

Mulheres, transgressão e representação: o cinema pós-feminista de “Thelma & Louise”¹

Guilherme Almeida²

Rafaela Pechansky³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

O presente trabalho busca refletir sobre as representações da mulher presentes no filme “Thelma & Louise” (Ridley Scott, 1991) à luz das teorias feministas, buscando exemplificar como a cultura popular tem retratado o feminino nas últimas décadas. Para tanto, partimos dos conceitos trazidos Stuart Hall (1997), Sandra Jovcelovich (2000) e Miriam de Souza Rossini (2007) sobre as relações entre cinema, cultura e representação e, em um segundo momento, abordamos as ideias propostas por Joan Mellen (1978), Claire Johnston (1999) e Annette Kuhn (1991) sobre o retrato das mulheres dentro de narrativas cinematográficas. Para a análise, recorremos aos autores citados e a Sharon Willis (1993) e Douglas Kellner (1995), autores problematizaram “Thelma & Louise” sob o ponto de vista do cinema contemporâneo e dos estudos culturais, respectivamente.

Palavras-chave: cinema; feminismo; representação; teoria crítica.

Introdução

Considerando os recentes e frutíferos debates que a questão do feminismo tem gerado em contextos tanto informais, como conversas do cotidiano, como contextos formais, como em escolas e universidades, se destaca a importância de se discutir o tema e trazer à tona questões pertinentes ao papel da mulher na sociedade contemporânea. Desta forma, o presente trabalho se propõe a lançar reflexões acerca das múltiplas representações da mulher presentes no filme “Thelma & Louise” (Ridley Scott, 1991). Com base em teorias feministas, buscamos exemplificar, a partir de “Thelma & Louise”, como a cultura popular tem retratado o feminino nas últimas décadas.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/ UFRGS), email: almeidaguif@gmail.com.

³ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM/PUCRS), email: rafaela.pechansky@gmail.com

Na primeira parte do artigo, sobre cinema, cultura e representações, parte-se das ideias de Miriam Rossini (2007), que aborda em seus estudos as complexidades das construções sociais e identitárias feitas por representações cinematográficas. São trazidos, ainda, os conceitos de Stuart Hall (1997), e Sandra Jovcelovich (2000) acerca de representação, cultura e realidade social.

Em um segundo momento, abordamos as ideias propostas por Joan Mellen (1978), Claire Johnston (1999) e Annette Kuhn (1991) sobre o retrato das mulheres dentro de narrativas cinematográficas. Com base nessas problematizações teóricas, refletimos sobre as possibilidades de diferenciar a mulher cinematográfica, como Hollywood nos mostra, da mulher “real”.

Por fim, para a análise, recorremos aos autores supracitados e a Sharon Willis (1993) e Douglas Kellner (1995), autores que problematizaram “Thelma & Louise” sob o ponto de vista do cinema contemporâneo e dos estudos culturais, respectivamente. Desta forma, levantamos os pontos do filme que “empoderam” ou “aprimoram” as protagonistas do longa.

Cinema, cultura e representações

Miriam de Souza Rossini (2007) analisa a produção de discursos feita pelas representações cinematográficas, considerando as complexidades das construções sociais e identitárias feitas por essas representações. Segundo Rossini, a identidade de um grupo é formada pelos discursos que ele produz sobre si mesmo e pela sua história; em suma, pela maneira como esse grupo define sua trajetória e suas diferenças em relação ao outro. A identidade se consolida, portanto, como um momento para consolidar suas especificidades, “a fim de ressaltar seus traços em comum, para, com isso, para demarcar seu espaço de ação, no campo das representações, diante do outro” (ROSSINI, 2007, p. 2).

Em função das especificidades de seu funcionamento, a dinâmica representacional pode apresentar complexidade, o que se reflete nas construções cinematográficas. Processos como a modernidade, aponta a autora (2007, p. 6), podem surgir nos filmes com ares de simulacro, demonstrando seu estágio de incompletude e um desejo de “aparentar o que não somos, mostrar o que não temos”.

