

ESTEREÓTIPOS FEMININOS NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA HOLLYWOODIANO: A REPRESENTAÇÃO DA CIENTISTA MULHER NO FILME *GRAVIDADE*¹

Erika Mac Knight²

Resumo: O presente artigo tem como intuito trilhar uma jornada sobre os estereótipos destinados às cientistas mulheres no cinema de ficção científica hollywoodiano fundamentado nos estudos da pesquisadora Eva Flicker (2003). Com base nas teóricas feministas do cinema e da ciência, despertadas em meados da década de 1970, particularmente nos Estados Unidos e na Europa, há o objetivo de refletir como ocorre a exposição cinematográfica de cientistas e se elas são vinculadas a estereótipos negativos, se são vistas como inferiores quando comparadas aos cientistas homens, ou até mesmo se são ouvidas por seus pares e pela sociedade. A partir disso, busca-se destacar o modo de representação da personagem Dra. Ryan Stone (Sandra Bullock), do filme *Gravidade*, dirigido pelo mexicano Alfonso Cuarón e lançado em 2013, para verificar a ocorrência ou não de tais estereótipos. A escolha por tal filme justifica-se por ser uma obra laureada com sete prêmios no Oscar 2014, e protagonizada por mais de uma hora de duração por apenas uma mulher profissional da ciência, sozinha no espaço.

Palavras-chave: Cinema; Ficção Científica; Ciência; Feminismo.

FEMALE STEREOTYPES IN HOLLYWOOD SCIENCE FICTION CINEMA: THE REPRESENTATION OF SCIENTIST WOMAN IN THE FILM *GRAVITY*

Abstract: This article aims to follow a journey about the stereotypes aimed at female scientists in Hollywood Science Fiction cinema through the studies of the researcher Eva Flicker (2003). Based on feminist theorists of cinema and science, awakened in the mid-1970s, particularly in the United States and Europe, the study aims to reflect on how the cinematographic representations of female scientist occurs and whether they are linked to negative stereotypes, whether they are seen as inferior when compared to male scientists, or even if they are listened to by their peers and society. From this, we seek to highlight the way of representing the character Dr. Ryan Stone (Sandra Bullock), from the film *Gravity*, directed by Alfonso Cuarón and released in 2013, to verify the occurrence or not of such stereotypes. The choice for this film is justified because it was a work that won seven awards at the 2014 Oscars, and starred for more than an hour by just one female science professional, alone in the space.

Keywords: Cinema; Science Fiction; Science; Feminism.

¹ O presente artigo é um desdobramento da dissertação de mestrado da autora.

² Doutoranda e Mestra em Ciências Biológicas na UFRJ no programa Educação, Gestão e Difusão em Ciência. Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo), na UNIARA e Licenciatura em Ciências Sociais pela UNESP (Araraquara). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5673375517476439>. ORCID: 0009-0004-5800-0094. E-mail: erika_mcknight@hotmail.com

Introdução

Quando se reflete sobre os avanços com relação a direitos mais igualitários conquistados por um certo grupo de mulheres na sociedade ocidental desde o despertar da segunda onda do movimento feminista em meados da década de 1970, tem-se como entendimento que tais avanços se espalharam por diversos setores e resultaram em uma alavancagem de profissionais mulheres exercendo funções até então destinadas aos homens. Uma delas é a de cientista, que sai da sombra masculina e da posição de invisibilizada para ser exposta como protagonista no desenvolvimento da ciência e da tecnologia. Tal condição pode ser visualizada no universo cinematográfico através da personagem Dra. Ryan Stone, no filme *Gravidade*. Porém, mesmo com tais progressos no modo de expor as jornadas femininas, no caso uma protagonista cientista, será que tal cenário consiste em uma real mudança de perspectiva sobre a forma como as mulheres profissionais da ciência são representadas na sétima arte? Ou apenas novas roupagens que transitam em dispositivos de dominação e sexismo?

Partindo desse pressuposto, o presente artigo tem como intuito contextualizar a presença das mulheres na ciência ocidental e trilhar uma jornada pelas questões abordadas pelas teóricas do cinema, como Laura Mulvey (1973) e Elizabeth Kaplan (1983). Ambas são figuras importantes no desenvolvimento de teorias e na constituição de um campo metodológico do feminismo na história do cinema, contribuindo para uma crítica com relação às representações femininas sob a perspectiva masculina. Tais teóricas feministas “procuram entender a importância do cinema para as mulheres na construção identitária, mostrando o poder e a dominação dos homens que, segundo elas, marcam todo o processo da subjetividade feminina” (Brasiliense, 2017, p. 123).

Para esse feito, as pioneiras do feminismo cinematográfico se debruçaram sobre a forma como as mulheres são representadas no cinema, em particular em Hollywood, para examinar “... os reconhecidos estereótipos e arquétipos com os quais a feminilidade foi sendo conotada, bem como as inúmeras objetificações gratuitas e discriminações por razões de gênero que Beauvoir denunciou” (Pereira, 2016, p. 11). Estes estereótipos, em sua maioria, vinculados a aspectos negativos, como interesseiras, virgens, fofoqueiras, putas, dentre outros, expressavam o quanto o sexismo estava incrustado não somente na indústria cinematográfica como também na sociedade em geral. Assim, o objetivo é refletir sobre os

estereótipos femininos no cinema de ficção científica hollywoodiano, usando como exemplo o estudo de caso da protagonista Dra. Ryan Stone.

Lançado em 2013 nos cinemas norte-americanos, *Gravidade* do diretor mexicano Alfonso Cuarón, vislumbra uma jornada de personagem um tanto quanto atípica para os padrões hollywoodianos. Ao invés de narrar a peregrinação espacial através do olhar do homem branco ocidental, o filme opta por retratar essa trajetória sob a perspectiva de uma mulher branca e ocidental. Apesar de ela ter a pele clara e origens anglo-saxônicas semelhantes às do protagonista masculino, há de considerar o fato relevante de ser uma história do gênero de ficção científica protagonizada por uma personagem feminina que após os trinta minutos de duração do filme torna-se a única figura humana de todas as ações para o desenvolvimento da narrativa.

