Diana Inês Rodrigues Cardoso de Sousa

"A Song of the Open Road" – A estrada como espaço de liberdade das mulheres no filme *Thelma and Louise*.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos

Variante: Estudos sobre Mulheres

2010

Dissertação orientada pela Professora Doutora Ana Luísa Amaral.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Prof. Dr.ª Ana Luísa Amaral pelo apoio, disponibilidade e pelas observações críticas sempre rigorosas e valiosas.

Índice

Introdução - "I've got Many Miles to Go".....5

Capítulo I – "Hit the Road and Go"

I.1-Expectativas geradas pela produção, distribuição e recepção do filme……14
I.2 -Contextualização histórica e político-social da década de 90, do século XX..23

Capítulo II - "The Long Promised Road"

II.1 – Estrada e "Road Movie" ……..26
II.2 – Contributos da Teoria Feminista Cinematográfica……...46

Capítulo III – "Further up on the Road"

III.1 – "Let Me Ride": Domesticidade e Mobilidade ……62
III.2 – "Wanted Dead or Alive"/"Renegade": Lei e Violência 78
III.3 – "Why Don't We Do It On The Road?"/ "Driving Sideways": Sexualidade Construções de Masculinidade e Feminilidade……...102

Conclusão – "End of the Road".....122

Bibliografias e filmografias.....127

Anexos.....148

Introdução

"I've Got Many Miles to Go"

Estrada – pedaço de chão delimitado por duas linhas mais ou menos paralelas, rectilíneas, curvas, ziguezagueantes, finitas ou infinitas, que nos levam ao fim de tudo ou ao princípio do nada; à libertação total ou à opressão dos que dela depende a sua subsistência; ao nosso encontro ou reencontro ou talvez afastamento. Ao percorrê-la, podemos reflectir, fazer o balanço da nossa vida, dos nossos erros, das nossas frustrações, do nosso desânimo, do nosso pesadelo de vida. No sentido inverso, podemos tirar partido das suas paisagens verdejantes, áridas, agrestes, rochosas, mas onde pode vislumbrar-se de quando em vez o arco-íris cheio de beleza e cor. E aí surge-nos a cor de laranja, quente, cheia de força e energia; o amarelo, cor da alegria e do calor do sol; o verde, cor da esperança, da vida; o azul, cor do céu e do sonho; o anil, aquele azul estranho, sinal de indecisão, ou do talvez; e por fim, o violeta que nos traz paz e também a promessa de amor.

Na estrada não há tecto, não há limites, podemos ver o sol, a lua, as estrelas, ver e ouvir os pássaros a cantar, e os grilos em noites de calor; sentir a neve, o calor, a chuva, e usufruir de tudo o que de mais belo a natureza nos oferece sem nada pedir em troca.
Podemos sentir a liberdade, felizes de cabelos esvoaçando ao vento, ouvindo aquela canção, que nos diz muito, e nos transporta para outra fase da vida ou qualquer momento de sonho ou êxtase. Na contra mão, podemos sentir o inverso, toda a nostalgia da vida que vivemos, mas que não pudemos ou quisemos completar; a revolta completa, por todos os direitos que não tivemos, por tudo o que não sentimos, por tudo o que não vivemos, dentro de uma sociedade castrante e opressora. A estrada pode ser portanto, um mundo cheio de emoções novas, um passaporte para o sonho ou um bilhete sem volta para o abismo, para o fim. Ela é sem duvida um dos locais mais apropriados para que, através da imaginação, da realidade ou da ficção, outros, ou nós próprios, possam fazer dela, um veículo de imagens, emoções, fantasia, realidade, enfim tudo aquilo a que o cinema nos deve transportar.

As duas protagonistas do filme *Thelma and Louise*, originárias do Sul dos EUA (Arkansas), estão cansadas das suas vidas aborrecidas e oprimidas. Nos créditos iniciais do filme temos um caminho, uma estrada aberta, pronta a ser percorrida, com uma linha

de horizonte bastante demarcada. As duas amigas, numa tentativa de fugir da sua vida enfadonha, decidem então lançar-se para esta estrada aberta, para passar um fim-de-semana nas montanhas. Louise é prática e confiante, embora marcada por um passado do qual não se consegue libertar; Thelma é ingénua e dominada pelo marido, Daryl, que representa o comportamento tradicional americano opressivo e insensível. Uma vez que as personagens vivem numa América que corrompeu o seu sonho, recorrem à estrada como um escape e possibilidade de realização pessoal e de liberdade.

No cinema, a estrada assume o "papel principal", de tal forma que até deu origem a um novo género cinematográfico, o "Road Movie", muito influenciado pelo "Western". Através de inúmeros "Road Movies", a estrada tornou-se um símbolo da cultura americana e uma das imagens mais populares da América para o mundo. *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969) é frequentemente apontado como o grande marco do "American Road Movie", contudo, há outros filmes incontornáveis que atravessam inclusivé outros géneros de Hollywood, são exemplos: *Bonnie & Clyde* (1967, Arthur Penn) e *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969, George Roy Hill). *Thelma and Louise* fizeram reviver o interesse pelo "Road Movie", simplesmente por atribuir a mulheres papéis, que eram vistos exclusivamente como masculinos, assim desafiando convenções de género.

Há um fascínio contínuo na ficção Norte-Americana pela vida na estrada. Este foi sempre um tema persistente na génese da cultura norte-americana e no seu imaginário e o seu significado está repleto de história social e popular. A estrada remonta à ideia de fronteira da nação, ideia essa transformada pela intersecção tecnológica dos filmes e do automóvel no século XX. Na década de 70 do século XX, o geógrafo cultural John Brinckerhoff Jackson, deu o nome "Odology" ao campo dos estudos sobre a estrada. È derivado da palavra grega "odos "ou "hodos", que significa estrada. Jackson cunhou o termo em *Discovering the Vernacular Landscape.* Jackson centrou o seu estudo na paisagem americana constituída por parques de estacionamento, "trailer camps" e auto-estradas, atribuindo-lhes um significado especial e analisando sempre as forças políticas e culturais que lhes davam forma. A estrada era para Jackson uma força vital nas relações humanas e a sua abordagem era marcadamente interdisciplinar e sociológica.

> Odology is the science or study of roads or journeys and, by extension, the study of streets and superhighways and trails and paths, how they are used, where they lead, and how they come into existence. Odology is part geography, part

> planning, and part engineering as well. That is why the discipline has a brilliant future (Jackson *apud.* Groth & Wilson 2003: 73).

Jackson ilustrou este conceito em ensaios, que consideravam a estrada como um emblema da vida humana e a sua evolução como um caminho, que permitia a eficiência, no que diz respeito a diversos objectivos sociais. Estudando as implicações sociopolíticas da estrada, comparando as estradas francesas e romanas imperiais centralizadas, em contraste com as estradas americanas democráticas e públicas do século XIX, Jackson concluiu: "the best of all landscapes, the best of all roads, are those which foster movement toward a desirable social goal" (Jackson, *apud.* Groth & Wilson 2003: 73). É precisamente este aspecto positivo que pretendo evidenciar na minha dissertação: a liberdade como objectivo desejável para as duas protagonistas do filme *Thelma and Louise* é a liberdade.

Recorde-se que na cultura norte-americana a busca pela liberdade assume uma particular relevância, lembrando a expressão contida na Declaração de Independência dos EUA, primeiramente escrita por Thomas Jefferson. Nela podemos ler:"all Men (…) are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness". A tradução deste objectivo para o outro lado do Atlântico pode ser encontrado na Revolução Francesa sob a divisa "liberté, égalité, fraternité". Esta liberdade incluía direitos sociais, condições económicas, igualdade e solidariedade. No curso da história, os EUA sempre "investiram" na ideia de demanda, abandonando tudo o que é familiar, e acreditando na promessa do desconhecido. O caso de Thelma e Louise mostra que alguns ainda têm de partir para a estrada aberta, para assim conseguirem usufruir da liberdade plena. Nas palavras de James Baldwin "freedom is not something that anybody can be given. Freedom is something people take, and people are as free as they want to be." É precisamente isto que Thelma e Louise fazem, quando se lançam à estrada: tentam ser livres.

