

***The Fall* e a espetacularização da passividade de corpos femininos¹**

Lívia Kelly Labanca FERREIRA²

Maria Clara Soares RODRIGUES³

Karina Gomes BARBOSA⁴

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

RESUMO

O propósito deste texto é explorar as maneiras como as representações femininas são construídas no audiovisual, junto aos efeitos resultantes da reprodução de padrões de gênero. O objeto de estudo é a série *The Fall* e a proposta é analisar a passividade feminina nesse produto e como ela se relaciona no contexto de uma sociedade misógina. A metodologia utilizada foi a análise crítica cultural de inflexão feminista (GOMES BARBOSA, 2020) das violências de gênero e suas formas de representação presentes na série, considerando os comportamentos, os desejos masculinos orientados e as performances com foco na crença social da divisão de gêneros. E o intuito desta análise tem a finalidade de compreender as relações entre as produções audiovisuais e a sociedade, a partir de um viés feminista, tendo em vista que a mídia é atravessada pelas relações de poder que circulam no meio social.

PALAVRAS-CHAVE: mulheres; seriados; violência de gênero; misoginia; sexualização.

INTRODUÇÃO

Gabriel García Márquez conta em *Memória de minhas putas tristes* (2004) a história de um homem que, em seu aniversário de 90 anos, decide que quer transar com uma virgem. Uma senhora consegue para ele uma garota de 14 anos. A jovem sente tanto medo e nervosismo do que vai acontecer que precisa ficar dopada para conseguir realizar o “ato” (um estupro). Ao se deparar com a menina inconsciente, o protagonista começa a idealizar quem ela é e, aos poucos, se apaixona pelo que inventou. Ao longo da história, descobre-se que ele sempre sentiu dificuldades em se relacionar com mulheres sem ser de forma paga, e por isso a

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XIX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduanda do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), bolsista de Iniciação Científica da Fapemig, e-mail: liviaklf@gmail.com

³ Graduanda do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), bolsista de Iniciação Científica do CNPq, e-mail: mariaclarasoaresrodrigues@gmail.com

⁴ Professora do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), orientadora do trabalho, e-mail: karina.barbosa@gmail.com

primeira vez em que se apaixona é por essa adolescente, com a qual decide se encontrar mais vezes, desde que sempre com ela desmaiada.

Fica claro que, para se sentir confortável na presença de uma mulher, ele precisa sempre estar em posição de poder em relação a ela de alguma forma, na maioria das vezes por meio do dinheiro. Porém, nessas circunstâncias não havia ainda o desenvolvimento do “afeto”, e isso só muda quando ele se depara com uma menina que para ele era perfeita: a jovem inconsciente, que não poderia negar nenhuma vontade dele, tanto no campo físico quanto no das ideias, visto que até sua personalidade ele inventou para si mesmo. O protagonista diz em dado momento que não quer saber o real nome da garota, quer escolher um para ela, de forma a mostrar mais ainda que quem ele queria de verdade não era a menina, mas sim a figura irreal e inconsciente sob total domínio dele: “Toda sombra de dúvida desapareceu então da minha alma: eu a preferia adormecida” (MÁRQUEZ, 2004, p. 87).

Como a narrativa de García Márquez, há várias histórias parecidas, que nos são contadas desde crianças, de princesas inconscientes que recebem o beijo do amor verdadeiro e acordam para a vida, ou são salvas por aqueles que se apaixonaram pela figura adormecida. Existe esse olhar de desejo/fascínio para com o corpo da mulher desacordada, porque é de alguém que não questiona, nega ou resiste aos modos pelos quais o homem disporá de seu corpo. Logo, se torna “perfeita” ao olhar do que busca dominar este corpo, de modo a não representar nenhuma ameaça a quem é posto no poder através do sistema patriarcal. Este é o contexto no qual iremos tratar, neste artigo, da figura feminina passiva na série televisiva *The Fall*⁵.

O objetivo deste artigo é refletir acerca das representações das mulheres na mídia e dos impactos da repetição de performances de gênero envoltas em violências que são veiculadas em narrativas audiovisuais seriadas policiais contemporâneas. Uma vez que a passividade feminina explicitada nesses produtos certamente se relaciona à perpetuação de uma sociedade misógina, escorada em um sistema patriarcal de manutenção de privilégios e proteções de homens e das masculinidades hegemônicas (SAFFIOTI, 2004). Esse sistema é composto por uma cultura que ensina meninas e mulheres a negarem suas próprias vontades em prol da figura masculina, em uma busca permanente por aprovação, a partir de dispositivos que incentivam a passividade e punem quem se comporta de forma disruptiva.