Tal proeza é realizada pela atriz norte-americana Sandra Bullock, no papel da engenheira médica Dra. Ryan Stone, quando embarca em sua primeira missão espacial pela NASA para instalar um sistema de escaneamento – aparelho tecnológico que inventou no hospital em que trabalha – para mapear o universo. Durante o processo de instalação no espaço, ela e o piloto da aeronave Matt Kowalsky (George Clooney) são surpreendidos por uma chuva de destroços espaciais. Os dois buscam refugiar-se em um compartimento seguro. Porém, Matt, num ato generoso, abdica de sua vida para salvar Ryan, uma vez que a corda que os sustentam não conseguiria segurar ambos. Dessa forma, a protagonista depara-se apenas consigo mesma na imensidão e no vazio do espaço, onde precisa encontrar mecanismos e força em seu âmago para conseguir retornar à Terra.

O sofrimento interno da personagem feminina é exposto em todo desenrolar da história seja em formato de crises de choro, gritos ou desespero, como também na dificuldade de Ryan em separar-se não só do personagem masculino, Matt, quanto também dos inúmeros cabos que estão sempre a favor de deixá-la presa à espaçonave, numa possível alusão à sua dificuldade de desvincular-se do luto de sua filha pequena. Esses tipos de manifestações comportamentais observadas na protagonista são semelhantes aos frisados por Pereira (2016, p. 116), através de sua análise da representação da mulher no cinema quando comparada ao homem se diferenciar do seguinte modo “Uma exibição de força e raiva pode pertencer ao sexo masculino, mas chorar, acovardar-se, gritar, desmaiar, tremer e implorar por misericórdia pertencem ao sexo feminino”. Essas diferenças de condutas e do modo como os dois

personagens são tratados no filme de ficção científica hollywoodiano *Gravidade*, ecoam nas diversas questões introduzidas pelas já citadas teóricas feministas do cinema a partir da década de 1970, com relação à representação feminina em narrativas cinematográficas.

As discussões dessas teóricas feministas do cinema só se tornaram possíveis por conta dos inúmeros debates e estudos feitos anteriormente em que se buscou uma maior compreensão sobre questões envolvendo as diferenças sexuais existentes na sociedade ocidental. Segundo o historiador Thomas Laqueur (2001), ao traçar o percurso da distinção entre os sexos com base em evidência histórica, salienta que o corpo feminino na sociedade ocidental foi visto, por muitos séculos, como uma extensão do corpo masculino e uma versão menos importante na comparação entre os dois. Para o pesquisador em seu livro *A invenção do sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*, constata que na cultura grega imperava o modelo de sexo único que perdurou até a Renascença. Esse padrão compreendia que o corpo feminino era uma versão menos perfeita e menos quente comparado com o masculino, no caso considerado perfeito devido ao seu excesso de calor (Laqueur, 2001). Ainda segundo o autor, certos aspectos que depois tornaram-se exclusivamente femininos como a menstruação ou a lactação, eram encarados como uma organização de fluídos do corpo para livrar-se de excessos, e até mesmo a vagina era considerada um pênis interno por conta da falta de calor. Esse cenário, segundo Laqueur (2001, p. 177), destinava-se à condição de ser homem ou mulher como parte de uma organização cultural e social e não “ontológica”. Preciado (2018, p. 80), ao fazer referência ao estudo desenvolvido pelo historiador Thomas Laqueur, comenta:

Até o século XVII, a epistemologia sexual do regime soberano era dominada de “um sistema de similaridades”; a anatomia sexual feminina foi estabelecida como uma variação frágil, interiorizada e degenerada do único sexo que possuía uma existência ontológica, o “masculino”. E, ainda segundo o historiador, ocorre uma mudança a partir do começo do século XVIII, em que a similaridade perde espaço para dar lugar a um “sistema de oposições.

Tal sistema de oposições, oriundo de algum momento do século XVIII, inventa o sexo como o conhecemos, colocando os órgãos reprodutores sob a égide de uma diferença incomensurável. Diversas são as causas que o promovem, implicando uma mudança epistemológica e política, mas não necessariamente uma ou várias descobertas científicas. Essa constatação da mudança de perspectiva esboçada pelo historiador estabelece que houve uma ciência a favor de concretizar os privilégios de uma camada da população. Para os

Iluministas da época, a mulher era incapaz de assumir responsabilidades cívicas, dessa forma, o contrato social só era possível entre os homens (Laqueur, 2001). A partir desse período, faz-se presente o modelo de dois sexos, as categorias “masculina” e “feminina” são vistas como sexos biológicos opostos e incomensuráveis e não mais uma hierarquização (Laqueur, 2001).

Isto posto, a partir da década de 1970, para conter as explicações dadas para as “diferenças sexuais” ou “sexo” através da condição biológica, o termo gênero é introduzido nas discussões entre as feministas norte-americanas numa forma de rejeitar as justificativas biológicas para o fato de os homens serem caracterizados como fortes e superiores por conta de sua anatomia, enquanto as mulheres como seres frágeis e subordinadas, uma vez que para elas essas denominações faziam parte de construções sociais (Scott, 1986). A historiadora norte-americana Joan Scott (1986, p. 69), em seus estudos sobre a história das mulheres sob a perspectiva de gênero, traça alguns aspectos a serem considerados e teoriza o termo do seguinte modo “o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder (...) é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado”. Logo, a utilização desse conceito denota as relações de poder e a hierarquia entre os sexos impostas por um sistema de signos e símbolos que operam nas organizações políticas, econômicas e sociais (Scott, 1986).

Na onda desses questionamentos durante esse período, as teóricas feministas do cinema apontam que os filmes hollywoodianos são compostos por figuras masculinas desempenhando papéis ativos para o desenrolar do conflito, enquanto que as mulheres, segundo uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica, nos anos 1970, E. Ann Kaplan (1995, p. 17), são “relegadas à ausência, o silêncio e à marginalidade”, em virtude de terem seus discursos e desejos sujeitos ao masculino e sem uma voz ativa. Quando ocorre a participação da mulher no desenvolvimento da narrativa, elas costumam estar associadas a estereótipos de pessoas frágeis, símbolos sexuais, interesseiras, fofoqueiras ou com inteligências inferiores aos homens (Kaplan, 1995). Essas representações distorcidas de personagens femininas no cinema ecoam na forma como as profissionais da ciência são retratadas em filmes através dos estereótipos de cientista assistente do homem, cientista solteirona, cientista malvada ou cientista solitária dentre outros (Flicker, 2003).

