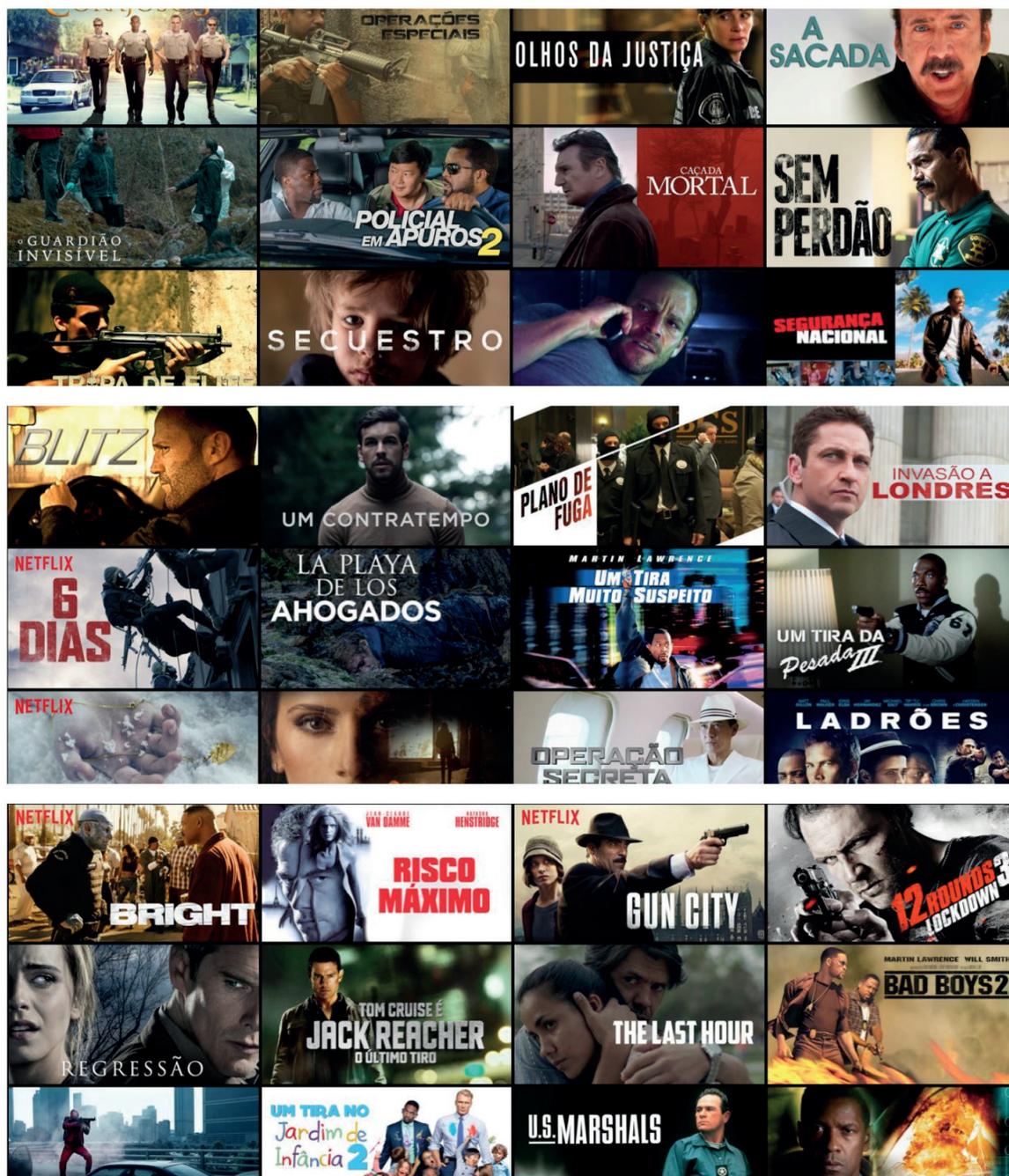


Figura 1. Dominância masculina no gênero policial.