Um filme, para Rossini, é simultaneamente um construto individual, coletivo e cultural, contendo as marcas de cada um dos membros da equipe que o produziu e o imaginário da sociedade na qual está inserido, tornando-se um produto cultural. Dentro

de um embate entre individual e o coletivo, as tensões representacionais que perpassam o filme se tornam mais perceptíveis, demonstrando que as imagens “captam o visível e o invisível das sociedades” (ROSSINI, 2007, p. 7).

Pensando na relação entre cinema e representações, as segundas serão consideradas a partir de duas vertentes. Uma delas se baseia nas considerações de Stuart Hall (1997), que faz a relação entre cultura e representação, definindo a primeira como partilha de significados, que por sua vez seriam responsáveis por regular as práticas sociais e influenciar comportamentos. A representação, por sua vez, faria a ponte entre significado e cultura, produzindo o significado de um determinado conceito através da linguagem e da relação entre os códigos culturais.

Por envolver o uso da linguagem, de signos e imagens que respondem por ou representam coisas, a representação é um elemento fundamental da produção e das trocas de sentidos entre membros de uma cultura, Hall destaca. Esse processo de produção e trocas de sentido está diretamente ligado ao de tradutibilidade entre conceitos e linguagens, que faz com que o sentido seja transmitido entre o enunciador e o ouvinte e efetivamente inserido em uma cultura. Tal tradutibilidade, para o autor (1997, p. 9), “não é dada pela natureza ou fixada por deuses. Ela é o resultado de um conjunto de convenções sociais. Ela é fixada socialmente, fixada na cultura”.

Relacionar representação e cultura, para Hall, é refletir as diferentes formas em que conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens, e como a linguagem pode se tornar uma maneira de interpretação e referência do mundo. Assim, pertencer a uma cultura significa compartilhar uma série de elementos de percepção da realidade, “é ver o mundo pelo mesmo mapa conceitual e fazer sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem” (HALL, 1997, p. 10).

A segunda vertente, por sua vez, se relaciona com a compreensão da organização da realidade social através das representações sociais. Enquanto fenômenos simbólicos produzidos na esfera pública e formados pelo encontro de atores sociais em espaços públicos, as representações reúnem simultaneamente a mudança e a tradição, segundo Sandra Jovcelovitch (2000), sendo sinônimo de reinvenção da realidade. Para Jovcelovitch (2000, p. 41), sendo produtoras de imagens e visões de mundo, as representações sociais, para “mais além das estruturas dadas da vida social, elas oferecem a possibilidade da novidade, da autonomia, daquilo que ainda não existe, mas poderia existir”.

A compreensão das representações sociais enquanto organizadoras da realidade social se relaciona com os estudos de Serge Moscovici (2003), que compreende-as a partir de uma Teoria das Representações Sociais e enquanto um mecanismo de apreensão e difusão de saberes consolidados. A teoria do autor (2003, p. 43) considera o conhecimento humano desprovido de aleatoriedade, consolidando-se como uma maneira de enxergar as representações e o indivíduo, “enquanto ele faz perguntas e procura respostas ou pensa e não enquanto ele processa informação, ou se comporta. Mais precisamente, enquanto seu objetivo não é comportar-se, mas compreender” (MOSKOVICI, 2003, p. 43).

Segundo Moscovici, portanto, as representações se pautam pela interdependência entre imagem e significação, igualando a primeira a qualquer ideia, e pela capacidade de classificação e nomeação da ancoragem. E ao se basear em uma tendência à generalização, que reflete uma vontade de definição dos objetos, a ancoragem está constantemente comparando e rotulando-os, fortalecendo a sua objetivação, ou seja, o desejo de tornar um elemento concreto, reproduzindo um conceito através de uma imagem.

Mulheres a narrativa cinematográfica

Muito do escrito sobre o estereótipo da mulher no cinema começa com uma visão monolítica da mídia como repressora e manipuladora: desta forma, Hollywood tem sido vista como uma máquina de sonhos produzindo algo opressivo culturalmente.

