

Os papéis de gênero nas narrativas apocalípticas: as relações familiares no fim do mundo¹

Natacha Ferreira Moreira²
Universidade Federal Fluminense – UFF

Resumo

O artigo analisa as dinâmicas de gênero dentro da família tradicional representadas em três filmes apocalípticos do século XXI. O problema investigado é como essas narrativas reforçam ou desafiam os papéis de gênero intra-familiares diante da hegemonia midiática estadunidense. A metodologia adotada combina análise qualitativa das narrativas com abordagem afetiva, considerando tanto a estrutura dos enredos quanto as emoções provocadas. A fundamentação teórica dialoga com autores como Judith Butler, Jacques Rancière, Stuart Hall, e Raewyn Connell, para discutir poder, representação e subjetividade. Os resultados indicam que os filmes ainda reproduzem hierarquias sociais e relações de poder patriarcais, mesmo quando há tentativa de rompimento com as normatividades.

Palavra-chave: estudos de gênero; narrativa; apocalipse; família; comunicação.

Introdução

O gênero apocalíptico abrange diversas mídias - dos quadrinhos ao cinema - e detém não só uma miríade de subgêneros como também ferrenhos defensores e fãs. Alguns de seus produtos foram objetos de estudos de interessantes trabalhos na área das ciências humanas, no geral, e na Comunicação, em particular. O presente trabalho busca contribuir com esse histórico, através da perspectiva dos estudos de gênero e mídia. O que nos interessa aqui é como as narrativas apocalípticas representam relações de gênero, especificamente no que tange às dinâmicas familiares. Para isso, três produções cinematográficas foram escolhidas para análise: “Um lugar silencioso” (2018), “Destruição Final: O Último Refúgio” (2020) e “O mundo depois de nós” (2023). Os critérios para a seleção dos filmes incluem o ano de lançamento pós-2015, a presença de famílias tradicionais como centro da narrativa, e os Estados Unidos como cenário dos acontecimentos.

Entendemos por família tradicional o modelo estrutural esperado na sociedade capitalista neoliberal composto por pai, mãe e filhos, na maioria das vezes

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Interseccionalidades, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - UFF. E-mail: natachamoreira@id.uff.br.

representados como pessoas brancas de classe média. Esse seria o padrão estimulado para manter “as coisas como elas devem ser” ou, em outras palavras, para o sistema funcionar da melhor maneira possível - reafirmando hierarquias e desigualdades, e priorizando o lucro acima de tudo. Esse modelo de família é um mito, considerando que não é natural, universal e é impactado pelo contexto histórico. Por exemplo, observamos uma significativa diferença entre o modelo da década de 1950 e o de 1990: a entrada das mulheres de classe média no mercado de trabalho - sem deixar de lado suas responsabilidades anteriores com a casa, o marido e os filhos. Além disso, o mito também detém uma função de privilégio, em que o racismo “combinado com a homogeneidade de classe que estava começando a dominar grande parte da consciência do período [anos 1950], criou uma nova crença na universalidade e/ou superioridade de uma certa concepção restrita da vida familiar” (Nicholson, 1997). O campo dos estudos da família tem muita solidez e uma longa história na academia, que não conseguiremos abordar em profundidade aqui e não constitui o foco desta pesquisa.

A decisão de escolher filmes produzidos pós-2015 relaciona-se com a maior proximidade histórica de nossa realidade atual, em que avanços relevantes estavam se desenhando acerca do lugar da mulher na sociedade, considerando práticas institucionais, políticas públicas, produção discursiva especializada e popular, aumento de consciência, debate nas mídias sociais e divulgação midiática. O foco nos Estados Unidos leva em conta à hegemonia discursivo-midiática que o país detém sobre o resto do planeta; a maior distribuição e consumo dessas produções, consideradas *blockbusters* (mais populares e voltadas para as “massas”); e a ideia vendida local e internacionalmente de que o país é referência em liberdade e igualdade de gênero, oferecendo um leque de possibilidades para todos os indivíduos.