Fonte: Os autores

Não se vê na cena, nem ao longo da série e na sequência de nossa análise, o enquadramento das pernas, dos seios ou de partes fragmentadas do corpo da personagem – habitual do gênero –, utilizando um recurso bastante específico no audiovisual: o *close up*, plano detalhe ou primeiríssimo plano daquilo a que se quer dar especial ênfase e fetichizar/desumanizar, no caso do cor-

po feminino. As cenas em questão parecem colocar o espectador, e não é a única vez que isso é feito ao longo da série, em uma posição propo- sital para olhar alguma coisa. O enquadramen- to de Stella, em plano médio, fora do espaço de onde ela está (o banheiro), sugere que o ponto de vista de quem a observa, portanto o especta- dor, é de quem espia. A câmera no ombro e seus

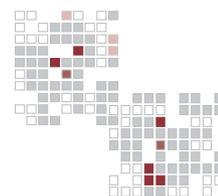


Figura 2. Stella é apresentada aos espectadores.

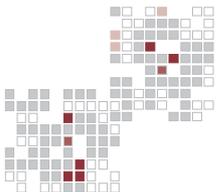


Fonte: Os autores

movimentos trêmulos, perceptíveis em alguns momentos, corroboram com a pretensão afetiva que a produção parece querer transmitir: de que se trata de nosso olhar, olhando o que não é para ser olhado. Mas, na verdade, não há nada ali para objetificar. Na figura 2, percebe-se nos planos destacados que a câmera “olha” de fora, esforçando-se para colocar sua perspectiva entre a parede escura ao lado direito e a porta entreaberta, à esquerda. Diante disso, apontamos duas questões: a intenção de colocar o público no lugar na câmera, de espiar, que fica à espreita; mas ao fazer isso, confronta esse mesmo olhar sem lhe dar a possibilidade de tomar Stella como objeto estimulador de qualquer prazer, inclusive o sexual. O que demonstra um rompimento com formas desgastadas e opressivas, com a imobilidade da vitrine onde as mulheres têm sido postas para exibição e consumo do voyeurismo e fetichismo masculinos. O olhar pró-filmico cria um jogo com o terceiro olhar cinematográfico provocando-o, misturando-se a ele sutilmente, mas com a finalidade de esvaziá-lo por meio da imagem de Stella.(Figura 2).

Diferentemente de como Kaplan e Mulvey entendem a presença de personagens femininas no audiovisual, a importância de Stella se manifesta sob o ponto de vista da montagem da câmera que provoca, mas devolve e esvazia esse olhar que pretende objetificar. Isso sugere que o conjunto da série tem a finalidade de questionar os olhares que observam a personagem feminina, no nível pró-filmico (da câmera), diegético (de outros personagens), que veremos adiante e, por fim, do terceiro olhar cinematográfico (do público).

Em casa, vivendo uma vida comum, como qualquer outro indivíduo, Stella não está glamourizada. Se levamos a análise do plano mais a fundo percebe-se algo instigante. Mulvey (1983) afirma que o cinema é um gatilho de prazeres possíveis. Um deles, diz a autora, é ativado pela escopofilia, que significa ter prazer em olhar algo (MULVEY, 1983, p. 440). A imagem seria a matriz norteadora do imaginário por meio da qual, em uma situação audiovisual, é possível perceber dois aspectos na estrutura do prazer em olhar. O já referido olhar escopofílico, significa usar “ou-



tra pessoa como um objeto de estímulo sexual através do olhar” (MULVEY, 1983, p. 443). O segundo “surge pela identificação com a imagem vista”. Para complementar essa definição, Laura Mulvey diz:

o primeiro implica uma separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela (escopofilia ativa), enquanto que o segundo caso requer a identificação do ego com o objeto na tela através da fascinação e do reconhecimento do espectador com o seu semelhante. O primeiro é uma função dos instintos sexuais, o segundo, da libido do ego. (MULVEY, 1983, p. 443)

Nessa perspectiva, qualquer e todo e espectador diante da imagem, por regra, encontra algum tipo de prazer, uma vez que o prazer é uma engrenagem essencial para se vivenciar a experiência audiovisual. É válido pontuar que o sentido que atribuímos ao “prazer” não implica em desconsiderar outros afetos evocados pelo audiovisual.