Nessa perspectiva, analisar a forma como a mulher cientista é exposta ao(a) espectador(a) permite uma maior compreensão da participação dos meios de comunicação –

neste caso, o cinema -, na propagação e na manutenção de rótulos negativos do modo de representar a mulher. A escolha deste artigo em compreender essas representações e estereótipos das mulheres na atividade científica por meio do gênero cinematográfico de ficção científica justifica-se como uma continuidade da pesquisa de mestrado realizada pela autora no período de 2019 a 2021, intitulada de *Representações e estereótipos de mulheres cientistas no cinema hollywoodiano de ficção científica*. Durante este processo de investigação houve a constatação de que tanto a profissão quanto o cinema hollywoodiano relegaram tais mulheres profissionais da ciência para condições de invisibilidade (ora pelo estereótipo, ora pela ausência). Essas posições de níveis hierárquicos inferiores foram constatadas em diversos filmes de ficção científica hollywoodianos vistos para a elaboração da dissertação e compreendidos como áreas atreladas aos ideais de tecnologia e ciência, que consequentemente não correspondem a espaços costumeiramente destinados às mulheres.

Para a condução do artigo optou-se por uma metodologia qualitativa com intuito de ter a possibilidade de utilizar de uma variedade de instrumentos para a análise e a coleta de dados tais como a pesquisa bibliográfica e a documental. No quesito bibliográfico, salienta-se duas teóricas fílmicas: E. Ann Kaplan (1995) e Laura Mulvey (1999), cujos trabalhos sobre a questão da representatividade da mulher no cinema clássico de Hollywood e a construção do olhar do espectador serem de extrema importância para o estudo feminista cinematográfico, e, no quadro teórico de referências da mulher na atividade científica, foram examinadas, em particular, as obras de Londa Schiebinger (2001) e Maria T. Citeli (2000), com suas discussões sobre ciência e mulher; gênero e ciência, além de Eva Flicker (2003), devido ao seu estudo sobre estereótipos de cientistas mulheres no cinema. No âmbito documental, tem-se a citação de alguns filmes de ficção científica, e, uma análise fílmica do longa-metragem *Gravidade* (2013) com a seleção de algumas cenas consideradas importantes para a discussão por possibilitar a compreensão de como a personagem cientista é representada no cinema hollywoodiano de ficção científica e os possíveis estereótipos destinados a ela.

Representação, estereótipos e o despertar das teóricas feministas do cinema e da ciência

Ao propor um artigo cujo título perpassa pela questão da cientista mulher no cinema hollywoodiano e pelo entrelaçamento dos termos representações e estereótipos, se fez necessário a tarefa árdua e inevitavelmente incompleta da elaboração de uma compreensão de ambos os conceitos, assim como uma síntese das discussões das teóricas feministas do cinema e da ciência.

Primeiramente, a compreensão de representação se dá por meio da teoria da representação social oriunda da sociologia de Émile Durkheim (1858-1917), e adquire um maior embasamento a partir do campo de conhecimento da Psicologia Social com o psicólogo romeno radicado na França, Serge Moscovici (1925-2014). Em sua abordagem, Moscovici buscou saber como se constroem as representações a partir de uma proposta científica de interpretação do conhecimento de senso comum (Arruda, 2002). Para ele, tanto a esfera científica (consolidada no ambiente científico) quanto a consensual (fomentada na vida cotidiana) estão interligadas em um processo mental ao qual o indivíduo ou o grupo recria o real e lhe atribui uma significação específica (Crusóe, 2002). Moscovici (1978, p. 50) elucida que “... as representações sociais são conjuntos dinâmicos, seu *status* é o de uma produção de comportamentos e de relações com o meio ambiente”, portanto, a representação social é vista como algo dinâmico, móvel que apresenta uma tradução da realidade em sua constante transformação.

Já com relação ao conceito de estereótipo, segundo McGarthy, Yzerbyt e Spears (2006, p. 2,) a compreensão do termo perpassa por três princípios básicos; ora os estereótipos são formados para auxiliar uma explicação, ora um artifício utilizado para reduzir o esforço por parte do(a) observador(a), ou em crenças compartilhadas de acordo com as normas de determinados grupos. Com isso, o estereótipo, de acordo com os autores (McGarthy; Yzerbyt; Spears, 2006, p. 2, tradução minha) transcorre por duas possibilidades de efetivação na sociedade, tanto por meio de “um sistema relativamente duradouro de conceitos inter-relacionados que informam as percepções dos membros de certos grupos”³, como também para “se referir a uma representação específica de um determinado grupo em um determinado momento”⁴. Assim, os estereótipos quando formados abarcam um conjunto de

³“... a relatively enduring system of interrelated concepts that inform perceptions of members of certain groups.”

⁴“...to refer to a specific representation of a particular group at a particular time.”

visões que um grupo específico faz de sua realidade, influenciando os comportamentos e atitudes destes, tanto positivamente quanto negativamente. Ao passo que estes estereótipos acabam usufruindo de amplo espaço nos meios de comunicação como uma forma de reforçar certos conceitos ao invés de almejar novas ideias (Cruz, 2007).

Com o esclarecimento sobre a compreensão dos termos representação e estereótipo, tem-se na continuidade, uma trajetória sobre o despertar das reflexões sobre o modo nocivo de representar a figura feminina no cinema, que conquistam fôlego no começo da década de 1970, com as primeiras manifestações feministas em relação aos estudos de cinema, por meio de críticas sobre a forma como a mulher é apresentada nas narrativas cinematográficas.

Num primeiro momento, estas autoras visam conscientizar e denunciar as falsas representações e estereótipos destinados às personagens femininas (Stam, 2015). Logo, elas deparam-se com a forma como o cinema dominante constrói o seu espectador através do texto da cineasta feminista e crítica inglesa Laura Mulvey, com *Visual Pleasure and narrative cinema*, escrito em 1973 e publicado em 1975 (Stam, 2015). Ancorada sob a perspectiva da psicanálise, campo teórico de conhecimento e investigação que possibilita visualizar as crenças patriarcais que enquadraram as mulheres como o “Outro” (Kaplan, 1995), o texto categoriza o cinema sob três tipos de “olhar”: o das personagens, enxergando-se umas às outras; o da câmera e do espectador. O último é direcionado a identificar-se *voyeuristicamente*⁵ com o olhar masculino sobre a mulher. Ou seja, para as espectadoras femininas não restava opção senão de identificar-se com o protagonista masculino ativo ou com a personagem da mulher passiva e vitimizada (Mulvey, 1999).