A mitologia da mobilidade norte-americana e de liberdade deu origem a estruturas ideológicas e discursivas que assentam numa série de textos que consolidam uma retórica de expansão, ligada ao sonho americano de mobilidade social. Quando falamos de precursores da narrativa de estrada, o primeiro nome que surge é o de Jack Kerouac, com o seu romance *On the Road,* publicado em 1957, mas na verdade, a ideia da estrada está já presente desde o início da tradição literária americana com Henry David Thoreau ("The Old Marlborough Road"), Walt Whitman ("A Song of the Open Road"), Robert Frost ("The Road Not Taken") ou continuado na ficção mais recente, por exemplo com

Cormac McCarthy. É precisamente por esta razão que, no início de todos os capítulos e subcapítulos desta dissertação, escolhi excertos do poema "A Song of the Open Road", contido no volume *Leaves of Grass*, na edição de 1856, de Walt Whitman. Escolhi este autor por razões óbvias. Whitman é o poeta que revela fé na nação e em todos os americanos. O autor adoptou o papel do homem de fronteira caracterizado pelo orgulho, solidão e auto-suficiência, qualidades ligadas à liberdade. Jackson Turner ligava a fronteira ao carácter americano, ligações estas que se enquadravam na obra de Walt Whitman. Também Whitman explorou os limites da identidade e localidade; insistindo na ideia da viagem como garantia da constante mobilidade. A escolha do poema é, portanto, mais do que evidente, e penso coadunar-se com este filme, de uma forma quase perfeita.

A poesia de Walt Whitman revelava uma nova voz literária e apresentava a experimentação com a forma e os temas. Como é sobejamente sabido, o seu trabalho ignora muitas convenções para assim conseguir trazer algo de novo à poesia americana. Raramente seguindo um esquema rimático, Whitman adopta o verso livre, um tipo de escrita que parece sempre adaptar-se aos temas escolhidos pelo autor, "A Song of the Open Road" é disto exemplo. No que diz respeito à sua estrutura, podemos dizer que efectivamente parece tratar-se de uma canção, como o próprio título do poema indica, dado que há diversas frases repetidas, quase como um refrão (the "efflux of the soul," the "fluid and repeating character") o que lhe confere um certo ritmo e musicalidade. À semelhança de "Crossing Brooklyn Ferry", o poema celebra a liberdade centrada num só espaço – a estrada. " A Song of the Open Road" celebra a vida, com um sentimento de felicidade e optimismo. A estrada que Whitman explora, é aberta e o viajante que a percorre é auto-suficiente e confiante. Logo nas primeiras linhas do poema, o sujeito poético, apresenta-se como senhor do seu próprio destino.

> Henceforth I ask not good-fortune, I myself am good-fortune,
> Henceforth I whimper no more, postpone no more, need nothing,
> Done with indoor complaints, libraries, querulous criticisms,
> Strong and content I travel the open road.
> (*S.O.R.* [1], Walt Whitman, vv.4-7)

A confiança que o sujeito poético demonstra é acompanhada de uma ânsia em percorrer a estrada e constatar, que, de facto, ela é um espaço cheio de possibilidades. Também

[1] A partir de agora, o poema de Walt Whitman "A Song of the Open Road" será referido pela sigla *S.O.R.*

Thelma e Louise se tornam senhoras do seu destino nesta viagem, possuindo esta mesma ânsia em experimentar tudo o que a estrada lhes proporciona. Da mesma forma no poema de Whitman a viagem é mais importante do que o destino pretendido, tal como os primeiros peregrinos que chegaram à América, que experimentaram, nas palavras de Philip Callow a "heady freedom and exhilaration (...) without ties, with possessions stripped down to a bare minimum, and without even the burden of a destination" (Callow *apud.* Erton 2009: 239). Apesar de reconhecer que é dono de si mesmo, o sujeito poético ouve e respeita os outros, absorvendo tudo o que a estrada lhe oferece.

> From this hour I ordain myself loos'd of limits and imaginary lines,
> Going where I list, my own master total and absolute,
> Listening to others, considering well what they say,
> Pausing, searching, receiving, contemplating, (...)
> (*S.O.R.*, Walt Whitman, vv.54-57)

A vida em liberdade no espaço aberto é valorizada em detrimento dos espaços fechados e interiores. Whitman celebra a vida no exterior, privilegiando o espaço da estrada como um lugar onde todos os indivíduos se podem juntar, independentemente da classe social (raça, cor ou género). A estrada é um espaço público, é uma infra-estrutura que todas as pessoas usam, quer sejam ricas ou pobres. A estrada de Whitman é também a estrada de Thelma e Louise democrática, cheia de possibilidades e com lugar para todos nomeadamente para duas mulheres protagonistas num género, o "Road Movie", e num espaço, a estrada, que não lhes pertencia. Para o sujeito poético a estrada é uma fonte de poesia, vista como algo maior, um modo de vida. A estrada expressa melhor os seus sentimentos do que ele mesmo.

> O public road, I say back I am not afraid to leave you, yet I love you,
> You express me better than I can express myself,
> You shall be more to me than my poem.
> (*S.O.R.*, Walt Whitman, vv.47-49)

A importância da estrada parece mesmo sobrepor-se à do poema: "we convince by our presence" (v.142). O que está em jogo é, por isso, o espaço matricial que a estrada representa para a literatura, um lugar que o poeta usa para recolher material para a sua poesia, onde vê uma variedade de pessoas e sítios e ouve várias histórias. Whitman

parece ser contra a ideia de permanecer num sítio por muito tempo, só os desafios colocados pela estrada permitem a obtenção do conhecimento. A sabedoria não é ensinada ou aprendida na escola ou através de livros, mas aprendida na estrada aberta. "Wisdom is not finally tested in schools " (v.78). No final do poema, Whitman faz um apelo para que todos larguem os papéis na secretária, os livros na estante e as ferramentas na oficina, tudo aquilo que os impede de experimentar a "vida real". A verdadeira camaradagem ("comraderie") não é possível no interior, porque as pessoas estão ligadas por costumes e pelo hábito de viverem juntas. O conhecimento mútuo é um dado adquirido e não uma união de afecto/amor. Também no filme *Thelma and Louise* isto parece ser verdade. Apesar de terem uma amizade de longa data, é na estrada que Thelma e Louise vão experimentar a verdadeira camaradagem e consolidar a sua amizade.

O meu objectivo principal com esta dissertação é, em suma, estudar o espaço simbólico da estrada como facilitador e promotor de liberdade para as mulheres num contexto pós-moderno. Para o fazer irei proceder a uma análise do papel das mulheres no filme *Thelma and Louise*, mostrando a evolução da sua posição sob a opressão do sistema patriarcal, abordando questões concretas como a mobilidade, a domesticidade, a lei, a violência, a sexualidade e as construções de género, procurando demonstrar simultaneamente que a estrada deixou de ser um lugar de domínio exclusivamente masculino. Irei ainda reflectir sobre os vários aspectos que dizem respeito directamente ao binómio mulher/estrada.

Historicamente, e por razões de género, a divisão de papéis conduziu as mulheres a depender dos homens. Todavia, podemos dizer que no cinema as mulheres também dependeram do controle dos homens sobre a narrativa. Esta identificação do género com uma dicotomia activa/passiva tornou-se uma característica fundamental nos filmes clássicos, onde os homens desempenhavam sempre personagens dinâmicas em evolução, e as mulheres permaneciam espectadoras estáticas. Laura Mulvey a este propósito afirmou: "Woman stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, tied to her place as bearer, not maker of meaning" (Mulvey 1975: 6), ao passo que "man functions as the active one advancing the story, making things happen"(Mulvey 1975: 20). As mulheres parecem assim condenadas à falta de protagonismo, na vida real e na representação no ecrã, situação essa que um filme como *Thelma and Louise* parece alterar.

Se a cultura e literatura ocidentais assentaram na ideia de que a mulher deve estar confinada a espaços fechados e sujeitas à imobilidade, então a sua presença na estrada perturba radicalmente noções de domesticidade e identidade de género. Thelma e Louise planeiam um fim de semana sem a frustração e sentimento de impotência causados pelo mundo dominado pelos homens, mas as circunstâncias forçam-nas a continuar a conduzir, adicionando uma característica interessante ao simples facto de serem mulheres – é que estas personagens ainda por cima tornam-se fora da lei. É a estrada que lhes oferece uma nova oportunidade e liberdade necessária para fazerem o que quiserem. A estrada apresenta-se como um lugar cheio de possibilidades de auto-realização, de tal forma, que as duas amigas preferem continuar na estrada a conduzir, ainda que na direcção de um precipício, do que regressar para a vida que tinham. Thelma e Louise sofrem mudanças profundas e irreversíveis devido às suas vivências na estrada.

A estrada é para a música a musa inspiradora por excelência. Independentemente do estilo musical, do tema, ou do tom, é possível enumerar várias canções sobre a estrada. Por este motivo, os títulos das várias partes desta dissertação são canções conhecidas, cuja temática é mais ou menos indicativa do conteúdo de cada parte do meu trabalho. O título da Introdução, "I've Got Many Miles to Go" é uma espécie de preparação para a viagem que se irá realizar. Nela defino o objectivo principal e lanço os aspectos fundamentais, que irão ser desenvolvidos ao longo do trabalho.