Mulvey (1983) reflete que a imagem é a substância e o que direciona o estímulo para se ter prazer. Podemos inferir que a forma imagética construída em torno da representação feminina é uma engrenagem significativa, ou até determinante, para fazer esse olhar funcionar, para transformar o que é visto em objeto de prazer. No mesmo episódio, também nos é apresentado o antagonista da produção, logo após as cenas de Stella em sua casa. Esses planos de Paul Spector nos ajudam a entender a operacionalização desses olhares na produção e o que Mulvey fala a respeito do olhar escopofílico e identificador com o ego. Paul Spector é enquadrado à frente de um espelho (Figura 3), em plano médio, na casa de uma de suas vítimas, em primeira pessoa, portanto, no mesmo ponto de vista de quem o assiste. Aqui é transmitida a ideia que o segundo e terceiro olhar cinemático, isto é, o olhar do personagem, no caso de Spector, e do público

são os mesmos, diferente daquela imbricação entre o olhar da câmera e do público apontada anteriormente. Somos instados a olhar pela perspectiva que Paul Spector olha. E tal ângulo, por efeito, carrega desejos sádicos, doentios e possessivos. Quando dizemos que Stella é o produto contraditório das representações que objetificam os corpos femininos, sinalizamos para este jogo imagético em “The Fall”, que nos convida a olhar, espiando Stella, sem na verdade, ter algo para olhar. Mas que, ao mesmo tempo, induz o terceiro olhar cinemático a incorporar essas dinâmicas socioculturais, excessivamente destrutivas e alegorizadas por meio do sadismo e crueldade na série, pela via da personificação de Paul Spector. Aqui, nos planos do antagonista, misturamo-nos a ele, somos chamados, forçosamente, a identificar nosso olhar com o olhar do personagem e o que está na tela, seja como diz Mulvey, pela fascinação ou, neste caso (certamente para alguns e algumas), pelo terror. Afinal, ele é um assassino sádico de mulheres. (Figura 3).

“The Fall”, nesse sentido, tensiona as posições dos sujeitos, tanto os dos personagens como o do público. Mulvey defende a destruição do prazer visual e cinematográfico como forma de desobjetificar a imagem das mulheres, mas nos parece que “The Fall” toma um caminho distinto, rompendo, inclusive a partir do prazer, com modelos clássicos que objetificam o corpo feminino. Tal percurso tomado pela produção denuncia, por meio da alegoria representada pelos personagens Stella e Paul, que o olhar solidificado em perspectivas masculinas, baseado na posse e na objetificação, pode ser letal.

3. Stella, luminescente

Quando personagens femininas ocupam posições de poder e autonomia no audiovisual, lugares socialmente entendidos como masculinos, são perceptíveis dois traços. O primeiro é a incorporação de atributos e interesses masculinos

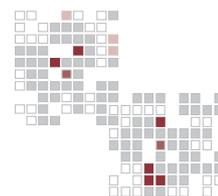


Figura 3. Paul Spector se olha no espelho.



Fonte: Os autores

214

nizados por personagens femininas. Isso quer dizer, por efeito, que a ideia de feminilidade, ou questões do “feminino”, seria subtraída em detrimento do alcance de algum objetivo pretendido pelas personagens mulheres. Kaplan (1995) diz que a personagem feminina, ao incorporar ou tomar o lugar do papel “masculino”, e de iniciadora da ação ou de dona do olhar, perde características femininas tradicionais, “não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou” (KAPLAN, 1995 p. 52).

Não é pela masculinização da figura feminina tampouco pela incorporação da “descharacterização” da feminilidade que Stella Gibson rompe com a hegemonia do espaço de poder que ocupa. A personagem, na verdade, performa a feminilidade discursiva para criar brechas e desmanchar as ordens gendradas. No espaço profissional,

lugar privilegiado da narrativa, Stella se destaca por seu trabalho e sua capacidade técnica ao lidar com os crimes que investiga. Além disso, demonstra profissionalismo ao trabalhar com sua equipe. Isso é reiterado por Burns, personagem descontrolado, de índole questionável e incapaz de tomar controle da situação sobre a qual é responsável. Nem por isso Stella Gibson, subordinada a ele, vê qualquer oportunidade de manipulação, mesmo tendo existido, inclusive, uma relação entre os dois no passado. Na verdade, a tentativa de “sedução” – um assédio sexual – parte de investidas de Burns, das quais ela se desvencilha. Essa situação pode ser assistida no episódio 3 da segunda temporada. Após assediar Stella, Burns a questiona: “Por que as mulheres são emocional e espiritualmente mais fortes que os homens?”. Stella responde que a forma básica do ser humano é feminina e que a masculinidade é algum tipo de “defeito de nascença”.