⁵ A série tem 17 episódios de cerca de 60 minutos, divididos em três temporadas, e foi ao ar originalmente entre 2013 e 2016, pela BBC Two. Foi produzida pelo Artists Studio e criada por Allan Cubitt.

A metodologia utilizada foi a análise crítica cultural de inflexão feminista (GOMES BARBOSA, 2020) das representações e violências de gênero presentes na série, com o intuito de levar em conta os comportamentos, as performances e os desejos masculinos orientados pela crença social da divisão de gêneros em que o homem tem que ser másculo, forte e impositivo. Além disso, esta análise tem a finalidade de compreender, a partir de um viés feminista, as relações entre as produções audiovisuais e a sociedade, tendo em vista que a mídia é atravessada pelas relações de poder que circulam na sociedade e que, ao mesmo tempo, atua na construção do tecido social, de modo a possuir uma função pedagógica acerca de violências, como é definido por bell hooks no livro *Tudo sobre o amor - Novas perspectivas*, no qual ela debate a construção amorosa em meio às disputas de poder:

Se os espectadores querem ser entretidos, e as imagens que nos são mostradas como entretenimento são imagens de desumanização violenta, faz sentido que esses atos se tornem mais aceitáveis em nossa rotina e que nos tornemos menos propensos a reagir a eles com indignação moral ou preocupação. (HOOKS, 2021, p. 93)

Sendo assim, torna-se importante a busca pela compreensão sobre como essas agências estão dispostas sobre os corpos femininos, assim como os efeitos disso. A escolha do objeto sendo o produto audiovisual *The Fall* ocorre pela forma como é exibido nele, de forma clara, a cultura da espetacularização da imagem de mulheres passivas, inconscientes e submissas, enquanto cultiva o incentivo visual a homens cada vez mais agressivos, poderosos e violentos. A fim de compreender o que essa representação ficcional tem a dizer sobre o que se passa no mundo real, como esse dispositivo de incentivo e punição recai na construção de meninas e mulheres diariamente no mundo, visto que o sistema patriarcal se alimenta dessa propagação de padrões comportamentais submissos.

BELAS ADORMECIDAS E AS QUEDAS

Na série televisiva *The Fall*, o protagonista Paul Spector (Jamie Dornan) é um *serial killer* e *stalker* de mulheres que comete diversos crimes contra elas, como invasão de privacidade, perseguição, agressão e assassinato. Porém, as violências de Spector não se encerram na morte; na verdade, este é o momento em que Spector começa a ter as mulheres,

suas vítimas, da forma como as quer: inconscientes, completamente ao dispor dele. Assim, ele penteia e corta seus cabelos, pinta suas unhas, dá banho e as trata como se fossem suas bonecas, ou seja, sua versão ainda mais mórbida de belas adormecidas.

As vítimas de Paul são, além de mortas, humilhadas e torturadas. Antes de cometer cada feminicídio, ele pesquisa sobre a vida da mulher, que, para entrar em seus padrões, precisa ter a pele clara, os cabelos morenos e uma posição de prestígio social no trabalho (que lhe dá ainda mais motivação para o crime: destruir uma mulher bem sucedida na carreira). Após realizar esse mapeamento, ele invade a casa da vítima e rouba uma peça íntima, para colecionar como lembrança da “conquista pessoal” que virá a seguir: o assassinato. Ao perceber que um item está faltando, algumas mulheres já ficam apreensivas e em estado de alerta para um possível invasor na casa, fato que, para Paul, é ainda mais divertido e fascinante.

Figura 1: Paul Spector sequestrando Rose Stagg



Fonte: reprodução das autoras.

No episódio 1 da temporada 2 (FIGURA 1), Paul invade a casa de Rose Stagg (Valene Kane), ao deduzir que ela o descreveu para a polícia, e a sequestra. No trajeto, a vítima tenta, desesperadamente, convencê-lo a não levá-la, usando argumentos como: “Eu sou mãe agora, meus bebês precisam de mim” e “Eu sou casada”. Todos em vão, pois Paul a leva para uma cabana afastada. Ele a deixa sentada numa cadeira e, com uma câmera, monitora e assiste a

todos os seus movimentos e súplicas para tirá-la dali, o que evidencia sua necessidade de humilhá-la e de deixar claro que detém o controle e o poder sobre ela. Por último, ele coloca Rose no porta-malas de um carro e a deixa para morrer sufocada e desnutrida.