O Capítulo I, "Hit the Road and Go", é por assim dizer, o meu próprio lançamento à estrada, segundo as palavras de Johnny Cash: "I picked up a roadmap and I checked a few good places that I know/ And if you're no longer givin' I believe I'll hit the road and go". Este explicita as expectativas geradas pela produção, distribuição e recepção do filme *Thelma and Louise.* A contextualização histórica, política e social da década de 90, do século XX, também é feita, de forma a facilitar a compreensão de algumas posições tomadas pela crítica em relação ao filme.

O Capítulo II, "The Long Promised Road", canção dos Beach Boys, é constituído por dois subcapítulos, que desenvolvem algumas ideias presentes na introdução e estabelecem de forma sustentada a preparação para os aspectos abordados no Capítulo III. O primeiro subcapítulo – Estrada e "Road Movie" – esclarece o significado da estrada para a nação americana; evidencia a relação entre a e estrada e as diversas artes (literatura e música); esclarece como o género cinematográfico "Western" influenciou o

aparecimento do "Road Movie"; traça a evolução do "Road Movie" como género ou subgénero independente; define alguns estereótipos clássicos das mulheres no cinema; evidencia as conquistas do filme *Thelma and Louise* para o desenvolvimento do "Female Road Movie"; e, por fim, sublinha a importância da abertura de caminho possibilitado pelo filme a protagonistas oriundos de outros grupos raciais, étnicos e sexuais, minoritários e ostracizados.

O subcapítulo Teoria Feminista Cinematográfica explicita as três fases da Teoria Feminista sobre Cinema, centrando-se nalguns textos e algumas autoras importantes, como Molly Haskell, Marjorie Rosen, Joan Mellen, Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook, Mary Ann Doane, Annette Kuhn, Kaja Silverman e Teresa de Lauretis. São ainda abordados alguns conceitos chave dentro desta teoria, como "male gaze", "female spectator"e "female masquerade". A aplicação da Teoria Feminista Cinematográfica ao filme *Thelma and Louise* também é realizada. Além de tudo isto, esta parte é fundamental no reconhecimento da importância desta teoria para o estudo subsequente de filmes significativos. Os avanços proporcionados por esta teoria contribuíram de forma decisiva para o desenvolvimento dos estudos sobre a mulher no cinema.

O Capítulo III, "Further up on the Road" (Bruce Springsteen & the E-street Band), é assim denominado por apresentar uma abordagem mais ampla, centrada e profunda, filtrando a minha análise do processo de libertação das mulheres na estrada, em aspectos mais concretos e restritos. Assim, o primeiro subcapítulo, "Let Me Ride" (Reo Speedwagon) tece várias considerações sobre o conceito de domesticidade e lar. Thelma e Louise facilmente poderiam ter proferido a expressão que dá o título ao subcapítulo, assim como os versos da canção: "Oh I've been here too long now/ I got to go outside/ Ya people gotta let me ride/ Let me ride, ride, ride/ I got to feel free inside". A posição de várias geógrafas feministas, relativamente ao pensamento geográfico sobre o conceito de lar (ideologia das esferas separadas) é explicitada. Além disso, esta parte caracteriza as duas amigas e analisa a sua vida à luz dos conceitos discutidos. A transição da vida doméstica para uma situação de mobilidade também é abordada, assim como a perturbação da domesticidade e identidade de género, com a presença das mulheres na estrada.

Os versos da canção "Renegade" (Styx) e "Wanted Dead or Alive (Bon Jovi), definem bem o conteúdo patente no subcapítulo III: "Oh Momma, I'm in fear for my life from the long arm of the law/ Hangman is coming down from the gallows And I don't have very long; "I'm a cowboy, on a steel horse I ride/

I'm wanted dead or alive". Primeiramente este começa por abordar a evolução da relação entre a mulher a lei no contexto norte-americano. Através de várias evidências textuais, presentes no guião do filme, é demonstrada a posição dúbia das protagonistas perante a lei, que em última instância, provoca a situação de fuga, afastamento e libertação. Importantes são também as reflexões sobre violência, nomeadamente a violência exercida pelas mulheres sobre os homens e o seu significado. Estabeleço ainda o percurso da violência exercida por mulheres ao longo da história e enumero algumas representações de mulheres violentas no cinema norte-americano, bem como as reacções críticas perante esta violência.

O subcapítulo III intitulado "Why Don´t We Do It On The Road" (Beatles) e "Driving Sideways" (Aimee Mann) lida com questões relativas à sexualidade e a construções de género, nomeadamente no que geralmente convencionamos como masculinidade e feminilidade. O género é encarado como uma construção social, assim como a masculinidade e feminilidade. De forma a corroborar esta ideia são invocadas as três posições adoptadas pela crítica feminista em relação ao corpo (o corpo como natureza; o corpo socialmente construído; e o corpo como "embodiment"), bem como pressupostos teóricos de Simone de Beauvoir, Judith Butler e Judith Halberstam. De seguida é mostrado, através de diferentes cenas, como o filme joga com as fronteiras e os limites de género. São nomeados vários tipos de feminilidade e masculinidade. A definição dos padrões tradicionais de sexualidade, bem como a história da evolução da sexualidade feminina são importantes pontos de partida para a constatação da evolução/libertação sexual de Thelma na estrada, coincidente com a conquista de poder, autonomia, confiança e liberdade, e num grau menos evidente, o mesmo se passa com Louise. O subcapítulo evidencia a influência do espaço da estrada para uma sexualidade mais aberta, satisfatória, livre de constrangimentos e para uma libertação dos padrões rígidos de género.

A conclusão do trabalho recebeu o título da canção "End of the Road" (Lynyard Skynyard). Esta apresenta evidentemente uma reflexão sobre tudo o que foi feito, reitera o objectivo principal, chama a atenção para as intenções e metodologias adoptadas, apontando simultaneamente outros caminhos alternativos que poderiam igualmente ter sido seguidos.

Capítulo I – "Hit the Road and Go"

I.1. Expectativas geradas pela produção, distribuição e recepção do filme

Ridley Scott nasceu a 30 de Novembro de 1937 em South Shields, Tyne and Wear, Inglaterra. Os pais de Scott, Elizabeth and Francis Percy Scott, tiveram três filhos Frank, Ridley e Tony. Scott cresceu no âmbito de uma família militar, onde a disciplina era rígida, embora a expressão artística fosse encorajada. O pai de Scott era engenheiro ao serviço do Exército britânico e por esse motivo estava muito tempo ausente. A família mudou de casa algumas vezes, chegando até a morar em sítios como o País de Gales e Alemanha. Depois da Segunda Guerra Mundial a família regressou a Inglaterra, estabelecendo-se em Teesside.

Scott estudou entre 1954 e 1958 na Grangefield Grammar School e mais tarde na West Hartlepool College of Art, formando-se em Design. A Royal College of Art em Londres ofereceu-lhe uma bolsa que garantiu os meios financeiros e sobretudo tempo para experimentar um pouco de tudo. Nessa instituição Scott seguiu então o mestrado em Design Gráfico, explorando as possibilidades da escultura, fotografia, pintura, desenho e até design industrial. O cinema foi outra das artes que Scott explorou. Entre os seus filmes favoritos, estavam *Lawrence of Arabia*, *Citizen Kane* e *Seven Samurai*. No RCA Scott trabalhou na revista da faculdade contribuindo de forma decisiva para a formação do Departamento de Cinema. O trabalho final foi uma curta-metragem intitulada *Boy and Bycicle* sobre um jovem rapaz que um dia falta à escola para explorar a costa com a sua bicicleta. Depois da formatura, Scott começou a trabalhar como designer na BBC, onde tirou um curso de realização e rapidamente passou a realizador. Dirigiu a série policial *Z Cars,* Out of Unknown e também alguns anúncios publicitários.

Em 1968, Ridley Scott e o irmão Tony, fundaram uma empresa de Produção Cinematográfica e de Publicidade chamada Ridley Scott Associates, lá trabalhavam Alan Parker, Hugh Hudson, e Hugh Johnson. Depois de fazer alguns spots publicitários no Reino Unido durante os anos 70, mudou-se para Hollywood onde produziu e dirigiu diversos filmes. Em 1995 Scott e Tony adquiriram, expandiram e renovaram os

Shepperton Studios, formando a Scott Free Productions em Los Angeles, uma empresa de produção cinematográfica e de televisão.