O segundo traço que se percebe é a passivi-

dade e a obrigação da mulher em participar no que “é essencialmente uma fantasia masoquista”. Em outras palavras, são mulheres vitimizadas e impotentes que “reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade” (KAPLAN, 1995, p. 50). Stella Gibson não extrai seu protagonismo de sua aparência. Na verdade, é o masculino e seu desejo de posse, ciente do esvaziamento do seu poder sobre Stella, que tenta impor-lhe algum tipo de dominação justificado na aparência física da personagem. O episódio em que Burns assedia Stella, “O estranho poder da beleza”, ironiza e exemplifica isso. O poder da beleza de Stella, ou das mulheres, não é um dispositivo exercido “delas” sobre “eles”, mas inversamente. É um aspecto androcêntrico histórico voltado sobre as mulheres a fim que sejam diminuídas.

É a iniciativa de ação de Stella que tem destaque na narrativa. A personagem não é depositária de desejos masculinos. Embora ela faça uso de um mesmo modelo de prazer, domínio-submissão, a personagem não ocupa o lugar de submissão. Quem domina é Stella, a partir da afirmação de sua própria feminilidade, deslocando-se para um lugar que articula desejo, poder e posição de sujeito. A heroína quando pensa por si, em uma cultura androcêntrica, que cultua o falo como símbolo e importância de todos os cosmos (BOURDIEU, 2012), ao fazer do masculino objeto de prazer do seu olhar, este sendo feminino, não possui poder. Só seria possível conceber aquilo que é fruto do desejo da heroína – Kaplan exemplifica a questão do amor – quando ela se coloca em submissão. Portanto, abrindo mão de sua autonomia e de sua vida. A heroína, então, recua e se sujeita. Todavia, Stella ilumina outro caminho.

O acionamento dos mecanismos do olhar precisa ser sustentado pela forma do produto e, uma vez subtraídos, ou ressignificados tais mecanismos, não restará possibilidade de sustentar a matriz sugestiva de um ‘olhar masculino’ que tente objetificar ou dominar aquilo que é visto. Kaplan

(1995) afirma que não importa o que as mulheres estejam literalmente fazendo, elas são sempre sexualizadas. É preciso tentar elucidar essa questão. A sexualização é um aspecto inerente ao ser humano, logo é de se esperar que essa nuance dos indivíduos esteja presente no audiovisual. Por isso, utilizamos a objetificação no lugar do termo “sexualizado”, vocábulo escolhido por Kaplan. Stella é sexualizada, mas no sentido de ser sujeito do desejo.

Em “The Fall”, o olhar pró-filmico pode estabelecer outro tipo de forma para representar mulheres. O segundo olhar, dos personagens na diegese, é que são, na verdade, olhados e interpelados por Stella. Resta, então, apenas o terceiro e último olhar, o do público. Se concordamos com Kaplan quando diz que esse último pode imitar ou se misturar aos dois primeiros, estando estes vazios de poder sobre o corpo da personagem feminina, uma vez alterada a operação técnica do audiovisual a partir de como olhá-las, o que restaria para o olhar do público objetificar? Ainda que a “percepção e apreciação de uma imagem” tenha dependência, também, dos nossos próprios modos de ver (BERGER, 1972, p. 6), nos parece que o olhar da câmera sobre a figura feminina seria primordial para o acionamento dos outros dois. Assim, a desconstrução desses modos de engendrar e olhar a imagem feminina no audiovisual, guiando-se por esses três olhares, seria uma ruptura. O olhar não é essencialmente masculino, ele é sistematizado para ser masculinizado. Por essência, todavia, esse poder não é inerente a um dos polos gendrados. Ele é criado, socializado, são rastros ou marcas de como esse olhar vem sendo pensado, trabalhado e colocado em prática.