Conforme o cinema se desenvolveu, o estereótipo do homem foi crescentemente interpretado como contrariando o feito da noção de “personagem”; no caso da mulher, este não foi o caso; a ideologia dominante apresentou ela como eterna e não-mutável, exceto por mudanças em termos de vestimentas, etc. No geral, os mitos que governam o cinema não são diferentes daqueles que governam outros produtos culturais: eles são relacionados a um sistema de valor padrão informando todos os sistemas culturais de uma determinada sociedade (JOHNSTON, 1999, p.32, tradução nossa).

A questão da subjetividade feminina tem sido explorada em relação não apenas às espectadoras mulheres, mas também às estruturas de narrativa do filme. Teresa de Lauretis examina a relação entre mulheres históricas e representações da mulher no cinema por uma perspectiva semiótica e psicanalítica (1984, 1987). Na cultura ocidental, "mulher" é representada como o outro, como diferente do homem. Essa "mulher" é ficção e se diferencia fundamentalmente de "mulheres" - reais, que vivem

em um contexto sócio-histórico. A posição do sujeito feminino é impossível: "mulher" encontra-se em um não lugar sem importância enquanto "mulheres" não podem representar elas mesmas, presas entre representação masculina e a imagem especulativa da feminilidade que produz (SMELIK, 1998).

Molly Haskell e Marjorie Rosen têm rastreado as mudanças que foram produzidas nas representações das mulheres nos filmes de Hollywood. Ambas as escritoras chegam à conclusão de que durante os anos 60 os filmes de Hollywood se tornaram cada vez mais violentos, que as mulheres adquiriam progressivamente o papel de vítimas, e que os dias do poderoso estrelato feminino e do protagonismo da mulher independente haviam desaparecido. Haskell (1975, p.363) proporciona uma explicação sociológica para estes acontecimentos: “Quanto mais nos aproximamos do momento em que as mulheres começam a reclamar os seus direitos e a conquistar independência na vida real, com maior força e estridência nos dizem os filmes que o mundo é dos homens” (apud KUHN, 1991, p.148, tradução nossa).

Hollywood produziu, nos anos 40, filmes sobre mulheres autônomas, o que, para Joan Mellen (1978), está ligado diretamente ao contexto pós-Segunda Guerra: mulheres eram necessárias em todos os lados e no desempenho de trabalhos deixados vagos por milhões de homens mobilizados. O momento social e as necessidades do capitalismo na crise temporária requereram das mulheres qualidades que haviam sido evitadas durante os tempos mais estáveis quando, como objeto passivo de propriedade, elas deviam apoiar a família e conduzir os jovens.

Hollywood respondeu com um retrato delas onde as mostrava plenamente capazes de ser autossuficientes, inteligentes e com uma aspiração de lutar para conseguir um modo satisfatório de vida. (...) Quando Spencer Tracy desaparece do mundo de Amanda-Hepburn (em *Adam's Rib*, 1949), ela fica efetivamente sozinha e desconsolada, mas sem nenhuma dúvida pode continuar sua profissão. O deleite e ingenuidade com que Amanda defende Judy Holliday como esposa abandonada evidencia não apenas sua habilidade legal, mas uma opção vital (MELLEN, 1978, p.7, tradução nossa).

O surgimento da segunda onda de feminismo, segundo essa explicação, produziu uma reação contrária: a ameaça que constituía a liberação da mulher foi contida dos filmes, muitas vezes mediante a contenção, no nível do argumento, das protagonistas feministas. “Esta contenção poderia variar desde o confinamento da mulher no lar e na família, ou em instituições mentais, até a contenção mediante distintas formas de violência física, incluindo o assassinato” (KUHN, 1991, p.149, tradução nossa).