Entre os filmes mais populares deste realizador encontram-se *The Duelists* (1977), *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982), *Legend* (1985), *Someone to Watch Over Me* (1987), and *Black Rain* (1989) *Thelma & Louise* (1991), *1492: Conquest of Paradise*, *White Squall* (1996), *GI Jane* (1997), *Gladiator* (2000), *Hannibal* (2001), *Black Hawk Down* (2001), *Matchstick Men* (2003), *Kingdom of Heaven* (2005), *A Good Year* (2006), *American Gangster* (2007) , *Body of Lies* (2008), *Robin Hood* (2010).

Ridley Scott é um realizador versátil e conhecido pelo aspecto visual de grande impacto dos seus filmes e pela sua capacidade em construir mundos cinematográficos espectaculares. A sua perspectiva de realidades e mundos alternativos continua a captar o interesse do público quer se trate de ambientes fantásticos de ficção científica, de recriação histórica ou até de ambientes onde prima a carga dramática, embora tenham sido os filmes de fantasia a darem-lhe mais notoriedade. Apesar disto, Ridley Scott não é um realizador que reúna consenso ao nível da crítica; alguns críticos acusam-no de produzir filmes com um forte impacto visual, sem se preocupar muito com o conteúdo, personagens ou história. Os seus filmes dos anos 80 e início dos anos 90, juntamente com spots publicitários ajudaram muito à construção desta ideia. Aliás o próprio Scott afirma ser um homem que corporiza a ideia do realizador "arquitecto", isto é, como construtor de mundos: "I like to make worlds. I think when you look at the first four films I did – *The Duellists, Alien, Blade Runner and Legend* – they're all worlds. I think, really, that's what I like to do" (Robb, 2005: 9). Scott parece ter consciência do seu recorrente investimento no aspecto visual dos seus filmes e defende-se dizendo que dá igual importância ao guião:

> Every film is a different experience in terms of how you come to the most important thing, which is the script. The script is the blueprint of the building. If you don't have it on paper at some point in time, the 'building' is not going to stand (Scott *apud.*Cook, 2007:80).

De acordo com o realizador esta foi a base das motivações para fazer o filme:

> I'd been searching for a character-oriented script having very much to do with people. I'd never done anything like it before. This is a film where the emphasis – the driving force, if you will – is almost totally on character, rather than where a

> spaceship comes from. Rarely do scripts come along that are about truth… (Scott *apud.* Cook, 2007:80).

Curiosamente, *Thelma and Louise*, na minha opinião, parece ser dos poucos filmes que harmoniosamente conseguiu conciliar o seu lado visual com um forte argumento, bons actores, bons desempenhos artísticos e questões sociais fundamentais.

Não podemos dizer que Ridley Scott é um realizador, com uma forte orientação feminista, no entanto, julgo poder afirmar que um denominador comum presente em vários filmes são personagens femininas fortes e determinadas, baste relembrar Pris (*Blade Runner*), Ripley (*Alien*), Thelma e Louise e por último, O'Neil (*GI Jane*[2]).

Thelma and Louise, lançado em 1991, faz parte do que Brian Robbs (um biógrafo do realizador) considera ser a trilogia de crime juntamente com os filmes *Someone To Watch Over Me* (1987) e *Black Rain* (1989). O filme conta com a presença de Susan Sarandon no papel de Louise e Geena Davis no papel de Thelma. Harvey Keitel (Detective Hal Slocumb), Michael Madsen (Jimmy Lennox), Darryl Dickinson (Cristopher Macdonald), Timothy Carhart (Harlan Puckett) e Brad Pitt (J.D) fazem também parte do elenco. Foi a produtora Mimi Polk que chamou a atenção de Scott para o guião, escrito por Callie Khouri, assumidamente uma guionista preocupada com os direitos das mulheres e com as questões que lhes dizem respeito. O filme foi nomeado para seis Óscares, no entanto só Khouri é que arrecadou o prémio de melhor argumento original. O filme foi ainda nomeado para outros prémios, tendo ganho alguns, como o prémio Bodil para melhor filme não europeu; o prémio da Boston Society of Film Critics Awards, para melhor actriz (Geena Davis); o prémio do London Critics Circle Film Awards, para melhor realizador, melhor filme do ano e melhor actriz (Susan Sarandon), entre outros.

Thelma Dickinson e Louise Sawyer são duas amigas que residem na parte Sul dos EUA, mais concretamente em Arkansas. Louise é empregada de mesa, solteira, prática,

---

[2] *GI Jane* é um filme que devo também realçar porque tal como *Thelma and Louise* despoletou uma enorme controvérsia no que diz respeito aos papéis convencionais e tradicionais da sociedade norte-americana. O guião deste filme foi escrito por Danielle Alexandra e na base do filme estão os cabeçalhos dos jornais sobre as mulheres que serviam nas Forças Armadas em posições de destaque. Nele, a oficial tenente da marinha O'Neil é candidata aos SEAL, mas tem como grandes obstáculos os treinos excessivamente rigorosos e as inúmeras discriminações e humilhações perpetradas pelos companheiros homens, só pelo simples facto de ser uma mulher. A agravar esta situação está a consciência de O' Neil que é apenas um peão nos jogos políticos elaborados pela chefe, uma senadora.

independente, organizada e forte. Thelma, por sua vez, é uma dona de casa totalmente dependente do marido, desorganizada, ingénua e até um pouco infantil. As duas amigas decidem ir pescar para as montanhas no fim-de-semana. A viagem parecia correr bem, as duas amigas desfrutavam de bons momentos na estrada até decidirem parar num bar chamado *Silver Bullet*. No referido bar, Thelma conhece Harlan, com quem acaba por dançar e até ficar um pouco embriagada. Sem muita demora, Harlan começa a insinuar-se a Thelma, ficando cada vez mais agressivo e acabando mesmo por tentar violá-la, entretanto, Louise consegue encontrá-los e pede a Harlan que largue Thelma. Perante a sua recusa e atitude, vê-se obrigada a disparar a arma (que Thelma tinha trazido), matando-o. Depois do trágico acontecimento, as duas amigas não conseguem chegar a um consenso em relação ao que fazer a seguir. Thelma quer ir à polícia, mas Louise teme que, pelo facto de a amiga estar embriagada, ninguém acredite nela. Com medo de ser acusada e condenada, Louise decide fugir. O seu objectivo é chegar ao México, mas não quer passar pelo Texas, o caminho mais rápido para lá chegar. Indirectamente, o espectador fica a saber que Louise viveu uma experiência traumática através do contexto do filme e pela reacção revoltosa de Louise perante Harlan. As duas amigas em fuga conhecem um jovem chamado J.D, com quem Thelma imediatamente simpatiza. Entretanto Louise telefona ao namorado Jimmy para que lhe envie as suas poupanças para um motel, só que ela não esperava que fosse ele a levá-las pessoalmente. À noite, JD bate à porta de Thelma, que incapaz de o mandar embora, convida-o a entrar, deixando-se seduzir. JD conta-lhe que é um ladrão e que violou a liberdade condicional. No outro quarto, Louise recusa-se a contar o que se passa a Jimmy, que, surpreendentemente a pede em casamento, pedido ao qual ela não acede. No dia a seguir, Jimmy vai-se embora e JD foge com o dinheiro todo. Louise fica desesperada e sem sinais de esperança, Thelma sente culpa e remorso, mas decide assumir uma postura mais pró-activa e toma as rédeas da situação. Thelma, aproveitando os ensinamentos de JD, resolve roubar uma loja de conveniência para terem algum dinheiro. À medida que avançam pela estrada, Thelma torna-se cada vez mais determinada e agressiva. Quando um polícia as manda parar, Thelma aponta-lhe a arma e tranca-o na mala. O episódio seguinte tem lugar na estrada e envolve um camionista. As duas fazem-no parar, levando-o a pensar que dum encontro sexual se tratava, mas em vez disso, apontam-lhe uma arma e exigem que peça desculpa pelas suas atitudes sexistas, ameaça à qual ele não cede de forma alguma. Perante a veemente resposta, elas disparam para o camião e fazem-no explodir. Depois destes acontecimentos, a demanda destas duas amigas

aproxima-se do fim. Finalmente são encurraladas por um precipício. No carro, Thelma e Louise decidem continuar a conduzir e não se deixam apanhar. A conclusão do filme é constituída pela imagem estática do *Thunderbird* suspenso no ar e pelos momentos mais felizes das duas amigas no fim-de-semana.