Fundamentação teórica

Seguindo a popular máxima “tudo é político”, ressaltamos a relevância do estudo de produtos da cultura pop (como os filmes apocalípticos) em seu reflexo e reforço de questões como poder, ideologia, representação, estética, política, entre outros conceitos ligados a produção de sentido na sociedade. Kellner (2001) defende que o estudo da cultura pop na comunicação é essencial para decifrar as dinâmicas de poder, identidade e contestação política nas sociedades contemporâneas. Ele argumenta que a

cultura pop constitui uma força dominante que substituiu instituições tradicionais (família, escola, igreja) como árbitro de valores, gostos e comportamentos, fornecendo os símbolos e narrativas que moldam identidades coletivas e individuais (Kellner, 2001, p. 9). Essa cultura não é mero entretenimento, mas um campo de disputa ideológica onde se negociam significados sobre classe, etnia, gênero e nacionalidade, influenciando desde a formação da opinião pública até a construção de visões de mundo (Kellner, 2001, p. 27). Kellner enfatiza que a análise crítica da cultura pop permite desvendar como os artefatos midiáticos reproduzem ou contestam hierarquias sociais, evidenciando sua função política (Kellner, 2001, p. 26-27).

A cultura pop também é terreno fértil para análise da representação de minorias sociais. Stuart Hall (2003), um dos principais teóricos dos estudos culturais, destaca que a representação é o lugar onde o sentido é produzido e disputado, sendo profundamente atravessada por relações de poder. Assim, os meios de comunicação operam como agentes de normatização que reforçam estereótipos de raça, gênero e classe, muitas vezes mascarando desigualdades sob a aparência de neutralidade. Por sua vez, bell hooks (2019) enfatiza a urgência de romper com as representações hegemônicas, que frequentemente reduzem pessoas negras e mulheres a papéis subalternos, destacando a importância de imagens contra-hegemônicas que possibilitem subjetividades plurais. A mídia, portanto, não apenas comunica informações, mas participa ativamente da formação de um “senso comum” que legitima certas formas de viver, sentir e interpretar o mundo, enquanto marginaliza outras.

Para além da narrativa, um olhar para a estética das produções possibilita uma rica contribuição para compreender como os sentidos e os imaginários são criados. Na teoria de Jacques Rancière, a estética influencia as disputas de poder ao organizar a “partilha do sensível”, ou seja, ao definir o que é visível, audível e inteligível dentro de um dado espaço social, estabelecendo quem pode participar da esfera pública e de que maneira (Rancière, 2009). Essa organização estética não é neutra, mas está profundamente ligada a relações de poder, pois delimita as formas pelas quais os corpos e as vozes são distribuídos, hierarquizados e legitimados, configurando o que Rancière chama de “polícia”, o sistema que mantém a ordem social vigente ao controlar a presença e a expressão dos sujeitos (Rancière, 2010). O conceito de “partilha do sensível” conecta-se diretamente à análise de narrativas de filmes apocalípticos e às

representações das relações de gênero ao revelar como essas narrativas configuram quem é visível, quem pode falar e quem é ouvido dentro do espaço social e simbólico da trama. Nos filmes apocalípticos, a família muitas vezes é apresentada como o núcleo da sobrevivência e da reconstrução social, mas a forma como as relações de gênero são representadas reflete e reforça essas partilhas sensíveis, naturalizando ou tensionando normas sociais vigentes. A estética do filme, enquanto configuração da experiência sensível, pode tanto reproduzir a ordem policial que exclui vozes e corpos dissidentes, quanto promover uma política da estética que desestabiliza essas hierarquias, abrindo espaço para novas formas de subjetivação e visibilidade (Rancière, 2009). Assim, a análise estética e política desses filmes permite compreender como as representações de gênero são parte de um conflito simbólico maior, entre quem tem direito à palavra e à visibilidade e quem permanece marginalizado.