O personagem tinha necessidade de estar em posição de poder em relação a todas as mulheres com as quais interagia, do mesmo modo que o protagonista de García Márquez; a diferença estava apenas nos modos como as violências se davam sobre os corpos das mulheres. Spector usava da manipulação mental com as pessoas do seu cotidiano e da violência com suas vítimas, de modo a sempre fazer questão de mostrar como ele era superior aos demais, especialmente às mulheres. Ao longo da trama percebe-se um incômodo sentido por ele quando se relacionava com alguma mulher que não parecia admirá-lo ou tê-lo como objeto de idealização.

Tanto que um dos maiores embates observados na ficção é a relação conturbada que ele possui com a protagonista Stella Gibson (Gillian Anderson), investigadora responsável pelo caso. Gibson frequentemente o confronta sobre suas ações, e revela a vulnerabilidade por trás das razões que ele acredita ter para cometer seus crimes, colocando-o em uma posição de desconforto. Como resultado desses confrontos, Spector tem vários acessos de raiva, até físicos, contra a investigadora, que reage desmascarando-o e colocando sua postura “ máscula ” e dominadora em questão.

Figura 2: Stella Gibson após ser agredida por Paul Spector



Fonte: reprodução das autoras.

A cena (FIGURA 2) ocorre no episódio 6 da temporada 3, e é consequência da necessidade de Spector de estar no controle e em situação de poder diante de uma mulher. No contexto, o *serial killer* encena uma perda de memória decorrente de um tiroteio, que teria ocasionado o esquecimento dos crimes que cometeu. Na sala de interrogatório, a detetive o confronta com as seguintes palavras: “Quero que você seja punido pelos crimes que cometeu. (...) Você só quer que reparem em você, quer ser o centro das atenções, ter um tratamento especial, deixar sua marca. (...) Mas, vamos lá, Paul! É hora de crescer, é hora de assumir a responsabilidade pelo que tem feito.”

Após essa conversa, Spector, num ataque de fúria, nitidamente sentindo-se confrontado e desrespeitado, agride Gibson com muito ódio, utilizando a violência para retomar o controle sobre o corpo feminino da detetive. O ato entra em consonância com as formas como o descumprimento das expectativas de gênero é tratado, com retaliações para que ações disruptivas não se proliferem. O que nos leva ao conceito de Judith Butler sobre os “atos performáticos de gênero”.

Gêneros são organizados para contribuir com um modelo de verdadeiro e falso, que não apenas contradiz sua característica performática fluida, como também colabora com uma política de regulação e controle deles mesmos. Performar seu gênero de maneira errada implica um conjunto de punições, tanto óbvias quanto indiretas, e performá-lo bem garante a reafirmação de que, no fim das contas, existe uma essência nas identidades de gênero. (BUTLER, 2019, p. 225/226).

De forma que, do mesmo modo que Paul Spector puniu Stella Gibson por uma sequência de ações que iam contra o que o personagem desejava, fica claro que a partir deste descumprimento ela perde o interesse para ele, e assim se torna passível de violência. Ao trazer essa mesma relação para o mundo externo à ficção, é possível entender que do mesmo modo que ocorreu essa punição, no dia a dia meninas e mulheres que fogem do esperado também sofrem represálias, seja de ordem física, moral ou psicológica, como modo de disciplinar esse corpo feminino para a performance tida como correta de seu gênero ou puni-lo por eventuais ditas transgressões. Gibson, ao não se submeter às vontades de Spector, representou algo que ele entendeu como uma afronta ao poder masculino que ele pensa deter e, logo, reagiu de forma violenta.

QUEM SÃO AS MULHERES IDEAIS?

Sob a perspectiva de uma sociedade machista e patriarcal, as mulheres ideais são as mulheres passivas e submissas, que não exercem o pensamento crítico de contestar a estrutura misógina, apenas seguem a performance que lhe foi atribuída como correta ou normal. São mulheres que foram ensinadas a restringir-se à domesticidade, à esfera privada, à maternidade e à posição de submissão, sem se opor e sequer questionar o sistema onde os homens são donos de toda a liberdade: para assediar, violentar e desrespeitar, de forma geral, sem punição social. Afinal, enquanto mulheres são bombardeadas com “regras de comportamento” – elas têm que ser meigas, doces, educadas e quietas –, homens são ensinados e incentivados, desde a infância, a reproduzir uma performatividade masculinidade hegemônica em que o comportamento agressivo e violento é considerado aceitável e até valorizado.