Posteriormente, a teoria de Mulvey passa a receber várias críticas por ter submetido a espectadora feminina a um molde masculino, o que segundo Kaplan (1995, p. 53) “O olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição “masculina””. Isso se deve, em virtude do cinema produzido em Hollywood ter se construído em

⁵“*Voyeurismo*: Um termo psicanalítico freudiano, voyeurismo refere-se à gratificação erótica em olhar-se para alguém sem ser visto, isto é a atividade do *voyeur*. Em psicanálise, exibicionismo refere-se à gratificação erótica obtida por uma pessoa ao mostrar seu corpo – ou parte dele – para outra pessoa, como no prazer de ser visto ou de se ver na tela. *Voyeurismo* é uma perversão ativa, praticada principalmente por homens, cujo objeto de olhar é o corpo feminino, enquanto o exibicionismo é seu complemento passivo” (Kaplan, 1995, p. 33).

favorecimento do inconsciente patriarcal, e as narrativas através da linguagem e do discurso masculino estarem em paralelo com o discurso inconsciente (Kaplan, 1995).

Uma vez que a análise do olhar masculino como lógica estruturante no cinema hollywoodiano se tornou controversa, assim como as limitações das concepções freudianas que não permitiam muito espaço para a subjetividade feminina, abriu-se o leque para o surgimento de outros aspectos relevantes para debater a questão da mulher no cinema, tais como pautas até então marginalizadas pelas teóricas e alvos de críticas, como as relacionadas às mulheres negras e lésbicas (Stam, 2015). Como resultado, as teóricas feministas do cinema mesmo sob o efeito de reparações pelas acusações citadas acima, tiveram como mérito uma trajetória de discursos que não podem mais permanecer silenciados por conta de “... desmistificar relações de poder, o desejo e o prazer visual, a objetificação do feminino e as estratégias narrativas e estéticas por meio dos quais são veiculados valores e padrões de comportamento” (Ferreira, 2018, p. 2).

Tal como as teóricas feministas do cinema reverberam na década de 1970 com suas inquietações sobre a dominância masculina na sétima arte, a ciência ocidental também vê despontar, neste mesmo período, uma onda de questionamentos em relação à atividade científica estar vinculada a um trabalho feito apenas por homens brancos, invisibilizando o papel de cientistas mulheres. Segundo Citeli (2000, p. 48), a invisibilidade feminina na ciência ocorreu por causa do “... significativo número de mulheres ignoradas pelas histórias convencionais da ciência, ou que tiveram seus trabalhos creditados a outras pessoas ou classificados como não-ciência”. Para confrontar esta ausência, as cientistas mulheres “contribuíram com autobiografias refletidas fornecendo relatos de primeira mão de sua luta para deixar uma marca na ciência” (Schiebinger, 2001, p. 53). A atividade científica, norteadada pela ideia de neutralidade, defronta-se com o cenário de ausência de mulheres nas ciências e da sub-representação histórica (Lopes, 2012). Por meio desta constatação, várias publicações sobre a mulher e a ciência ganham destaque no meio acadêmico, dentre elas, uma das obras mais completas sobre o assunto *The Science question in feminism*, de 1986, da pesquisadora Sandra Harding (Schiebinger, 2001).

Nesta mesma linha de diálogo também se inserem as autoras Donna Haraway e Evelyn Fox Keller, consideradas precursoras nas discussões sobre a mulher e a ciência (Citeli, 2000). A primeira, por meio do *Manifesto Ciborgue – Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no*

final do século XX, publicado em 1985, elabora através da metáfora do ciborgue – personagem frequente em filmes de ficção científica –, uma crítica sobre a identidade da mulher estar vinculada às diferenças e na possibilidade de reivindicar uma apropriação política da ciência e da tecnologia (Haraway, 1985). Já a segunda, graduada em física, abandona o laboratório para dedicar-se à história e à filosofia da ciência, e em 1985, “reformulando Simmel, declarou que a ciência é masculina, não apenas na pessoa de seus praticantes mas em seu *ethos* e substância” (Schiebinger, 2001, p. 136).

Esta rejeição com relação à participação da mulher na ciência, de acordo com Citeli (2000, p. 68) “tem sido historicamente constitutiva de uma peculiar definição de ciência – como indiscutivelmente objetiva, universal, impessoal e masculina”, características estas que geralmente são destinadas apenas aos homens, na medida em que o modelo binário médico-científico da diferença sexual (Laqueur, 2001) ainda se fazer presente na sociedade e, segundo Citeli (2000), serve para distinguir “masculino de feminino”, interferindo na definição do que é ou não ciência e até mesmo o grau de qualidade de boa ou má ciência. A mesma pesquisadora aprofunda a discussão apontando que os trabalhos científicos destas mulheres acabam muitas vezes sendo assimilados como má ciência ou de conhecimento não científico. Tal qual, questões como a ausência de mulheres em áreas tidas como masculinas - física ou matemática –, o posicionamento do papel da mulher na atividade científica e a busca por tornar visível cientistas que tiveram seus trabalhos ignorados pela história da ciência convencional ou creditados a outras pessoas, foram e continuam sendo debatidos com frequência no meio acadêmico e na sociedade.

A jornada das cientistas mulheres no cinema hollywoodiano

A força engajadora do cinema hollywoodiano não perpassa apenas pela produção de milhares de filmes distribuídos mundialmente, mas, principalmente pela propagação de valores, costumes e ideologias que consolidam as construções sociais e a formação do sujeito (Gubernikoff, 2009). Nesse sentido, quando a imagem de uma personagem feminina atravessa as telonas até o(a) espectador(a), há que se levar em consideração as engrenagens sociais de dominação masculina envoltas nestas representações, e sobretudo ter o discernimento dos possíveis estereótipos que possam estar vinculados a elas, pois para Gubernikoff (2009, p. 66)

“... Esses estereótipos impostos à imagem da mulher funcionam como uma forma de opressão, pois transformam a mulher em objeto, nulificando-a como sujeito e recalcando o seu papel social”.