No campo do audiovisual, as construções de masculinidades e feminilidades têm sido historicamente atravessadas por estereótipos e normatividades que refletem e reforçam os papéis de gênero hegemônicos. O cinema e a televisão, por exemplo, reproduziram durante décadas um modelo de masculinidade baseado na força, racionalidade, virilidade e dominação, em contraposição a uma feminilidade associada à fragilidade, emotividade e submissão (Connell, 1995). Essa divisão simbólica limita a representação de sujeitos complexos e naturaliza relações desiguais de poder entre homens e mulheres. Esse olhar estruturante não apenas define a mulher como objeto de desejo, mas também restringe sua agência na narrativa. Ao mesmo tempo, as representações das masculinidades hegemônicas servem para ocultar outras expressões possíveis de ser homem, criando uma identidade masculina rígida e excludente.

Contudo, nos últimos anos, especialmente com o avanço dos estudos de gênero e a atuação de movimentos sociais, observa-se um tensionamento desses padrões no audiovisual. Obras contemporâneas têm buscado questionar e ampliar as formas de representar as identidades de gênero, introduzindo personagens e narrativas que desafiam os modelos tradicionais. Judith Butler (2003) destaca que o gênero é uma performance reiterativa, o que permite que o audiovisual se torne um espaço de reforço, mas também de experimentação e subversão dessas performances. Algumas produções vêm apresentando protagonistas que encarnam masculinidades não-hegemônicas ou feminilidades que escapam à lógica da passividade, sugerindo novas possibilidades de

subjetivação; mas ainda há um longo caminho a percorrermos, dado que as normas heteronormativas e binárias permanecem fortemente enraizadas.

Metodologia

Este artigo adota como abordagem metodológica a análise de narrativa, entendida como um instrumento que permite investigar como as histórias contadas pelos produtos audiovisuais constroem sentidos sociais, especialmente em relação às representações de gênero. A narrativa não é apenas uma estrutura formal, mas um processo de significação que articula linguagem, ideologia e cultura. Ao analisar a organização dos personagens, a estética, os conflitos e as soluções narrativas, torna-se possível identificar os regimes de visibilidade e os papéis sociais atribuídos a masculinidades e feminilidades. A análise narrativa, portanto, não se limita à descrição dos fatos, mas busca interpretar as estruturas e funções das histórias, revelando como os narradores constroem sentido e posicionamento diante das experiências narradas (Bastos & Biar, 2015). A análise narrativa será aplicada de forma qualitativa, buscando compreender não apenas o que é contado, mas como é contado, quem fala, quem é silenciado e quais performances de gênero são reforçadas ou desestabilizadas ao longo da trama. Essa escolha metodológica se justifica pela capacidade da narrativa de condensar e dramatizar valores culturais, funcionando como espaço privilegiado para a observação de disputas simbólicas no campo da comunicação.

Em conjunto com a análise de narrativa, seguimos uma perspectiva metodológica que considera o afeto na produção de conhecimento, tal qual proposta por Denzin (2004) e Åhäll (2018). Em *Reading Film* (2004), Denzin propõe um modelo de pesquisa visual crítica dividido em fases, sendo a primeira, “*looking and feeling*” (p. 241), o ato de observar imagens de maneira sensível, prestando atenção não apenas ao conteúdo, mas às emoções e afetos que elas provocam. Essa abordagem busca reconhecer que o espectador não é neutro, mas sente e interpreta as imagens a partir de sua própria posição social e afetiva. Assim, essa fase enfatiza a importância do envolvimento emocional como parte legítima e crítica da análise visual. Trazendo as propostas feministas de Åhäll (2018), sobre o uso do afeto como metodologia, para a área da comunicação, concordamos com o argumento de que os afetos não são apenas respostas pessoais, mas formas de conhecimento político. Segundo a autora, “uma

análise feminista é, por definição, tanto política quanto afetiva” (p.38, tradução nossa). Ao tratar o afeto como parte da metodologia, ambos os autores desafiam abordagens objetivistas e puramente racionais, mostrando que as emoções são centrais para entender como o poder opera, como identidades são construídas e como certas vidas são (des)valorizadas. Essa abordagem é útil especialmente em análises de representações de gênero, raça e violência, onde os afetos circulam como parte da narrativa e da imagem, moldando nossas percepções e respostas.