Porém, ao mesmo tempo, desde meados dos anos 70 – depois que foram publicados os livros de Haskell e de Rosen – realizaram em Hollywood alguns filmes

que podem convidar a uma interpretação de caráter oposto. Nestes filmes, as protagonistas são mulheres, e com frequência mulheres não atraentes ou sedutoras no sentido convencional. Além disso, as narrações estão frequentemente organizadas ao redor do processo de autodescobrimento e de progressiva independência da mulher: alguns exemplos deste gênero de películas são “Alice Doesn’t Live Here Anymore” (Scorsese, Warner Brothers, 1975), “Starting Over” (Pakula, Paramount, 1979), e “An Unmarried Woman” (Mazursky, Fox, 1977). Só se poderia explicar a existência deste “novo cinema de mulheres” a partir de uma determinação direta: refletiria o auge a influência do movimento feminista. Contudo, esta explicação por si só talvez seja demasiadamente unidimensional, pois não leva em conta, por exemplo, a existência simultânea de filmes que retratam a violência contra as mulheres. Em qualquer caso, por meio de quais processos se traduzem os “climas sociais” a significados cinematográficos?

É importante colocar em perspectiva o contexto histórico do feminismo que, desde os seus primórdios, permite que a espectadora mulher se sinta tocada e empoderada por uma consciência e autorreflexão. Para Smelik (1998), o cinema é, assumidamente, um reflexo da realidade e, em termos de papéis culturais, uma prática onde mitos sobre mulheres-feminilidade e homem-masculinidade são produzidos, reproduzidos e representados. De acordo com esta visão sociológica, o objeto da máquina de sonhos de Hollywood produz uma consciência falsa. Filmes não mostram a mulher "real", mas apenas imagens estereotipadas da "feminilidade". O efeito é alienador ao invés de libertador. Em oposição ao glamour de uma Garbo, uma Dietrich ou uma Monroe, por exemplo, as diretoras mulheres deveriam filmar a mulher normal do dia-a-dia - a mulher não glamourosa. Espectadoras querem poder se identificar com heroínas da vida real sem ter de lidar com clichês sexistas ou transportadas para estereótipos hiperbólicos. Johnston ressalta que o “cinema das mulheres”, abarcando o prazer visual e utilizando o filme de entretenimento, deve abrir caminho para uma quebra radical de convenções e formas: deve seguir uma estratégia revolucionária.

Empoderamento x emprisionamento: feminino e representação em “Thelma & Louise”

Lançado em 1991, “Thelma & Louise” estrela Susan Sarandon e Geena Davis como amigas que partem para uma viagem pelas estradas estadunidenses e se tornam

fugitivas depois de Louise atirar em um estuprador em potencial. O filme foi considerado revolucionário por ter colocado como centro da narrativa um assunto que não era abordado há muito tempo na indústria cinematográfica: a verdade sobre a vida das mulheres.

No início do filme, Thelma Dickinson (Davis) é uma personagem conformada com a vida que leva. Trata-se de uma dona de casa, casada desde os 18 anos, que vive com o marido Darryl (Christopher McDonald), representando bem o típico homem sulista e conservador estadunidense que deseja que a mulher o espere com o jantar feito e a roupa lavada após um dia de trabalho – ele como o provedor, ela como um ser frágil. Neste contexto, o papel interpretado por Davis exemplifica, em um primeiro momento, o que Johnston (1999) aponta sobre o cinema muitas vezes representar a mulher como um produto cultural pronto: um ser não-mutável, que se opõe ao homem (este, na ficção, representado como “herói” e protagonista).

Porém, se no começo Thelma é a mocinha-vítima, que sofre uma tentativa de estupro (e acaba sendo salva por Louise Sawyer (Sarandon), que mata o criminoso), a personagem cresce ao longo da narrativa. Na verdade, sutilmente os papéis se invertem: há uma cena em que, na situação de fugitivas e encurraladas por um policial, Thelma é quem manda Louise destruir, com um tiro, o walkie-talkie do homem, ao que Louise prontamente obedece. Outro exemplo do “empoderamento” de Thelma fica claro na cena que se desenrola após J.D (Brad Pitt), o homem com quem ela se envolve sexualmente, roubar as economias de Louise e fugir. Enquanto Louise fica perturbada e paralisada com a indecisão sobre o que fazer a seguir, Thelma toma as rédeas da situação: depois de aprender com J.D as técnicas sobre como realizar um roubo de forma bem-sucedida, ela assalta uma loja de conveniências.