Como já se sabe, *Thelma and Louise* foi um dos filmes mais controversos da década de 1990, principalmente pelo conflito entre homens e mulheres. O filme gerou centenas de revisões, artigos académicos e uma extensa cobertura pela imprensa. Pela primeira vez, em muito tempo, Scott viu o seu trabalho ser elogiado pelas personagens e não pelo aspecto visual e pelos efeitos nos seus filmes. A controvérsia é exactamente uma das razões que levou Scott a afirmar que *Thelma and Louise* é um dos seus filmes favoritos. "When I think of *Thelma & Louise* now, I realise we really touched a nerve with that picture…" (Robb, 2005: 86). Aquando do seu lançamento, *Thelma and Louise* recebeu 45.4 milhões de dólares, um bom resultado, rendendo três vezes mais do que o seu custo, mas ainda assim longe da receita de filmes como *Terminator 2: Judgement Day*, embora também menos publicitado do que outros. Assim como atraiu diferentes tipos de público, também atraiu críticos profissionais, políticos, académicos, com opiniões múltiplas. A discussão sobre o filme na imprensa e em suporte escrito superou a bilheteira, tendo sido assunto de revistas como *Time*, *Sight and Sound, Film Quarterly* e *Cineaste*. No caso do público em geral, a recepção do filme é visível através de cartas a revistas como *Time* e *Newsweek* e na Internet em "blogs", fóruns diversos ou sites como o Internet Movie Database (IMDB), Rottentomatoes.com, Metacritic.com, www.moviepro.net, entre outros.

O filme causou controvérsia, pelo simples facto de duas mulheres entrarem num género cinematográfico dominado pelos homens e substituírem-nos na estrada, desafiando convenções e quebrando quaisquer barreiras. É curioso verificarmos como num só artigo, como "The Many Faces of Thelma and Louise", se acentua o carácter aberto deste texto cinematográfico e a sua sujeição à pluralidade de interpretações e significados subjacentes. Harvey Greenberg, por exemplo, fala do carácter polissémico do filme ao mesmo tempo que critica a falta de atrevimento de Scott (Greenberg 1991: 20-21); Carol Clover fala da ténue fronteira entre os sexos e na evolução das representações de género no cinema "mainstream" (Clover 1991: 22); Albert Johnson fala da forma como as protagonistas femininas representam um certo escapismo feminista e sobre um chauvinismo sexual contra as mulheres, o que mostra um certo declínio na cultura americana (Johnson 1991: 24-25); Peter N. Chumo centra-se nos

elementos de uma "screwball comedy" no filme sublinhando os seus traços distintos em relação a outros filmes (Chumo 1991: 26); Linda Williams expande a problemática da violência no filme, centrando-se na vingança e explicando a noção de vítima ao mesmo tempo que explora as relações de poder entre homens e mulheres (Williams 1991: 27); Leo Braudi fala da passagem da sátira da realidade ao mito (Braudi 1991: 28); Finalmente Marsha Kinder tece uma comparação entre *Thelma and Louise* e *Messidor,* como "Road Movies" feministas (Kinder 1991: 30).

Entre as criticas mais favoráveis encontramos o romper de fronteiras convencionais de representação de género. O filme permite aos espectadores ultrapassar barreiras para possibilidades mais fluidas e dinâmicas, onde as expectativas de qualquer género podem assumir diferentes posições relativas às categorias do que é o "feminino" e o "masculino". Até em termos de identidade, as próprias personagens Thelma e Louise sofrem evolução e mudança devido às experiências na estrada. Outros elementos apontados como positivos foram a amizade feminina, os cenários tipicamente americanos, as boas actuações de Davis e Sarandon, o guião, a banda sonora, o processo de auto-descoberta, a apologia da mobilidade e concretização femininas, as questões relativas à opressão da mulher, o humor subtil e consciente, e a aventura. Uma das críticas mais positivas pode ser encontrada pela voz de Marjorie Baumgarten (1991):

> *Thelma & Louise* is going to be compared to a lot of things before its run its through: a female road movie, a women's buddy/adventure film, a female Butch Cassidy and the Sundance Kid. But it's a whole lot more original and exciting than any of these tags convey. (…) Thelma & Louise, makes me think of the old New World pictures with their populist blend of politics, humour and off-the-cuff pacing. (…) This is a movie to love. And it fazes me not a bit that I think that it could stand a few minutes trimmed from its running time, that Keitel's sympathetic Arkansas detective is somewhat lacking in motivation and that virtually all the other men in the movie are idiots and jerks. This is a movie to love, that touches you in places you never suspected, that shows you that the road less travelled is the road to your *dreams* (Baumgarten 1991).

Por sua vez, e de forma muito simplista algumas das críticas negativas feitas ao filme foram a excessiva violência gratuita (ainda por cima perpetrada por mulheres, como se de uma agravante se tratasse), a representação negativa de quase todos os representantes do sexo masculino (a actriz Geena Davis chegou mesmo a declarar que quem achava o filme injusto para os homens é porque se identificava com as

personagens erradas), falhas no argumento (a decisão de fuga das duas amigas foi muito criticada), a criminalidade e o desrespeito pela lei. Muitos críticos profissionais pensavam que os espectadores estavam limitados a uma identificação com as personagens do mesmo género. Críticos como Robert Novak e Sheila Benson (que afirmou que o filme era "…a betrayal of feminism, which has to do with responsibility, equality, sensitivity, understanding— not revenge, retribution or sadistic behavior" (Benson *apud.* Schickel 1991: 194) atacaram o filme ferozmente, mas um dos ataques mais violentos, que talvez sumarize maior parte destas críticas, partiu de John Leo no ensaio "Toxic Feminism on the Big Screen" no qual podemos ler:

> (…) this movie is basically underdeveloped. The problem, I think, is the dissonance created by manipulation of the audience. Once we identify with likable Thelma and Louise and the legitimacy of their complaints about men, we are led step by step to accept the nihilistic and self-destructive values they come to embody. (…) Anyone who has ever gotten to the end of a Dworkin essay knows how this movie will turn out: There is no hope for women, or for any truce in the battle of the sexes, because the patriarchy will crush all women who resist or simply try to live their own lives. Now for the really bad news about this film. Though the situation for women is hopeless, a form of pre-suicidal spiritual liberation is possible, and the key to this violence. Killing the would-be rapist makes Louise momentarily ill, but it makes her stronger, giving her, finally, the power to ditch her insurable boyfriend. Thelma, the scatterbrained near-victim of rape, becomes strong and alive when she conquers her aversion to guns, commits an armed robbery, takes on various phallic trappings (including the cap of a male tormentor) and blows up one of Scott's thumpingly obvious symbols of male power, a big truck. This brings us to many wide-eyed exclamations of spiritual liberation on the run, expressions like "Something crossed over in me," "I feel awake," and "Everything is different—I've got something to look forward to." With this repeated paean to transformative violence, found in none of the male-buddy movies, we have left Dworkin and entered a Mussolini speech. Here we have an explicit fascist theme, wedded to the bleakest form of feminism and buried (shallowly) in a genuinely funny buddy movie. (…) This is a quite small-hearted, extremely toxic film, about as morally and intellectually screwed up as a Hollywood movie can get (Leo 1991**:** 191)**.**

Para percebermos esta controvérsia, é preciso entendermos o horizonte de expectativas gerado pela produção, distribuição e recepção do filme, bem como os contextos genéricos no qual o filme foi produzido e consumido, e o contexto extra

cinematográfico das políticas de género dos anos 80 e 90, conhecidas como as "gender wars", nas quais todos os espectadores estavam envolvidos, conscientemente ou não.

A Estética da Recepção defende que qualquer obra de arte literária (neste caso um filme), só será "concretizada" pelas mãos do leitor (ou receptor) que tem de a legitimar. Nesse processo é indispensável descobrir o horizonte de expectativas que envolve a obra que variam de pessoa para pessoa, porque já estão influenciados por outras leituras. Tais contextos ou horizontes definem as expectativas, e moldam as possibilidades do significado de um texto cultural como o filme. O uso que o público faz dele, ou o seu significado social, é produzido pelo encontro entre texto, público e contexto. A conjugação destes três elementos é por vezes difícil de medir, no entanto há um indicador mais prático e evidente entre o público e o filme – a bilheteira. Outros indicadores de interesse são a cobertura pela imprensa e a controvérsia gerada pelo mesmo.