Os papéis de gênero intra-familiares nas narrativas apocalípticas

“Um lugar silencioso” (2018) retrata o mundo após criaturas cegas que se guiam pelo som começarem a atacar seres humanos. A narrativa centra-se em uma família - o pai, a mãe grávida, e seus três filhos - na sua nova rotina na fazenda em que moram, sempre em silêncio. Esse filme difere-se dos outros dois casos que analisaremos nesse artigo por acontecer após o apocalipse e não durante. A família já está adaptada à sua nova realidade. Esse ponto é importante porque, dado a queda do sistema capitalista como conhecemos e a individualização das relações dentro de núcleos restritos, teoricamente teríamos um aumento de possibilidades de existência no fim do mundo. Com a queda de estruturas que guiavam o aceitável e o inaceitável em termos de gênero, sexualidade, raça, entre outras categorias, novas estruturas poderiam ser criadas.

Mas essa oportunidade é desperdiçada quando notamos o reforço de estereótipos da família tradicional e da divisão sexual do trabalho. O papel de Evelyn é exemplar da feminilidade: ela é cuidadosa e sensível. Suas responsabilidades giram em torno de cuidar da casa, da colheita e de ensinar aos filhos conhecimentos gerais, como matemática. Seu protagonismo se intensifica na cena do parto, em que precisa dar à luz em silêncio, sozinha, dentro de uma banheira, enquanto uma criatura ronda a casa. A maternidade é retratada como heroica, sacrificial e natural. Evelyn aceita o risco de engravidar num mundo em colapso, o que pode ser interpretado como uma reafirmação da função essencial da mulher como mãe, independentemente das circunstâncias.

Já o personagem masculino Lee personifica a masculinidade hegemônica, sendo o protetor e mantenedor da ordem. Sua autoridade é raramente questionada. Ele é o responsável por ensinar habilidades de sobrevivência (como o filho a pescar), criar tecnologias que facilitam a vida da família e ainda detém o conhecimento tático para

protegê-la. Por fim, sacrifica sua vida pela família em uma cena altamente emocional, gritando para atrair o monstro e permitir a fuga dos filhos. Essa cena reforça um modelo clássico da masculinidade: racional, mais forte tanto fisicamente quanto psicologicamente, e pronto para se sacrificar pela família. Apenas depois da morte de Lee é que Evelyn assume a liderança, pega em armas e vai atrás de destruir as criaturas ao descobrir sua fraqueza. “Um Lugar Silencioso” reencena, em chave apocalíptica, o drama da manutenção da ordem patriarcal. O colapso do mundo serve, paradoxalmente, para reafirmar os papéis de gênero tradicionais como os únicos capazes de garantir a sobrevivência. A família nuclear é vista como a salvação da civilização, e o sacrifício individual (especialmente do pai) é exaltado em nome da perpetuação dessa estrutura.

Em “Destruição Final: O Último Refúgio” (2020), uma família tenta sobreviver diante da iminente colisão de um cometa com a Terra. O enredo acompanha John Garrity, sua esposa Allison e seu filho diabético Nathan enquanto tentam chegar a um abrigo governamental na Groenlândia. O filme se insere em uma longa tradição do cinema de desastre que, como aponta Susan Sontag (1965), reafirma valores conservadores em momentos de crise, particularmente em torno da família, da masculinidade heroica e da feminilidade sacrificial. Desde os primeiros minutos, o filme se estrutura em torno do drama de reconciliação conjugal. John e Allison estão em processo de separação, ou seja, a unidade familiar já está em crise antes do cometa, mas a catástrofe cósmica funciona como dispositivo narrativo para restaurar a autoridade patriarcal e o núcleo familiar. No final do filme, a restauração do casamento é tratada como tão importante quanto a sobrevivência biológica.