A mulher ideal, ainda, é a mulher que performa, com maestria, estar feliz nesse contexto de vulnerabilidade e desigualdade de gênero, uma vez que, se ela expressar qualquer incômodo ou reclamar desse contexto, estará indo contra um sistema que deseja silenciá-la e inferiorizá-la em relação ao homem. Nessa perspectiva, Butler, ao abordar a questão da performatividade de gênero socialmente construída, diz que:

Performar seu gênero de maneira errada implica um conjunto de punições, tanto óbvias quanto indiretas, e performá-lo bem garante a reafirmação de que, no fim das contas, existe uma essência nas identidades de gênero. O fato de que essa reafirmação é facilmente substituída por ansiedades e de que a sociedade prontamente pune ou marginaliza quem falha em performar a ilusão do essencialismo de gênero deveria ser sinal claro, em algum nível, da existência de uma consciência social de que a verdade ou a falsidade dos gêneros são apenas socialmente construídas e de maneira alguma ontologicamente necessárias.” (BUTLER, 2010, p. 235)

No segundo volume de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1967), a autora faz um estudo sobre a condição, a construção e a formação de ser uma mulher no mundo. No primeiro capítulo, ela discorre sobre a infância e a importância que esse momento tem na vida, e na ideia de figura feminina que será ensinada e replicada futuramente. Ao ser criada em um ambiente que propaga o incentivo ao silenciamento e à passividade, a menina cresce com uma percepção de que deve ser assim para atingir o ideal de feminilidade, de modo que

os dispositivos de gênero começam a se instaurar na subjetividade infantil, com o intuito de criarem raízes.

Tais dispositivos se compõem de incentivo e punição, através de comportamentos que são ensinados e fomentados dia após dia, como os referentes às ações que são entendidas como “boas” para uma menina que irá se tornar mulher e o uso das correções a todas as atitudes que rompem com o ideal. Assim, o corpo feminino infantil se molda com base no sistema de desigualdade de gênero existente, que entende certas pessoas como úteis apenas para certas funções e atitudes na sociedade. Em um processo constante de disseminação, para que meninas submissas cresçam, se tornem mulheres que cumpram todas as vontades dos homens, e reproduzam a cultura da passividade nas novas meninas que irão crescer, em um processo cultural ininterrupto.

As práticas, assim como a criação de pactos contratuais que regulam os papéis de submissão e dominação, tornaram evidentes as estruturas eróticas de poder subjacentes ao contrato que a heterossexualidade impôs como natural. Por exemplo, se o papel da mulher no lar, casada e submissa, reinterpreta-se constantemente no contrato, é porque o papel tradicional “mulher casada” supõe um grau extremo de submissão, uma escravidão em tempo integral e para a vida toda. (PRECIADO, 2019, p. 435)

A partir do objeto de estudo exposto, podemos perceber a construção do que é uma mulher ideal para Paul Spector em *The Fall*: branca, magra, jovem, que possui um nível de passividade que beira o inconsciente, gerando satisfação plena apenas quando está totalmente à mercê de suas vontades⁶. O que fica claro ao longo da série, por meio do conflito entre as mulheres reais e as que ele deseja (um duplo desejo de gozo e punição), as que vivem de forma independente e, ao cair em seu poder, acabam se tornando passivas, silenciosas e impotentes por conta das violências sofridas. Só assim se tornam ideais: seus corpos mortos, corrigidos da imperfeição da agência feminina, podem ser consumidos pelo desejo masculino de Spector. As mulheres mortas agradam mais do que as vivas, posto que são perfeitas. Perfeição entendida como o nível máximo de submissão, não questionando ou contradizendo aquele que deseja seus corpos e o poder sobre seus corpos.