Pensando no tipo de representação sobre a questão feminina presente em “Thelma & Louise”, é possível traçar aproximações entre a análise de produtos culturais em um contexto de complexidade de significados feita por Douglas Kellner (1995), cuja problematização sobre o final do filme será abordada nesta seção do trabalho, e as considerações de Hall (1997) sobre representação e cultura. Hall também considera os contextos culturais repletos de complexidade, dentro de uma ideia de pertencimento a uma sociedade com linguagens e problemáticas próprias.

Inseridas em uma sociedade simultaneamente complexa e com papéis ainda fixos, Thelma e Louise embarcam em uma viagem que lhes fará romper, de formas

drásticas, com certos sentidos de tal sociedade. Constantemente, as duas encontram exemplos de agressividade da dominância social masculina, e enfrentá-los lhes confere tanto liberdade por romperem com tal dominância quanto punição por combaterem violência com violência.

O primeiro momento de enfrentamento ocorre quando Louise interrompe a tentativa de estupro de Harlam (Timothy Carhart) no estacionamento da boate onde ele havia conhecido Thelma. Ao apontar a arma para Harlam, Louise só pretendia salvar a amiga, mas quando ele, já fora da mira da arma, diz que devia ter continuado o estupro e exhibe seu desprezo pelas figuras femininas, dizendo “chupa meu pau”, ela atira nele (imagens 1a e 1b). Depois desse rompimento drástico com a dominância masculina, Louise simultaneamente protege a amiga e muda o sentido da viagem. Agora, ela e Thelma são fugitivas.

Imagens 1a e 1b: Louise atira em Harlam

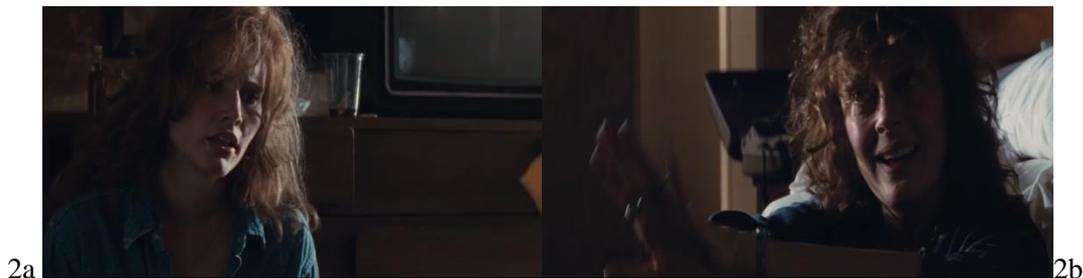


Essa situação de rompimento de dominância dá mais liberdade para as duas agirem de forma independente, ao mesmo tempo em que as empurra para uma condição de vulnerabilidade que as leva até o abismo final. Em termos de representação social e de sua capacidade de agir enquanto organizadora da realidade social, é possível pensar na viagem de Thelma e Louise enquanto um processo de difusão e choque com os saberes consolidados, conforme analisado por Moskovici (2003) em sua proposição de uma Teoria das Representações Sociais. Esse choque está presente em momentos como o da ligação de Thelma para casa, quando enfrenta o marido, que exige que ela volte para ele imediatamente, com um “vá se foder”, e quando elas rendem um policial que as para na estrada. Ao colocá-lo na posição de submissão, jogando-o no porta-malas na viatura, Thelma e Louise enfrentam a força dominante representada pela polícia que, posteriormente, irá encurralá-las, e pelos homens enquanto figuras de mando social.

Esse choque, no entanto, também condiciona a liberdade das duas amigas a um regime de cansaço e caminho sem volta, fazendo-as dirigir constantemente. Fugitivas,

elas são empurradas para um destino de desamparo em uma sociedade em que a libertação feminina não parece ter espaço. Quando não são agressivos, os homens que cruzam seus caminhos lhes roubam, como no caso de J.D. Ao descobrir que a aventura de Thelma com o caubói lhe custou suas economias e seus únicos recursos de fuga, Louise sente o peso da impossibilidade de autonomia, se dando conta do desamparo da condição em que ela e Thelma se encontram (imagens 2a e 2b).