John representa a masculinidade idealizada: é engenheiro estrutural, fisicamente forte, emocionalmente contido, mas comprometido com a salvação da família. Seu protagonismo reflete o modelo da masculinidade hegemônica que, diante da crise, recupera sua centralidade heroica. As cenas em que ele vai buscar o medicamento perdido do filho, leva a família para um lugar seguro quando fragmentos do cometa começam a cair e consegue colocá-los no último voo até o refúgio, reforçam o discurso do pai como provedor e protetor absoluto, inclusive com violência legitimada. Além disso, John é constantemente colocado em posição de decisão, enquanto Allison assume majoritariamente um papel emocional, de cuidado e afeto. Ainda que ambos sejam retratados como pais competentes, há um desequilíbrio claro

nos modos de ação: ele age no mundo, ela cuida do interior da família, o que remete à dicotomia público/privado que estrutura as normas de gênero.

Allison é construída como uma mulher resiliente e devotada à proteção do filho, demonstrando uma feminilidade associada ao sacrifício materno. Mas, muito além disso, eu defendo que o que é representado no filme é uma feminilidade suplicante, que aparece em outro filme do gênero com inúmeros paralelos: “2012” (2009). Na maioria das cenas de crise, o que vemos são mulheres que imploram por suas vidas e pela vida dos filhos. Elas dificilmente recorrem à violência ou outras ações ativas, mas recaem na vulnerabilidade. Allison implora para que a oficial os deixem embarcar no avião, para entrar em contato com o marido, para sair da farmácia com o remédio, para que não sequestrarem seu filho - é uma constante súplica por auxílio.

“Destruição Final” retrata a reconstrução simbólica da ordem familiar e de gênero em um cenário de ameaça existencial. O colapso das instituições e da civilização global não resulta em alternativas de vida, mas no retorno à família heteronormativa branca como núcleo ético, emocional e político do renascimento humano.

“O mundo depois de nós”, lançado pela Netflix em 2023, segue Amanda, Clay e seus dois filhos em uma viagem de fim de semana que rapidamente se transforma em um cenário de colapso generalizado quando um ciberataque faz a tecnologia parar, os sinais desaparecerem e eventos ambientais começarem a acontecer. Em meio a isso, uma família negra, G.H. e sua filha Ruth, aparece reivindicando a propriedade da casa alugada. O filme se estrutura em torno da desconfiança, do medo e da desintegração das certezas, inclusive as do modelo tradicional de família, gênero e poder.

Logo nas primeiras cenas, vemos a família branca de classe média se deslocando para um espaço de descanso, uma casa de luxo alugada, que simboliza o refúgio da vida moderna. Amanda, a mãe, é uma profissional cansada, cínica, emocionalmente distante. Clay, o pai, é gentil, afetuoso, mas passivo. A viagem deveria ser uma tentativa de reconexão, mas o colapso do mundo externo evidencia que essa família já está em crise desde o início, apenas fingia estabilidade. O filme mostra que a família tradicional, branca, heteronormativa e de classe média, não é mais um núcleo confiável de proteção ou organização diante do colapso. Amanda não consegue proteger os filhos nem reconhecer o perigo. Clay é incapaz de tomar decisões ou agir com liderança, mostrando um tensionamento da masculinidade hegemônica: homem branco

gentil, mas ineficaz - assumindo o papel do “tolo”, em vez do herói. Essa face da masculinidade não é subversiva, mas demonstra outra face da mesma moeda, com a representação da masculinidade heteronormativa em sua proposital incompetência.