Embora a cultura esteja comprometida com as diferenças sexuais míticas que giram em torno do que Kaplan (1995) chama de complexo aparato do olhar, além dos modelos de dominação-submissão em que a mulher incorpora o papel submisso, Stella inverte a posição que socialmen-

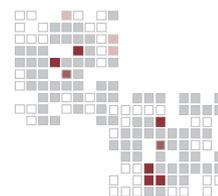


Figura 4: Paul Spector e sua vítima.



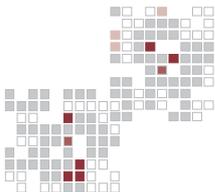
Fonte: Os autores

te lhe seria destinada a partir não só do conteúdo, mas da forma da produção. Ainda que se percebam poucos avanços no modelo de dominação-submissão, Stella embaralha essas duas definições direcionadas. A personagem erotiza, quando ela assim deseja, o masculino com seu olhar e suas ações. Exclui a possibilidade de deixar ser manipulada pelas mãos masculinas, simbólica e fisicamente. O conjunto de sequências em que são mostrados Stella Gibson e Olson (seu *affair* sexual), paralelas às de Paul Spector e sua vítima, demonstra essas observações.

Nos primeiros planos analisados está o antagonista; às suas costas, de bruços, o corpo desfocado de uma mulher, descorporificado. Paralelamente, Stella recebe Olson em seu quarto de hotel após o convidar, de forma bastante direta, para um en-

contro. No plano seguinte Spector carrega o corpo da vítima até o banheiro. A essa altura, percebemos claramente o corpo estrangulado por ele. Nas cenas seguintes, em planos detalhes, são mostrados as mãos, os pés, o dorso da vítima e, quando em planos mais abertos, a câmera acompanha a movimentação das mãos de Spector sobre o corpo, ao qual acaricia, tomando-o para si, manipulando-o. A iluminação nos planos do antagonista se destaca pelo tom alaranjado e escuro. Seus gestos sinalizam, possivelmente, os limites que são rompidos pelo assassino e seu apetite sádico sexual. Aqui, sim, um corpo objetificado, fragmentado metafórico e literalmente. (Figura 4).

Em um jogo de contraposição, de imagens e olhares dos três olhares filmicos, Stella nega, não só uma vez, mas duas, a iniciativa de Olson to-



car o seu corpo. Ela o interdita. Pois é ela quem é iniciadora da ação, não podendo, portanto, ser dominada. Na sequência dos planos, a partir da confrontação simultânea dos dois espaços diegéticos nos quais Stella e Spector estão, o significado que a forma audiovisual da série intenciona transmitir se evidencia. A dominação que Spector exerce sobre o corpo de sua vítima é consumado com um fim trágico, materializando seu poder sádico e cruel: a morte. É o simbolismo significativo da própria transformação do corpo feminino em objeto, manequim imóvel na vitrine da tela, passível de ser manipulado, como acontece na série a partir dos atos do antagonista. Ao nos voltarmos para os planos que envolvem Stella, embora ela seja mostrada em uma experiência de sexo, a protagonista não é codificada para o prazer do segundo olhar, tampouco para o terceiro. Esse esvaziamento do primeiro olhar fílmico força os outros tipos de olhares seguintes a se desarranjarem também.

Stella não fica nua, embora esteja dando vazão aos desejos de seu corpo. Não é colocada sob ângulos que a fragmentam ou que a descorporificam, descaracterizando sua identidade. Ao olharmos para os planos somos confrontados, paradoxalmente, a observar o ‘nada’, ou, pelo menos, a partir de perspectivas diferentes. Kaplan sustenta que, tradicionalmente, astros não “extraem seu glamour de sua aparência, mas sim do poder que conseguem exercer no mundo cinematográfico em que atuam” (1995, p. 51). Curiosamente, Spector, além de sua vítima, e Olson, é que estão quase desnudos em cena. E, embora Spector seja perceptivamente o mais meticuloso e estrategista, uma vez que a narrativa gira em torno dele, nem este, tampouco Olson, poderiam ser reconhecidos por seus intelectos ou algum tipo de expertise. Na verdade, as cenas poderiam

Figura 5. Stella Gibson e seu objeto sexual.