O gênero cinematográfico da ficção científica não foge desse perfil, dado que a pesquisadora Eva Flicker (2003), em sua publicação *Between Brains and Breasts: Women in Fiction Film: On the marginalization and sexualization of Scientific Competence*, analisa aproximadamente 60 títulos cinematográficos hollywoodianos com personagens femininas desempenhando a profissão de cientista e constata a presença de seis tipos de estereótipos relacionados ao papel da mulher na atividade científica: “a solteirona, a masculinizada, a ingênua, a malvada, a filha ou assistente e a heroína solitária”⁶(Flicker, 2003, p. 310, tradução minha). Para cada um desses estereótipos, a autora identifica alguns tipos de comportamentos padrões que se repetem, e posteriormente, a mesma em seu outro artigo de 2007 *Women Scientist in Mainstream Film Social Role Models – A contribution to the public understanding of Science from the Perspective of Film Sociology* aponta mais um estereótipo intitulando-o de “a inteligente, beleza digital”⁷.

Nessa linha de estudo traçada por Flicker (2003, p. 311, tradução minha) em relação aos sete estereótipos de mulheres cientistas, a denominada cientista solteirona tem como único propósito a pesquisa científica “... como se fosse um casamento. Não tem dúvida sobre sua competência profissional, mas como mulher sente que lhe falta algo”⁸. Geralmente este tipo de cientista não é uma mulher velha fisicamente, mas sim seu estilo de vida. A transformação desta para uma figura feminina mais atrativa e desejável ocorre com o aparecimento de um personagem masculino conduzindo-a para uma jornada amorosa (Flicker, 2003). Tal situação abre brechas para esta cientista privar-se de sua competência profissional e cometer alguns enganos.

Para efeito de ilustração, a autora cita a jornada da psicóloga Dra. Constance Petersun (Ingrid Bergman), no filme *Quando fala o coração*, de 1945, em que no início da narrativa a personagem feminina apresenta-se totalmente comprometida no exercício de sua profissão e, ao decorrer da trama esse engajamento perde espaço para dar vazão ao romance com o Dr.

⁶“the old maid, the male woman, the naive expert, the evil plotter, the daughter or assistant, the lonely heroine.”

⁷“The clever, digital beauty”.

⁸“...As though she were married to it. There is no doubt about her professional competence, but as a woman she is lacking something.”

Edward (Gregory Peck). A partir de tal despertar afetivo, a balança de representação dessa profissional pende mais para suas características emocionais ao invés de racionais o que a torna mais suscetível em cometer deslizes no ambiente de trabalho e não ser validada perante seus pares.

Quanto às características que compõem personificações da cientista masculinizada, a identificação perpassa por traços assexuados, vestimentas práticas e algumas possuem hábitos não saudáveis “... Sua existência como mulher não desempenha um papel em termos de feminilidade ou atração erótica, mas sim, em sua intuição feminina”⁹ (Flicker, 2003, p. 311, tradução minha). Geralmente é uma cientista que integra uma equipe majoritariamente masculina e demonstra a ousadia de posicionar-se perante aos outros. Tal exemplo, fica a cargo da protagonista Ellen Ripley (Sigourney Weaver), em *Alien, O oitavo passageiro* (1979), cuja ação de bloquear a entrada de três tripulantes na espaçonave após um deles ter sido infectado por algo misterioso e confrontar duas figuras masculinas do grupo, permite que ela se sobressaia na liderança da missão tornando-se no final na única sobrevivente depois das mortes de todos os integrantes. O responsável pelos assassinatos brutais é justamente o alienígena que penetrou em um dos membros da equipe barrado pela personagem. E, por conta de não ter sido ouvida, os seis tripulantes tiveram como destino o falecimento.

Em relação à cientista ingênua, Flicker (2003) esclarece que esta é de boa aparência, dotada de alto grau de conhecimento e uma carreira brilhante, mas por apresentar uma certa dosagem de inocência coloca-se em perigo para ser salva por uma figura masculina. Este tipo de personagem também conta com uma participação pouco significativa para o tema científico da trama, e, ainda de acordo com Flicker (2003, p. 312, tradução minha), “... Ela incorpora o tipo de mulher "boa" - moralmente impecável - que acredita na bondade e é, portanto, ingênua em suas ações. Ela oferece ao público um caráter positivo para identificação”¹⁰. Essas considerações podem ser encontradas na Dra. Sarah Harding (Julianne Moore), na ficção científica *O mundo perdido: Jurassic Park* (1997), em que ao ser enviada para uma ilha com dinossauros precisa ser salva pelo seu namorado, o também cientista Dr. Ian

⁹“...this type of woman scientist also has asexual characteristics. Her existence as a woman does not play a role in terms of femininity or erotic attraction, but rather, in her female intuition.”

¹⁰“...She embodies the 'good' type of woman - morally impeccable - who believes in goodness and is accordingly naive in her actions. She offers the audience a positive character for identification.”

Malcolm (Jeff Goldblum), por conta de suas ações feitas em prol da generosidade, mas que a coloca em risco de vida.

No tocante ao estereótipo da cientista malvada esta consiste em ser uma jovem atraente, geralmente corrupta que utiliza de seus atrativos sexuais para ludibriar o oponente: até o homem mais inteligente é capaz de ser enganado por ela (Flicker, 2003). A pesquisadora cita como exemplo, o famoso personagem Indiana Jones (Harrison Ford) sendo enganado pela cientista sensual Dra. Elsa Schneider (Alison Doody), em *Indiana Jones e a última cruzada* (1989).

A cientista filha ou assistente é tida como uma profissional ancorada em uma relação social com a figura masculina, seja um parceiro amoroso ou o pai. Ela é dotada de um papel pequeno no desenrolar da narrativa, pois seu perfil está atracado em sua dependência ao personagem masculino “... Embora seja de fato cientificamente qualificada, seu ponto forte está em sua competência social”¹¹ (Flicker, 2003, p. 314, tradução minha). A esse tipo de personagem feminina serve-lhe como função ser uma tradutora para a sociedade das qualificações científicas de seu parceiro fazendo uma ponte entre a racionalidade e a emoção. Além também de, em alguns casos, desempenhar um papel sexual para satisfazer o cientista masculino (Flicker, 2003). Como exemplo, tem-se a jornada da cientista Murph (Jessica Chastain), em *Interestelar* (2014), cuja relação de dependência com o pai, o engenheiro e piloto Cooper (Matthew McConaughey) a faz ser a única pessoa capaz de decodificar as coordenadas enviadas por ele através do espaço, e com isso salvar o planeta Terra da extinção.