No caso de *Thelma and Louise* a bilheteira juntamente como o orçamento, revelam expectativas de natureza complexa. Mimi Polk e Ridley Scott produziram *Thelma and Louise* com um orçamento de 16.5 milhões de dólares. A guionista Khouri tentou produzi-lo juntamente com Amanda Temple como filme independente, procurando financiamento de um milhão de dólares. *Thelma and Louise* foi orçamentado com menos de metade do que era habitual com outros filmes da mesma época, o que quer dizer que a produtora MGM não acreditava nele. Além disso, não entendeu o potencial dos vários significados do filme, fez vários apelos distintos promocionais, interpretando-o de diferentes maneiras para diferentes públicos. O anúncio publicitário mais importante para *Thelma and Louise* foi o poster que continha a organização dos seus significados através da combinação de texto e imagem, usada nos anúncios de jornal para publicitar o filme. O poster original sublinha as possibilidades da estrada ampla e aberta e faz um apelo à paisagem e a mitos associados ao Oeste americano. A imagem é composta por dois elementos: a auto-estrada e a paisagem "western". A "tagline" escolhida foi: "Somebody said get a life… so they did." A frase faz um apelo à mudança de vida, sublinha os temas da liberdade e mudança, e contém a conclusão surpreendente do filme: as mulheres não arranjam uma vida nova, em vez disso, escolhem a morte. O polaroid consegue transmitir a amizade feminina, diversão e excitação, a repressão de Louise e o seu controle da câmara, experiência e liderança; o sorriso de Thelma sugere inocência, ingenuidade e desejo de prazer.

Há duas edições em DVD, lançadas pela MGM/UA. A 1ª edição é de 1997 e a capa é igual à do poster acima referido (Anexo 1), a segunda edição é de 2003 e na nova capa temos uma foto de médio alcance com os corpos visíveis das duas mulheres nos assentos do carro à frente do porta-bagagem (Anexo 2). Sarandon usa uma *bandana,* um top branco, jeans com um cinto, botas e tem uma pistola na mão. Davis usa óculos de sol, calças de ganga, t-shirt preta com as mangas cortadas, com uma caveira com óculos de sol e um boné com uma cruz. Em baixo da caveira podemos ler "Drivin' my life away". Estão as duas bronzeadas e rodeadas de elementos "western". A nova edição do filme sugere uma interpretação particular ou pelo menos a interpretação favorita da MGM, com ênfase nas mulheres fora da lei, um verdadeiro filme de acção/ "Buddy Film". Nesta segunda edição em DVD, A MGM incluiu um "making of" intitulado *Thelma and Louise – The Last Journey*, uma tentativa de fechar a ambiguidade e abertura do filme, e de definir o seu significado para futuros espectadores. Nele, Scott fala das dificuldades financeiras do estúdio para o filme e do falhanço de um executivo da produtora em entender o filme, citando uma frase do referido: "Two bitches in a car. I don't get it". Este comentário misógino parece ter subentendida a ideia que a mobilidade é uma prerrogativa masculina.

A questão da autoria é também muito importante porque os espectadores tendem a abordar uma obra cinematográfica influenciados por outras que já tinham visto. *Thelma and Louise* tem sem dúvida traços característicos do estilo de Scott: o aspecto visual intenso já amplamente referido, o jogo com construções de género e a predilecção por tropos masculinos. *Thelma and Louise* foi o primeiro guião de Khouri, logo os espectadores não tiveram de moldar as suas expectativas do filme, facto que até a ajudou a ganhar um Óscar como "first timer". Dizer que *Thelma and Louise* é um filme de Khouri sugere uma interpretação diferente e sublinha o seu papel como criadora de papéis femininos e criadora de diferentes expectativas. Alguns críticos de *Thelma and Louise* perceberam o filme como uma mistura de sensibilidades entre o feminismo de Khouri e a masculinidade de Scott. Khouri em entrevista afirmou que a sua visão para o filme era bem mais simples, menos ornamentada. Quando Khouri e Temple estavam com dificuldade em fazer com que as pessoas se interessassem pelo filme, Khouri pensava dirigi-lo, mas o sonho acabou quando Scott se interessou pelo projecto.

I.2. -Contextualização histórica e político-social da década de 90, do século XX

Juntamente com todos os outros elementos acima mencionados, outro factor importante que fez incendiar as posições extremas relativamente ao filme foi a conjuntura social, política e histórica.

Em 1991 a jornalista Susan Faludi publica *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, um texto que desafia as ideias convencionais sobre os direitos e ganhos das mulheres americanas na luta pela igualdade no século XX. Faludi analisa, e mais do que isso, deita por terra os mitos contemporâneos de que por exemplo, as mulheres que fazem carreira são mais tristes do que as outras; que cada vez mais mulheres estão a deixar os trabalhos para ficar em casa e que se não casarem até aos 30 anos têm menos hipóteses de o fazer. De uma forma simples, Faludi luta contra a ideia generalizada de que os direitos conquistados funcionavam contra as mulheres. Faludi acrescenta ainda que estes mitos são a prova viva de um contra-feminismo ("backlash") enraízado na sociedade e contra todos os direitos conseguidos até ao presente, atitude esta que se tem vindo a desenvolver desde os anos 70. Curiosamente, e embora sendo jornalista, Faludi culpabiliza o jornalismo de espalhar mitos falsos sobre mulheres apelidando-o de ''trend journalism''. Também Naomi Wolf (1991, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*) vem corroborar a ideia de que os meios de comunicação, com ajuda de facções mais conservadoras da sociedade contribuem para a perda dos direitos das mulheres. Faludi defende que a crença de que a defesa dos direitos das mulheres não é o responsável pela sua tristeza, mas que esta se deve ao facto de que a luta está longe de acabar. A metodologia usada pela jornalista inclui uma variedade de recursos, que vão desde estudos universitários e governamentais, relatórios, jornais, publicações académicas e entrevistas com vista à análise do estatuto das mulheres nos anos 80.

Também em 1991, a American Association of University Women (AAUW – fundada em 1881 e actualmente com 100.00 membros, centra-se em questões públicas, educação e equidade de género) publicou um relatório "Shortchanching Girls, Shortchanging America" – segundo a sondagem o sistema educativo desencorajava as raparigas de terem sucesso académico, especialmente na área da matemática e da ciência. Em 1992, depois do lançamento do filme, a AAUW emitiu outro relatório

desenvolvido pelo Wellesley College Center for Research on Women – "How Schools Shortchange Girls" – que prova que as raparigas na escola primária e secundária americanas recebiam uma educação inferior à dos rapazes. O sistema interessa-se mais pelo sucesso masculino. Tal como o relatório de 1991, este fora concebido e promovido como uma ferramenta pública para as escolas, designado para persuadir e pressionar o congresso para mudar a educação pública e promover a visão da AAUW da equidade de género. Eventualmente, esta organização conseguiu reunir esforços para a adopção da "Gender Equity in Education Act" em 1994. Em resposta aos relatórios e retórica da AAUW, políticos conservadores e nacionalistas montaram uma ofensiva de relações públicas para mudar os rumos da discussão. O conflito sobre a equidade de género marcou uma batalha significativa nos "Gender Wars" do período e na controvérsia paralela sobre a resposta a *Thelma and Louise*. O relatório contribuiu para o contexto do filme e fomentou o debate entre géneros. Em resposta a "How Schools Shortchange Girls" a *US News e World Report* publicaram uma série de artigos e pontos de vista desafiando os resultados e recomendações da AAUW. Em 1992, John Leo, escritor da secção "Outlook" da revista, que já referi, dedicou duas colunas a atacar o relatório, tecendo críticas mais tarde, em 1994 e 1999. Leo, sob um ponto de vista estritamente masculino, criticou a auto-vitimização das raparigas e reclamou o direito dos rapazes a fazerem o mesmo.

Em 1991, o confronto estava mais animado e incandescente do que nunca. De um lado tínhamos as feministas progressistas, do outro, facções mais conservadoras; ambos lutavam pelo "poder" através do discurso e representação. Apesar de a maior parte das críticas serem positivas, muitas foram também negativas, o que sugere desde logo a oposição entre críticos mais liberais e conservadores. A luta social pelo significado do filme na imprensa incluiu questões de equidade de género e politicas educacionais na mesma altura da sua produção e lançamento. Críticos a favor do patriarcado e do acesso ao poder por privilégio masculino odiaram o filme e denunciaram o relatório da AAUW. Os críticos contra o patriarcado e a favor da igualdade saudaram entusiasticamente o filme e o relatório.

Recorde-se ainda que em 1991 era presidente dos EUA George H.W. Bush, o 41º presidente da nação, de 1989 a 1993. Será de lembrar que o fim da Guerra do Golfo ocorreu também em 1991, altura em que a popularidade do presidente era bastante elevada devido ao sucesso americano na guerra. Quando começaram a crescer os problemas económicos no país, Bush perde as eleições para Bill Clinton em 1992. O

fim da Guerra-Fria, que ocorreu no segundo mandato do presidente anterior, Ronald Reagan (1981-1989) também marcou o fim das ofensivas comunistas, acontecimento de sobeja importância mundial. A nível político e social esta conjuntura contribuiu para alguma agitação da sociedade.