Imagens 2a e 2b: Louise descobre que foi roubada



Em relação ao empoderamento, por sua vez, também vemos Thelma empoderada sob o ponto de vista da liberdade sexual, no momento em que ela, mulher até então casada e submissa, decide ter uma noite de sexo casual com J.D, quando acaba descobrindo o que é um orgasmo – e reconhece o fato com alegria, como uma vitória pessoal. A situação vai ao encontro daquilo que defendem as teóricas feministas, como Kuhn (1991), que associa o machismo ao confinamento da mulher no lar e na família (como tantas vezes representado por Hollywood nos anos 60), e, conseqüentemente, o feminismo como antagônico à ideia de mulheres “castas” e “recatadas”.

O “novo cinema de mulheres”, que reflete o auge da influência feminista até então – entre os anos 70 e 80 – também defende o protagonismo feminino. Essa ideia se torna evidente em “Thelma & Louise”, com narrativas organizadas ao redor do processo de auto-descobrimto e da progressiva independência da mulher (pontos igualmente explorados no filme). Mas se para Smelik (1998), o cinema é um reflexo da realidade que propaga mitos sobre mulheres-feminilidade e homens-masculinidade - Hollywood não mostraria a mulher "real", mas apenas imagens estereotipadas da "feminilidade" – as personagens de Thelma e Louise se diferenciam radicalmente desta ideia, mostrando um comportamento transviado e que vai contra tudo aquilo dito sobre mulheres como frágeis e delicadas (o que fica especialmente evidenciado na cena em que as duas se

deparam com as grosserias de um caminhoneiro a quem encontram algumas vezes na estrada e acabam explodindo o caminhão dele como vingança).

Na reta final do filme, Thelma e Louise são encurraladas pelas autoridades no precipício do *Grand Canyon*. Ao invés de serem capturadas e passar os restos de suas vidas na prisão, Thelma propõe que elas sigam em frente (em direção ao precipício). Elas se beijam, Louise acelera e elas dirigem até a beira do cânion, onde a imagem congela.

Sobre o fim, há uma discussão se o fechamento do filme idealizado por Callie Khouri é um hino de libertação utópica ou um deprimente recado de que não há outra saída possível para as duas amigas. Autores como Kellner (1995) defendem que o fim, com a imagem das heroínas dando as mãos enquanto Louise pisa fundo no acelerador e o carro “flutua” sobre uma encosta, representa uma última punição pela jornada de mulheres que buscaram desafios e autodescobrimento. Apesar de estar implícito que elas cometem suicídio – o público não vê as personagens morrendo; a imagem do carro flutuando é congelada e sucedida pelo desenrolar dos créditos –, foi uma escolha que as duas fizeram: ambas consideraram ser preferível morrer a passar o resto da vida emprisonadas.

Esse final, para Kellner, também pode ser um indicativo da solidariedade das protagonistas entre si e da impossibilidade de obterem a liberdade em uma sociedade marcada pela violência e pelo poder masculino. Em sua opção por um *feminismo radical* na crítica à brutalidade masculina, o autor (1995, p. 149) considera que o filme pode mostrar a necessidade de “transformar radicalmente a sociedade e a cultura antes que a libertação real seja possível”.

Ao optar por este fim, não acreditamos que Khouri está sugerindo que as mulheres são tão oprimidas que a sua única solução é o suicídio. Sob um ponto de vista realista e prático, a história permite que Thelma e Louise tenham um final feliz ao seu modo: as palavras finais de Thelma - “ir em frente” - representam bem o momento de clímax de liberdade que as amigas vivem.