A penúltima, a cientista solitária, é uma personagem moderna e emancipada que pode ter experiência sexual de apenas uma noite. É a profissional mais competente de sua área com qualificações fora do comum, o que, segundo Flicker (2003, p. 315, tradução minha), “... Seu maior (ou único) interesse está em sua pesquisa científica. As qualidades positivas da imagem da ciência estão ligadas aqui: uma curiosidade insaciável, o emprego como vocação, integridade moral, modéstia, forte crença em visões”¹². Para exemplificar, a pesquisadora menciona a astrofísica Dra. Eleanor Arroway (Jodie Foster), em *Contato* (1997), cuja missão

¹¹“...Although she is indeed scientifically qualified, her strength lies in her social competence.”

¹²“...Her greatest (or only) interest is in her scientific research. The positive qualities of the image of science are linked up here: an insatiable curiosity, job as a calling, moral integrity, modesty, strong belief in visions.”

em estabelecer contato com extraterrestres torna-se o foco principal de sua vida, o que a faz abdicar de relações amorosas ou ofertas de trabalhos em universidades renomadas.

Por último, Eva Flicker (2007) identifica um outro estereótipo recentemente visto no cinema hollywoodiano, oriundo da personagem de vídeo games Lara Croft. Esse tipo de cientista intitulado por Flicker (2007) como “a inteligente, beleza digital”¹³ tem características similares à cientista solitária, competente profissionalmente e sua vida sexual não interfere em suas ações, é uma mulher independente e extremamente atraente. Todavia, ela é representada como uma personagem voltada para combates, sem maturidade e sua competência científica é deixada para escanteio “... com Lara Croft, a ciência desaparece em um jogo virtual de fantasias sexuais masculinas com a mulher vista como uma figura emocional de um jogo de ação controlado remotamente”¹⁴ (Flicker, 2007, p. 251, tradução minha). Consequentemente, esse tipo de cientista teve seu lugar de destaque nas versões cinematográficas feitas em Hollywood através dos filmes *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), *Lara Croft: Tomb Raider – A origem da vida* (2003), ambos interpretados pela atriz Angelina Jolie, e a mais atual, *Tomb Raider: A origem* (2018), desempenhado pela sueca Alicia Vikander. Nos três filmes observa-se o quanto a aventura e o combate estão em um nível hierárquico maior de exposição do que o conhecimento científico da protagonista.

Nesta perspectiva, Flicker (2003) contextualiza que as representações desses estereótipos nas cientistas mulheres também vêm embutidos por escolhas de atrizes com características físicas específicas, ou seja, corpos atléticos e magras, e muito jovens comparadas com suas qualificações nas tramas. Para a pesquisadora, as cientistas mulheres tendem a se diferenciar dos homens pois estes, quando retratados nos filmes, são representados por meio do estereótipo de cientista maluco e com o físico de uma pessoa mais velha (Flicker, 2003).

Consequentemente, os papéis de cientistas femininas ainda representam mais versões sexuais estereotipadas do que realmente o ofício de cientista e, geralmente, no nível profissional da ciência “... elas trazem intuição, elementos emocionais, casos de amor e sentimentos. Elas não representam o sistema científico racional de seus colegas homens.

¹³“The clever, digital beauty”.

¹⁴“With Lara Croft, science disappears in a virtual game of male sexual fantasies with a woman as an emotional, remote-controlled action game figure”.

Portanto, elas são levadas menos a sério como "cientistas"¹⁵ (Flicker, 2003, p. 316, tradução minha). Tal constatação pode ser associada à protagonista Dra. Ryan Stone cujo lado emocional é evidenciado com maior intensidade quando comparado ao seu conhecimento racional e científico ao longo de todo desenrolar do filme *Gravidade*, como poderemos ver abaixo, na análise da personagem.

A representação e estereótipos observados na personagem Dra. Ryan Stone

A atriz estadunidense Sandra Bullock corporifica no filme *Gravidade* a personagem Dra. Ryan Stone, uma cientista branca em sua primeira missão pela NASA e angustiada pelo conflito interno de um luto pela morte precoce de sua filha. Já no início da trama, situada praticamente toda no espaço, as primeiras frases balbuciadas são da equipe técnica na Terra destinadas à saúde física da protagonista, pois esta demonstra, através dos batimentos cardíacos, um certo nervosismo. Essa característica, assim como a insegurança, acompanha praticamente quase todas as ações tomadas por ela. Seja ao demonstrar agitação quando as situações saem fora do controle, o que a faz consumir uma quantia alta de oxigênio, seja em verbalizar, em várias sequências, pedidos de desculpas por suas atitudes, ou até mesmo no ápice de seu desespero, ao descobrir sobre a falta de combustível na nave, deflagra gritos e choros na cabine.

Tais descrições de condutas observadas na Dra. Ryan Stone, são distintas ao comparar-se com os diálogos e as reações do personagem masculino, Matt (George Clooney), piloto da espaçonave. Através dele, tem-se a representação de tranquilidade e sabedoria até mesmo no momento de sua morte. Enquanto que a cientista, mesmo sendo considerada a “gênia” da missão, faz-se presente com as condutas já descritas e ainda é reforçada pelo sentimento de temor, como em um trecho quando menciona: “Estou com muito medo”.

Mesmo caracterizada com esses comportamentos de inquietações que exprimem a imagem de uma mulher inteligente, mas frágil, a protagonista, ao ser a única sobrevivente da missão, flutua sozinha nesse ambiente escuro e misterioso do espaço com seu traje espacial à procura de abrigo em uma nave russa e depois em uma chinesa. Neste primeiro local, é onde Ryan retira as vestimentas e pode ser vista na plenitude de seu corpo humano, sem a casca

¹⁵ “...they bring in intuition, emotional elements, love affairs, and feelings. They do not represent the rational scientific system of their male colleagues. They are therefore taken less seriously as men”.

protetora do uniforme de astronauta. A imagem semelhante a uma posição fetal remete tanto a uma metáfora de renascimento como também a uma demonstração de vulnerabilidade ou até mesmo como estereótipo de símbolo sexual, já que Ryan veste apenas um short e uma blusa apertada. Para Cruz (2007, p. 8), “... a ficção no cinema direciona o olhar distraído da audiência para uma mulher cientista inevitavelmente bonita, branca e burguesa, descendente de cientista”, descrições condizentes com as características físicas da Dra. Ryan Stone.