O filme conseguiu de forma invulgar demonstrar as ansiedades e preocupações da sociedade do seu tempo, ao mesmo tempo lançar questões pertinentes sobre várias questões políticas e sociais e até abrir novos caminhos e horizontes. No pico do ano de 1991 e da discussão pública, o filme ajudou a encorajar o debate sobre várias questões do universo feminino como a violação, auto-defesa, suicídio e o carácter patriarcal da sociedade.

Capítulo II - "The Long Promised Road"

II.1 – Estrada e "Road Movie"

1.
Afoot and light-hearted I take to the open road,
Healthy, free, the world before me,
The long brown path before me leading wherever I choose.
Henceforth I ask not good-fortune, I myself am good-fortune,
(…) Strong and content I travel the open road.
Walt Whitman, *S.O.R.* vv.1-4,7

A estrada pode ser sinuosa e difícil, um lugar onde se pode ser apanhado por uma tempestade de emoções e vivências negativas que podem levar ao desespero, ou pelo contrário, podem ser o princípio de uma vida mais feliz, libertadora e plena de novos encantos. O céu e a paisagem são o limite da estrada, o condutor ao olhar para ela sonha com uma vida melhor, fazendo o balanço de tudo aquilo por que já passou. Terminada uma jornada, outra começa, e lá está "ela", a estrada, a eterna companheira, a chamá-lo para mais uma longa caminhada. É este caminho positivo que privilegio no meu estudo, a estrada como um espaço de liberdade, realização e preenchimento, também visível no poema *S.O.R.*, de Walt Whitman. Logo nos primeiros versos referidos na epígrafe, o sujeito poético apresenta-nos as possibilidades da estrada: "Afoot and light-hearted I take to the open road/ Healthy, free, the world before me/ The long brown path before me leading wherever I choose" (vv.1-3); e demonstra a sua auto confiança como o senhor do seu próprio destino, contando com as suas capacidades para conseguir atingir os objectivos que propõe: "Henceforth I ask not good-fortune, I myself am good-fortune" (v.4). Esta viagem pela estrada é encarada com optimismo e um sentimento de felicidade por parte do sujeito poético, "Strong and content I travel the open road" (v.7). Entre outras coisas, o poema celebra a liberdade, o individualismo, a confiança, e a possibilidade de auto-realização, valores que frequentemente associamos a uma nação como os Estados Unidos da América.

A estrada foi, é, e continua a ser um tema persistente da cultura americana. A demanda, ou viagem, teve um papel fundamental na formação de culturas e literaturas Ocidentais e não Ocidentais. No contexto cultural e literário norte-americano a viagem/demanda permanece um elemento essencial na mitologia nacional desde os Peregrinos Puritanos no século XVII, da doutrina expansionista do "Manifest Destiny"

no século XIX e mais tarde, nas várias versões de mobilidade associadas ao sonho Americano, ao carro e à estrada.

Quando pensamos em imagens ou ideias que se podem relacionar com os Estados Unidos, num exercício de reflexão sobre a sua identidade nacional, é inevitável que nos surjam conceitos como a liberdade, a democracia, o sonho Americano, e tópicos como a "Route 66", o carro, as "roadhouses", os "cowboys", a paisagem do deserto e o oeste americano, o "Grand Canyon", Hollywood, os "drive-thru", etc... De uma maneira ou outra, estas ideias contribuíram para a formação de uma das muitas conceptualizações da América, que se tornaram populares não só dentro do próprio país, mas também uma imagem de marca aos os olhos do resto do mundo. Esta conceptualização particular é confirmada pela voz de Sergio Leone, um realizador italiano, conhecido pelos seus "Westerns": "America was like a religion (…) I dreamed of the wide open spaces (…) the great expanses of desert, the extraordinary melting pot (…) The long, straight roads (…) which begin nowhere, and end nowhere" (Leone *apud.* Frayling 2006: 65). Já Jean Baudrillard no livro *Amérique* (1986) reflectia sobre o significado literal e filosófico da paisagem americana. Baudrillard via na estrada, que ele imediatamente ligava ao cinema, uma metáfora perfeita para a existência contemporânea em relação à América. Apesar de no livro o autor reflectir sobre uma grande quantidade de coisas tais como a violência do Oeste selvagem, sobre o Jazz, os desertos do Sul e do Oeste, os gangues de Nova Iorque e da "glittering emptiness" da nação, Baudrillard via a América como um símbolo da cultura na pós-modernidade. De acordo com este autor francês, a estrada era um elemento emblemático, curioso e sedutor. Baudrilllard faz do seu livro *Amérique,* uma espécie de registo das suas vivências na estrada, declarando que é dela que podemos retirar o verdadeiro conhecimento da nação: " (…) the point is not to write the sociology or psychology of the car, the point is to drive. That way you learn more about this society than more academia could ever tell you" (Baudrillard 1988:54). Juntamente com outros símbolos, a estrada constitui um elemento unificador da identidade nacional, e é nela que o sonho americano se pode tornar realidade.

A necessidade de fuga, o fascínio pela estrada aberta, pelo trilho não percorrido, é um traço americano, firmemente estabelecido na sua cultura, que por sua vez, se reflecte nas várias artes. A literatura, quer se trate da canónica ou não, mostra a importância da estrada para os americanos. A proliferação de inúmeras obras sobre a estrada, viagem ou demanda é caracterizada por uma grande diversidade que atravessa todos os géneros literários. Podemos encontrar a ideia de viagem, demanda ou estrada no coração da

tradição literária Americana desde "The Song of the Open Road" (1855*, Leaves of Grass*), de Walt Whitman, "The Old Marlborough Road" (1863, *Excursions and Poems*) de Henry David Thoreau, *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain; e *The Grapes of Wrath (1939)*, *Cannery Row (1945)*, *The Wayward Bus (1947),* de John Steinbeck. Será importante dizer que de uma maneira ou outra, Mark Twain escreveu sobre a viagem e o mesmo poder-se á dizer de autores como Washington Irving, James Fenimore Cooper, and Herman Melville, Ernest Hemingway ou F. Scott Fitzgerald. Apesar de não serem frequentemente considerados como "romancistas de estrada", a verdade é que podemos ver o romance *The Sun Also Rises,* sob uma determinada perspectiva, como um romance de estrada, e todas as cenas de sobeja importância em *The Great Gatsby,* também se relacionam com ela. Mas os exemplos de obras não acabam por aqui, há um vastíssimo número de romances, poemas e "short stories", no qual a ideia de estrada ou demanda surge como elemento estruturante, é alvo de referência, ou até serve de mote para a abordagem de outros temas ou assuntos. Mais alguns exemplos incluem: "The Joys of the Road" (1895, *Songs from Vagabondia,)* de Bliss Carman*;* "Tewkesbury Road" (1902, *Water Ballads*), de John Masefield; *The Road to Oz* (1909), de L Frank Baum; "The Road not Taken" (1915), de Robert Frost; "Journey" (1920), de Edna Millay; **"**Experience is the Angled Road" (1865) e "Twas the old -- road -- through pain" (1862), de Emily Dickinson; *On the Road* (1935), de Langston Hughes; *The Road* (1986), de Jim Cartwright; *The Revolutionary Road* (1991), de Richard Yates; *Eternity Road* (1998), de Jack Mcdevitt**;** *Back Roads* (2000), de Tawni O' Dell; *The Road* (2006), de Cormac McCarthy; *Adam on the Road* (2006), de Elizabeth Jane Grey; *Solace of the Road* (2008), de Siobhan Dowd; e finalmente *Queen of the Road: The True Tale of 47 States, 22,000 Miles, 200 Shoes, 2 Cats, 1 Poodle, a Husband, and a Bus with a Will of Its Own* (2008), de Doreen Orion, entre outros.