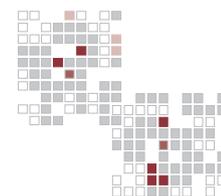


Fonte: Os autores

sugerir que são eles que estão lá para serem olhados. Os diálogos subtraídos dão ainda mais ênfase a essa possibilidade. O som se ausenta para dar lugar à significância das imagens. (Figura 5).

4. Potência

Mesmo que a série não consiga fugir da visão de mundo organizada segundo a divisão em gêneros relacionais (BOURDIEU, 2012) e hierarquizados, uma vez que Stella Gibson se apropria também do modelo domínio-submissão (apesar de inverter os papéis paradigmáticos), a protagonista se distancia de ser objetificada. Não obstante, Stella Gibson, ao rejeitar a objetificação, não incorpora as características do masculino. “The Fall”, assim, sugere uma brecha na representação das mulheres no audiovisual, que não destrói o prazer nem submete as mulheres à masculinidade para romper a objetificação.



Procuramos analisar neste texto como a alegoria audiovisual materializa feminilidade e sexualidade. Para isso, colocamos em prática um olhar apurado e crítico sobre o seriado “The Fall” para elucidar como os arranjos técnicos criados e aplicados nas produções audiovisuais podem objetificar os corpos femininos, mas podem também criar brechas e possibilidades de narrativas plurais nas quais são valorizados outros aspectos distintos da objetificação do corpo entendido como feminino. Para alcançar esse objetivo, foram utilizadas as bases teóricas e metodológicas de Mulvey (1983) e Kaplan (1995), nas quais as autoras trabalham com a sistematização crítica da forma como se olha para as mulheres no audiovisual. E é essa sistematização crítica, em que se define o olhar da câmera, dos personagens dentro da narrativa e do público sobre o filme, todos direcionados ao corpo feminino, que nos possibilitou percorrer análises mais aprofundadas sobre a produção escolhida e, assim, identi-

car fissuras, ao lado de certas continuidades.

Deve-se reconhecer que as urgências dos movimentos feministas permitiram a liberação das mulheres, apesar de a estrutura sócio-histórica androcêntrica se manter, para alguns campos teóricos feministas, “como um todo intacta” (KAPLAN, 1995, p. 52). Na visão deste trabalho, “The Fall” promove deslocamentos significativos em relação ao protagonismo feminino, a partir da potência que é a personagem de Stella Gibson, também dentro do contexto das narrativas complexas televisivas.

O que se podemos considerar, valendo-nos das palavras do próprio antagonista Paul Spector, é que, sem dúvida, Stella Gibson tem a forma que tem para atacar o mundo desajustado dos homens. E isso é, inquestionavelmente, um avanço. Stella é, fazendo jus ao significado de seu nome, uma luminescência em um universo cinematográfico/audiovisual escurecido por técnicas e práticas androcêntricas. Produto também, certamente, de operações similares no campo da cultura como um todo.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012.
- BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Rocco, 1999.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 9, n. 2, p. 586 – 599, segundo semestre de 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200015>. Acesso em: 7 mar. 2019.
- KAPLAN, E. Anne. O olhar é masculino. In: A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. (Ed). *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Tradução: Helena Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. cap. 1, p. 43 - 110.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. cap. 3, p. 206 – 242. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: 26/03/2019.
- MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZES*, 5(2), 29-52, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrices/article/view/38326>. Acesso em 6 jun. 2019.
- MULVEY, Laura. Prazer visual no cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org). *A experiência do cinema: ontologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. v. 5, cap. 3, p. 435 - 454.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação. In: Maria luisa femininas. (Org.). *Perfiles del feminismo iberoamericano*. Buenos Aires: Catálogos: 2007. Disponível em http://www.intervencoesfeministas.mpbn.net.br/textos/tania-corpos_construidos.pdf Acesso em 15 abr. 2019.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. The origins of contemporary serial drama. *MATRIZES*, v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrices/article/view/100677>. Acesso em 7 jun. 2019.
- THE FALL. Allan Cubitt e Jakob Verbruggen. Allan Cubitt et al. Reino Unido: Artists Studio e BBC Northern Ireland, 2013-2016. Streaming. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/70272726>. Acesso em 3 jun. 2019.