Amanda é o membro do casal mais ativo e focado em resolução de problemas; ela é destemida e desesperançosa sobre o destino da humanidade (mesmo antes dos eventos). Ela que toma a atitude, e não o marido. Ela é mais estável emocionalmente para lidar com estresse, é agente da ação (“Por favor, fique com as crianças que eu vou dar uma olhada”) e salva a família em uma das cenas. Apesar de ter certo estereótipo sendo quebrado no gênero de filmes apocalípticos, a personagem cai em outra armadilha: é construída como uma pessoa controladora e paranoica. Essa personalidade paranoica se revela nas atitudes em relação aos eventos apocalípticos, mas se mostra principalmente - em conjunto com o racismo - quando a família negra entra em cena.

A preocupação com golpes e estranhos na mesma casa é justificável, mas a narrativa mostra que não era esse o maior dos problemas presentes naquela relação. Algumas falas evidenciam esse racismo: “essa é a sua casa?” [com tom de surpresa e desconfiança]; insinuação que G.H. poderia abusar de sua filha; eles não parecem ter o dinheiro e status que dizem ter [mesmo tendo a estética esperada, com roupas e carro de luxo]; “posso ver sua identidade?” [usando a mesma linguagem de policiais ao abordarem pessoas negras]. O filme se diferencia ao explicitar muito bem as questões de poder, raça e classe; e ao colocar G.H. em posição de superioridade intelectual e financeira. Mas gera reflexões sobre essa dualidade da mulher como a única racista e paranoica em contraponto ao marido racional e moral por não julgar o próximo. Essa paranoia feminina também aparece quando G.H fala que a Ruth, sua filha, “está apenas sendo um pouco paranoica” quando ela demonstra preocupação com o cenário caótico.

No geral, o que esses filmes têm em comum? Primeiramente, são roteirizados e dirigidos por homens, em sua maioria, brancos. As visões de mundo de quem participa do processo criativo influencia em que tipo de narrativa será contada, sendo um ponto já muito debatido na academia, acerca da representatividade no fazer. Depois, todos representam famílias brancas heteronormativas de classe média, se apoiando na estética internalizada como universalista para defender o benefício de uma estrutura sólida e patriarcal tradicional para sobreviver à catástrofe e manter o senso de normalidade. Temos o reforço da família nuclear; mesmo nos filmes apocalípticos com famílias

partidas, o que prevalece é sempre o desejo por essa estrutura e um sofrimento por ter sido abalada. O que nos é oferecido são estéticas reconhecíveis e em consonância com o sistema policial (Rancière, 2010). Percebemos uma reafirmação de estereótipos da masculinidade hegemônica (Connell, 1995), mesmo ao evidenciar uma outra face da mesma moeda; e das performances da feminilidade (Butler, 2003), seja ela da esposa e mãe exemplar, da mulher suplicante ou da controladora-paranoica. Assim, os filmes se inserem na tradição de narrativas midiáticas que reforçam imaginários conservadores, restringem o campo de possibilidades e do sonhar.

Referências

ÅHÄLL, L. Affect as methodology: feminism and the politics of emotion. **International Political Sociology**, v. 12, n. 1, p. 36–52, 2018.

BASTOS, L.C.; BIAR, L.A. Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social. **DELTA**: São Paulo, v. 31, n. 4, p. 97-126, 2015.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CONNELL, R. W. **Masculinities**. Berkeley: University of California Press, 1995.

DENZIN, N. K. Reading film: using films and videos as empirical social science material. In: FLICK, U.; KARDOFF, E. von; STEINKE, I. (org.). **A companion to qualitative research**. London: SAGE, p. 237-242, 2004.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOOKS, B. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

NICHOLSON, L. The myth of the traditional family. In: NELSON, H. L. (ed.). **Feminism and families**. London; New York: Routledge, p. 27-42, 1997.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. O regime estético da arte. In: Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. **Revista Risco**, 2010.

SONTAG, S. The Imagination of Disaster. In: **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.