No tocante ao personagem Matt, este se faz presente atrelado a atributos referentes ao arquétipo¹⁶ do mentor¹⁷. Além de ser ele o responsável por elaborar um plano de salvamento para ambos após a chuva de destroços espaciais, é também dele a função de instigar a protagonista a lutar pela vida nos minutos finais do filme. Haja vista que ele aparece para ela no momento em que esta desiste de viver. A figura de Matt em um formato de sonho, aponta os procedimentos para que Ryan consiga direcionar a nave espacial até o planeta Terra, ao ponto de ela dizer “Você é um cara esperto Matt”. Nesta linha de raciocínio, fica evidente a sutileza na narrativa em transpor o papel de superioridade racional do homem frente a mulher, tal qual observado por Eva Flicker (2003), como mencionado anteriormente.

Embora a Dra. Ryan Stone tenha operado maquinário tecnológico sozinha – com ajuda de manuais –, há essa imposição do conhecimento ser oriundo da figura masculina e a cientista a seguir suas instruções para conseguir sobreviver. Sobrevivência esta que antes de obter sucesso com a chegada ao planeta Terra é colocada em xeque a todo instante. A Dra. Ryan em todas as suas provações no espaço vê-se obrigada a vivenciar o desafio de desunir, desapegar, desacoplar e soltar-se. Algo tão patente que é verbalizado tanto por Matt quando diz a ela “Você tem que aprender a abrir mão”, quanto por ela consigo mesma “Eu solto isso e vou para casa”. Essa dificuldade é uma possível alusão à personagem ainda estar ligada à morte da filha e não ser capaz de desapegar-se deste laço materno. Esse tipo de abordagem da maternidade como um incentivo às ações da personagem feminina é descrito por Tasker (1998, p. 69, tradução minha) da seguinte forma “... o materno ocorre como fator de motivação, com heroínas femininas atuando para proteger seus filhos, sejam biológicos ou adotivos ou em

¹⁶“O termo arquétipo não foi criado por Jung...A única contribuição de Jung foi usar a ideia de arquétipo num sentido psicológico com referência às pessoas contemporâneas. Os arquétipos eram para ele “formas típicas de apreensão” – isto é, padrões de percepção e compreensão psíquica comuns a todos os seres humanos como membros da raça humana” (Hopcke, 2012, p. 23).

¹⁷“Esse arquétipo se expressa em todos aqueles personagens que ensinam e protegem os heróis e lhes dão certos dons” (Vogler, 2009, p. 89).

memória deles”¹⁸. Algo que também é observado por Susan George (2009, p. 117, tradução minha)

(...) muitos dos filmes mais recentes enfocam o papel da mãe e não enfatizam o papel da esposa, em consonância com o aumento de famílias monoparentais, geralmente chefiadas pela mãe. No entanto, o papel da mãe como protetora de seu filho passa a ser a força motriz central das ações dessas mulheres e da trajetória narrativa do filme¹⁹.

Nesse sentido, a maternidade ganha papel de destaque na narrativa em virtude de ser o fio condutor para todo processo de estímulo para a protagonista lutar pela vida. Vale destacar que não há nenhuma menção à figura paterna ou até mesmo de um parceiro amoroso, assim como familiares ou amigos, algo que ela balbucia “Ninguém vai chorar minha morte ou rezar pela minha vida”. Essa união de fatores, tal qual os requisitos de ser moderna, emancipada e bem qualificada profissionalmente, direciona a personagem ao estereótipo da cientista solitária como visto anteriormente por meio da publicação de Eva Flicker (2003).

Todo o aparato técnico em estabelecer o protagonismo da Dra. Ryan Stone com várias cenas em que a câmera subjetiva é destaque ou até mesmo em sua condição de ser a única personagem de mais de uma hora de narrativa com conhecimento científico para operar o retorno à Terra, denota uma possível tentativa de transformação no modo de representar uma cientista mulher. Todavia, Kaplan (1995, p. 232) elucida sobre tipos de personagens femininas com sucesso do seguinte modo “... Quanto mais bem-sucedida for a mulher na esfera pública, mais o patriarcado tem de se movimentar para conter seus feitos por meio de representações que reduzem a ameaça que suas conquistas representam”.

Esse atenuante em mitigar os adventos femininos decerto encontra fissuras em *Gravidade* na sequência ao qual a personagem é “salva” pela aparição da figura masculina com o procedimento correto e o estímulo necessário para o retorno à Terra, semelhante aos atributos propostos por Flicker (2003) com relação ao estereótipo da cientista ingênua. Ou seja, mesmo ela sozinha no espaço, com todas as provações sofridas e detentora de sabedoria técnica e científica, o homem branco teve que se fazer presente no papel de salvador dessa cientista.

¹⁸ “...the maternal recurs as a motivation factor, with female heroes acting to protect their children, whether biological or adoptive or in memory of them.”

¹⁹ “...many of the more recent films focus on the role of mother and deemphasize the role of wife, in keeping with the rise in single-parent, usually mother-headed, households. However, the role of the mother as protector of her child becomes the central driving force for these women's actions and the film's narrative trajectory.”

Considerações Finais

O filme *Gravidade*, mesmo sendo algo atípico para os padrões hollywoodianos, uma personagem feminina sozinha na tela por mais de 60 minutos com qualificações e conhecimentos técnicos, a Dra. Ryan Stone ainda assim apresenta estereótipos considerados negativos da imagem da mulher na ciência, uma vez que as habilidades científicas dela são orientadas para níveis menores quando comparadas às características emocionais. Tais dispositivos narrativos permitem que prevaleça a concepção de inferioridade da mulher na ciência com inteligência menor que o homem. Essas observações sobre a importância dada pelo longa-metragem em enaltecer o lado emotivo da cientista condiz com as provocações feitas pelas teóricas feministas do cinema aqui citadas, assim como a condição de ser vista sob um olhar de uma pessoa frágil e insegura.

Atenta-se também que tal protagonista é inserida dentro do padrão descrito por Eva Flicker (2003), com corpo atlético, branca e jovem o que possivelmente remete para uma objetificação de seu corpo. Ainda com recursos da autora, é possível identificar na Dra. Ryan Stone os estereótipos da cientista solitária e ingênua, tanto por conta de seu comprometimento com sua profissão, sem tempo para relação amorosa ou amigos, como também em depender da figura masculina para “salvá-la” no espaço.