Donna Haraway cita um conceito de Richard Gordon sobre a economia do trabalho caseiro e a realidade da vivência feminina, que se relaciona com a passividade esperada das mulheres. “Ser feminizado significa: tornar-se extremamente vulnerável; capaz de ser

⁶ Não há como inferior a preferência ou não de Spector por mulheres heterossexuais.

desmontado, remontado, explorado como força de trabalho de reserva; que as pessoas envolvidas são vistas menos como trabalhadores/as e mais como servos/as”(2019, p. 188-189) . Esse ser constantemente adaptável ao molde social idealizado faz com que mulheres consideradas “boas” sejam apenas aquelas silenciosas, que deixam suas vontades em segundo plano, em prol do comportamento devidamente educado e construído.

E, para reforçar a feminilidade, a cultura da mídia opera a partir de pedagogias de gênero que não apenas representam, mas ensinam, tais normas a fim de disciplinar os corpos em torno de tais expectativas. Desse modo, meninas e mulheres consomem diariamente conteúdos que ensinam quais comportamentos são esperados delas, e como podem ser punidas (com a solteirice, com estupros, com a morte) se romperem com o esperado. Afinal, como Teresa De Lauretis (2019, p. 130) afirma, “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”.

A passividade feminina é um componente importante da feminilidade hegemônica, e integra o rol de normas que orientam as performatividades de gênero. Nesse sentido, Maria Rita Kehl, a partir da psicanálise, assinala que a feminilidade se organiza a partir da falta absoluta; falta da qual “só o desejo de um homem pode resgatá-la” (KEHL, 2016, p. 13). A feminilidade, para a autora, trata-se de “um conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, em função de seus corpos e de sua capacidade procriadora”, a partir do qual delega-se as mulheres ao espaço doméstico, à esfera privada, onde irão ostentar virtudes típicas da feminilidade: recato, docilidade, “receptividade passiva em relação às necessidades dos homens (...)” (KEHL, 2016, p. 40). Qualidades que reforçam a falta de agência e a submissão ao desejo masculino. Ainda que hoje possamos questionar a existência de um modelo único de feminilidade, é certo que performatividades hegemônicas permanecem, assim como as tentativas violentas de condicionar as mulheres a essa performatividade feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura do incentivo à passividade feminina que vemos na literatura e no audiovisual é a mesma que leva homens a doparem mulheres através do “Boa noite cinderela”, a droga do estupro, que visa tirar a consciência delas para que eles tenham pleno

poder sobre seus corpos. O próprio nome popular dessa substância já remete às princesas, aquelas que cultuamos desde crianças como ideais de submissão (e, portanto, perfeição). E, como diz Regina Navarro Lins: “A violência sexual é, sobretudo, um meio de sujeitar o outro” (2012, p. 237), . A forma de incitação ao comportamento submisso feminino é um meio de sujeição através da retirada da individualidade das mulheres e de seu poder de tomada de decisões, logo, fazendo com que elas estejam ao dispor da figura que está na posição de controle, podendo ter teor de violência sexual ou outras advindas de violações de gênero.

E isso se aplica em muitas outras áreas da vida dessas mulheres. A entrega à posição de vulnerabilidade é incentivada justamente para que a ameaça que a mulher com agência representa possa ser neutralizada, e o homem tenha total posse sobre seu corpo, exercendo seus desejos sem reação, contestação ou negativa. Muitas vezes a posição de passividade é buscada de formas extremas, como no livro de García Márquez, em que o foco de suposto afeto só vem a partir do momento em que a menina está totalmente à mercê do estupro por parte do narrador, ou como no caso de *The Fall*, com violências físicas mais explícitas, através do *stalking*, sequestro, tortura, feminicídio e violência póstuma.

E quando esse ideal de passividade não é conseguido, elas são taxadas de forma negativa ou sofrem diferentes tipos de punição para que aprendam, como no caso de Stella Gibson ao ser agredida por Paul Spector. Para ele, o melhor momento se dava justamente com suas vítimas após suas mortes, porque ali elas estariam livres para que ele pudesse “montá-las” e “desmontá-las” do modo que mais lhe agradasse, conforme Gordon (2019).

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Karina Gomes; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. “I am done”: violência sexual, testemunho e reparação em ‘Hysterical Girl’. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. Infância. In: BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. p. 9-65.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 222-240.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século xx. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 188.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021. HOOKS, bell.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo, 2016.

LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 130.

LINS, Regina Navarro. **O livro do amor (Vol. 1): Da pré-história à renascença**. 8. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012. 364 p.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Memória de minhas putas tristes**. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. 128 p.

PRECIADO, B. P. O que é a contrassexualidade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 435-436.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. Ministério Público do Estado da Bahia, 2004.