Como “Atração Fatal” (1987), “Thelma & Louise” foi ligado a ansiedades sobre diferença sexual e os lugares de homens e mulheres organizados pela luta entre sexos. E como “Atração Fatal”, “Thelma & Louise” balançou fronteiras que o discurso crítico contemporâneo continua a estampar como frágil: aqueles entre arte e vida, ficção cinematográfica e as histórias de vida que nós contamos a nós mesmos:

Debates em torno no filme se voltaram para a questão do seu status como uma declaração feminista. A partir deste enquadramento, surgiram objeções emergindo de vieses feministas e anti-feministas. (...) Focando nas mulheres do filme como modelos negativos e perigosos, críticos chamaram o filme de tudo desde “um filme TPM, básico e simples” (Ellen Goodman, também citada em Richard Schinkel, “Gender Bender”, 52) (...) até “uma versão fascista do feminismo” (John Leo em *U.S. News e World Report*, também citado em *People*)” (WILLIS, 1993, p. 120, tradução nossa).

Sob outra perspectiva, algumas feministas criticaram o filme pelo pessimismo que viram na cena final. Margaret Carlson (“Is This What Feminism Is All About?”, *Time*, 1991) considera que o filme deixa uma mensagem de derrota: elas se tornam livres, segundo Carlson, mas apenas de forma autodestrutiva; livres para dirigir até os confins do planeta. Willis contra-argumenta: para ela, o filme representa luta, inclusive no que tange discussão pública. Além disso, “*Thelma & Louise*” rejeita efeitos de glamour e sedução sexual, sugerindo que é necessário recontextualizar desejos femininos, uma vez que as mulheres estão emergindo no imaginário coletivo como agentes da cultura e da fantasia e não apenas como objetos.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, a problematização das representações da mulher em *Thelma & Louise* (1991) permitiu o desenvolvimento de uma série de reflexões sobre a relação entre as representações sociais e a condição feminina. Entre elas, se destacam a convivência entre rupturas de comportamentos e manutenção de uma série de outras práticas, as relações sociais de dominação e a maneira como as representações dessas temáticas em produtos culturais pode se dar de forma complexa, com o mesmo se dando com a recepção a tais representações.

Sobre a relação entre as representações sociais e a questão feminina, se destacou, na análise do filme, a problematização da viagem das duas amigas enquanto um processo de transformação e choque com saberes consolidados, especialmente nos embates com as figuras masculinas, como maridos, policiais e homens agressores. Ao enfrentarem as forças sociais dominantes, representadas pelo masculino, Thelma e Louise precisam lidar com a consequência de suas buscas pela liberdade, que as levam a um abismo literal e à percepção de uma não realização de autonomia. Em um diálogo com as representações, o filme percebe a liberdade inserida em um processo de conflitos e luta marcado por barreiras muitas vezes intransponíveis.

Já no que diz respeito ao feminino e suas complexidades, *Thelma e Louise* dá espaço para pontos como o empoderamento feminino através da figura da mulher jovem que se liberta de um casamento opressivo e descobre a liberdade sexual e o diálogo com uma cinematografia que possibilita o protagonismo feminino. Esse protagonismo se materializa principalmente através da ênfase no autodescobrimento e na conquista de autonomia das duas amigas, que se dispõem a romper uma série de normas sociais rígidas, convivendo com as consequentes tensões e reações que esses rompimentos geram.

Referências bibliográficas

HALL, Stuart. The work of Representation. In: HALL, Stuart (org.). **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. Sage/Open Universty: London/Thousand Oaks/New Dew Delhi, 1997.

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In THORNHAM, Sue (org.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.

JOVCELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública**. A construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KELLNER, Douglas. **Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern**. Londres: Routledge, 1995.

KUHN, Annette. **Cinema de mulheres: feminismo e cinema**. Madri: Cátedra Signo e Imagem, 1991.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro**. Porto Alegre: Revista FAMECOS, Nº 34, 2007.

MELLEN, Joan. **La mujer, susexualidad em el nuevo cine**. Montevidéo: Cinemateca Uruguaya, 1978.

WILLIS, Sharon. Hardware and Hard bodies, What Do Women Want?: A Reading of Thelma and Louise. In: COLLINS, Ava Preacher; COLLINS, Jim; RADNER; Hilary (org), **Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analyis of Contemporary Film**. Londres: Routledge, 1993.