Tendo isso em vista, constata-se que ainda há um longo caminho para modificações significativas no cinema hollywoodiano que possibilite representações de cientistas femininas desvinculadas de estereótipos negativos ou sujeitas a diretrizes masculinas que lhe reservam posições inferiores aos homens. Com isso, se faz necessário o trabalho das mulheres não só no cinema ou na ciência, mas em todas as áreas em busca de brechas para questionar o sistema e introduzir modificações que visem o direito à autonomia de suas escolhas, de suas sexualidades e de seus corpos.

Referências

ARRUDA, Angela. Teorias das Representações Sociais e Teorias de Gênero. **Scielo Brasil. Cad. Pesqui. (Fund. Carlos Chagas)**, nov.2002, n.117, p.127–147. Recuperado de: <<https://www.scielo.br/j/cp/a/T4NRbmqpwmw7ky3sWhc7NYVb/?lang=pt>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

BRASILIENSE, Maria. O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema. **Iberic@I, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, 2017, n.11, p. 121-133. Recuperado de: <<https://hal.science/hal-03790939/document>>. Acesso em: 10 abril 2025.

CITELI, Maria T. Mulheres nas ciências: mapeando campos de estudo. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, 2015, n.15, p.39–75. Recuperado de: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635362>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

CRUSOÉ, Nilma M. A teoria das representações sociais em Moscovici e sua importância para a pesquisa em educação. **Aprender – Cad. de Filosofia e Psic. da Educação**, Vitória da Conquista, 2004, Ano II, n.2, p.105–114. Recuperado de: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/3065/2559>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

CRUZ, Joliane. Representações de cientistas na narrativa do cinema de ficção e na divulgação científica. **Seminário Mulher**, UESC, 2007. Recuperado de: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/Joliane%20Ischowsky%20da%20Cruz.pdf>>. Acesso em: 31 jun. 2020.

FERREIRA, Ceiza. Reflexões sobre a “mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista no cinema. **Revista Famecos – Mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, jan./abril 2018, v.25, n.1. Recuperado de: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788/16251>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

FLICKER, Eva. Between Brains and Breasts – Women Scientists in Fiction Film: On the Marginalization and Sexualization of Scientific Competence. **Sage Publications**, 2003, v.12, p.307–318.

_____. Women Scientist in Mainstream Film Social Role Models – A Contribution to the Public Understanding of Science from the Perspective of Film Sociology. In: **Science Images and Popular Images of the Sciences**. London: Routledge, 2007.

GEORGE, Susan. Science Fiction Film: Nineteenth and Twentieth Centuries. IN: REID, Robin. **Women in Science Fiction and Fantasy**. London: Bloomsbury Publishing, 2009, p.112–123.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul, jan./jun.2009, v.8, n.15. Recuperado de: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>>. Acesso em: 20 abril 2020.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.). **Pensamento feminista conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.157–210.

HOPCKE, Robert. **Guia para a Obra completa de C.G. Jung**. 3ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012, p.11–50.

LIMA JUNIOR, Eduardo; OLIVEIRA, Guilherme; SANTOS, Adriana; SCHNEKENBERG, Guilherme. Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. **Cadernos da Fucamp**, Monte Carmelo, MG, 2021, v.20, n.44, p.36–51. Recuperado de: <<https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/download/2356/1451>> Acesso em: 27 mar. 2023.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LOPES, Maria M. “Aventureiras” nas ciências: Refletindo sobre gênero e História das Ciências Naturais no Brasil. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, 2012, n.10, p.345–368. Recuperado de: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/4689345>> Acesso em: 12 jul. 2024.

KAPLAN, A.E. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MCGARTHY, Graig; YZERBYT, Vincent; SPEARS, Russell. **Stereotypes and Explanations – Meaningful Beliefs about Social Groups**. Cambridge University Press, 2004, p.01–15.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p.41–51.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. **Dep. Francês, da Universidade de Wisconsin**, Madison, 1973, p.437–453.

PEREIRA, Ana Catarina. **A mulher cineasta**: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã: Ed. LabCom.IFP, 2016.

PRECIADO, Paul B. **Texto Junkie**: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. n-1 edições, 2018.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001.

SCHIEBINGER, Londa. **O feminismo mudou a ciência?** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloísa (org.). **Pensamento feminista** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.49–80.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ed. Campinas, SP: Papirus, 2013, p.192–202.

TASKER, Yvonne. **Working Girls – Gender and Sexuality in Popular Cinema**. London: Routledge, 1998.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Sinergia: Ediouro, 2009.

FILMOGRAFIA

ALIEN, o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Produção: David Giler, Ivor Powell, Water Hill, Gordon Carroll, Ronald Schusett. Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda: Fox Film do Brasil, 1979.

CONTATO. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Robert Zemeckis, Steve Starkey. Estados Unidos: Warner Bros., 1997.

GRAVIDADE. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Alfonso Cuarón, David Heyman. Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda do Norte: Warner Bros., 2013.

INDIANA JONES E A ÚLTIMA CRUZADA. Direção: Steven Spielberg. Produção: Arthur F. Repola, Frank Marshall, George Lucas, Robert Watts. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1989.

INTERESTELAR. Direção: Christopher Nolan. Produção: Christopher Nolan, Emma Thomas, Hoyte van Hoytema, Jordan Goldberg, Linda Obst. Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda do Norte: Paramount Pictures, 2014.

LARA Croft: Tomb Raider. Direção: Simon West. Produção: Lawrence Gordon, Chris Kenny, Bobby Klein, Llyod Levin, Stuart Baird, Colin Wilson. Estados Unidos, Reino Unido, Japão, Alemanha: Paramount Pictures, 2001.

LARA Croft: Tomb Raider – A origem da vida. Direção: Jan de Bont. Produção: Lawrence Gordon, Llyod Levin, Shelly Clippard, Holly Goline, Jeremy Heath-Smith, Philip Lee, Louis A. Stroller. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2003.

O MUNDO PERDIDO: JURASSIC PARK. Direção: Steven Spielberg. Produção: Colin Wilson, Gerald R. Molen. Estados Unidos: Universal Studios, 1997.

QUANDO FALA O CORAÇÃO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Estados Unidos: United Artists, 1945.

TOMB Raider: A origem. Direção: Roar Uthaug. Produção: Garry Basher, Graham King. Estados Unidos, Reino Unido: Metro Goldwyn-Mayer (MGM): 2018.

Recebido em 31/05/2024

Aceito em 19/05/2025