Apesar de toda esta panóplia de obras, o ano de 1957 viu nascer a mais importante narrativa de estrada, *On the Road,* de Jack Kerouac, que influenciou as futuras gerações e marcou de forma decisiva todas as outras formas de arte e cultura em geral. *On the Road* iniciou uma verdadeira revolução cultural sendo um marco para todas as pessoas que procuravam uma resposta para as perguntas da vida, ou uma fuga das responsabilidades. Inúmeros jovens inspirados pela obra deixaram o conforto do lar, e lançaram-se à estrada seguindo o mote de Sal Paradise: **"**Our battered suitcases were piled on the sidewalk again; we had longer ways to go. But no matter, the road is life"

(Kerouac 2007: 309). Na década de 50 do século XX a "Beat Generation", formada por um grupo de escritores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs, rompia com a "american way of life" e procurava viver no limite, nas margens, defendendo a total liberdade de pensamento e acção, para poder fazer as próprias escolhas. Os "beatniks", inspirados por este grupo de escritores, lançaram o movimento/fenómeno cultural que iria adoptar *On the Road* como uma espécie de manifesto. O livro, escrito em três semanas, combina as experiencias reais de Kerouac com elementos ficcionais. É um romance que repensa o mito da estrada através da marginalidade cultural dos protagonistas codificada mesmo antes do lançamento de *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper). *On the Road* conta a história das inúmeras viagens pelos Estados Unidos de dois amigos, Sal Paradise e Dean Moriarty. No Inverno de 1947, Dean, recém-casado, chega a Nova Iorque onde conhece Sal, um jovem escritor com um grupo de amigos bastante intelectual, entre eles Carlo Marx. Sal, e Dean tornam-se amigos, e é desde logo claro que de uma certa forma, Sal sente-se fascinado pelo amigo. Durante três anos realizam inúmeras viagens pelo país. Sal vai para oeste para se juntar a Dean em Denver, depois continua para oeste sozinho, onde trabalha por algum tempo. No ano seguinte, Dean regressa de novo para leste, para a beira de Sal, e mais uma vez viajam para oeste juntos, com muitas aventuras loucas a caminho de Nova Orleães, terminando a viagem em São Francisco. No Inverno seguinte, Sal viaja de novo para a beira do amigo Dean e percorrem juntos o país. Dean decide ficar uns tempos em Nova Iorque. Na Primavera, Sal vai para Denver sozinho, mas Dean depressa se junta a ele e vão para Sul ate à Cidade do México. Nas suas viagens, Sal e Dean vão percorrendo diferentes paisagens, enfrentando dramas, conhecendo diferentes personagens e desenvolvendo-se em termos pessoais. Dean tem três mulheres e quatro filhos ao longo de três anos. Sal, que no início se encontra fraco e deprimido, ganha alegria e confiança e até encontra o amor. O "Jazz" era uma parte fundamental da cultura "Beat". Os "beatniks", como Kerouac, identificavam-se com a música "Jazz", que para eles era uma espécie de protesto. Artistas como Charlie Parker and Thelonious Monk eram considerados verdadeiros génios e rebeldes. *On the Road* confirma o gosto pelo jazz de Dean e Sal e associa a música à vida na estrada.

Uma vez que falámos em música é necessário dizer que a ligação entre a estrada e música tem uma importância fundamental para a cultura norte americana. Prova disso mesmo é a lista infindável de canções sobre a estrada. Esta ligação forte e estreita é visível até pela existência no sítio do Departamento de Transportes Norte-Americano,

da Administração Federal de Auto-estradas dos EUA, uma extensa lista de canções sobre a estrada, que atravessam todos os estilos de música como o "Jazz", "Country", "Pop", "Blues", "Rhythm and Blues", "Indie", "Rock", "New Age", "New Wave", "Heavy Metal," "Hard Rock" e não só. Algumas canções "clássicas" que fazem parte do imaginário norte-americano e até do resto do mundo incluem "Highway to Hell" (AC/DC); "Born to be Wild" (Steppenwolf); "Life is a Highway" (Racal Flatts); "Open Road" (Grateful Dead); "On the Road Again" (Aerosmith); "Ready for Love" , "Clearwater Highway" (Bad Company); Hard Road (Black Sabbath); "Don't Look Back (Boston); "I've Been Everywhere", "Highway Man", "Further On Up the Road" (Johnny Cash); "Hit the Road Jack" (Ray Charles); "Lodi", "Side O' the Road", "Ramble Tamble" (Creedence Clearwater Revival); "Everyday is a Winding Road" (Sheryl Crow); "Route 66" (Depeche Mode); "Blue Highway" (Neil Diamond), "Roadhouse Blues" e "Dawn's Highway" (The Doors); "Endless Highway" (Bob Dylan), "E-Z Rider" (Jimi Hendrix); "Me and Bobby McGee" (Janis Joplin); "End of the Road" (Lynyrd Skynyrd)**;** **"**Long Lonely Highway" (Elvis Presley); **"**America" (Simon and Garfunkel); "Thunder Road" (Bruce Springsteen); "Country Roads" (John Denver)**.**

Além das áreas da literatura e música, a estrada assume um papel relevante e simbólico também na Sétima Arte – o cinema –, de tal forma, que, na década de 60 do século XX, assistimos ao nascimento de um novo género cinematográfico o "Road Movie". O género mais influente para a narrativa de estrada e mais concretamente para o "Road Movie", é o "Western". Este género cinematográfico é marcado pela oportunidade e pelo privilégio da viagem sobre o objectivo final, elementos integrantes da maior parte das narrativas de estrada. Os "Road Movies" são então moldados pelo "Western" e pela sua mitologia, geografia e filosofia de fronteira da cultura americana. Segundo a *Encyclopedia of Human Geography* a fronteira é uma zona ou área que separa estados distintos (Pitzl 2004:82). A fronteira desempenhou um papel importante na expansão para Oeste. Em 1893, o historiador Frederick Jackson Turner na reunião da American Historical Association em Chicago, fez o seu famoso discurso "The Significance of the Frontier in American History" através do qual identificou a fronteira como uma força que moldou o desenvolvimento do carácter americano e do seu significado para o país. Turner via a fronteira como uma promessa de oportunidade e individualismo para aqueles que desejavam remover a influência europeia e civilização. Cada fronteira nova na história americana prometia novas possibilidades, abria portões

de fuga e dava um sentimento de frescura e confiança para aqueles que procuravam territórios intocados. Segundo Turner:

> American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the Great West.
> In this advance, the frontier is the outer edge of the wave--the meeting point between savagery and civilization. Much has been written about the frontier from the point of view of border warfare and the chase, but as a field for the serious study of the economist and the historian it has been neglected. (…) The term is an elastic one, and for our purposes does not need sharp definition (Turner 1921: 5).

Nascido num período anterior e da nostalgia por um passado mítico, o "Western" privilegia claramente protagonistas e cenários masculinos. De uma forma explícita no "Western", e de forma mais subtil no "Road Movie", o simbolismo da fronteira é marcado por esta masculinidade e concepção de identidade nacional que envolve a noção de individualismo e uma certa agressividade (Roberts 1997: 45). Ann M. Butler parece corroborar esta ideia, declarando que a tese de Turner sobre a fronteira possuía um certo encanto, sobretudo pela sua visão agrária da América, "Americans made by America, America made by Americans". No entanto, o historiador tinha uma tendência para tratar o Oeste de forma predominantemente masculina ignorando factos históricos pertinentes e comunidades numerosas muito diferenciadas (Butler, 2004:164). As mulheres, evidentemente, não estavam muito presentes no território que estaria implicado na fronteira americana. À medida que alguns elementos do Western se condensaram no género que agora conhecemos como "Road Movie", este ideal de masculinidade inerente em determinadas concepções de identidade nacional persistiram. No século XX, os romances e filmes masculinos, substituíram os romances cristãos, domésticos e femininos do século XIX. O "Western" surge como uma resposta ao romance doméstico como antítese ao culto da domesticidade que dominou durante muito tempo a cultura americana vitoriana.

O "Western" foi sempre muito querido pelos norte-americanos, faz parte da imaginação popular ao longo do século XX, e continua parte de uma versão da identidade nacional. Algumas estrelas bem conhecidas deste género incluem Roy Rogers, Gene Autry, John Ford, Clint Eastwood e John Wayne. Este último actor

demonstra exemplarmente a ideologia masculina e nacionalista enunciada pelo "Western", precursor do "Road Movie". A vida real do actor em certa medida pareceu ser coincidente com a vida ficcional. Wayne era apoiante público do governo, mesmo depois do envolvimento do país na guerra do Vietname. A seguinte afirmação pública demonstra a sua perspectiva de "macho" sobre a indústria cinematográfica. "There's a lot of yella bastards in the country who would like to call patriotism old-fashioned. My main object in making a motion picture is entertainment… If at the same time I can strike a blow for liberty, then I'll stick one in" (Roberts 1997: 47). *Stagecoach* (1939) e *The Searchers* (1956) realizado por John Ford, com a participação de John Wayne, são duas importantes narrativas de estrada. O primeiro é um "Western" tradicional, que usa a jornada na estrada para redefinir o sentido de comunidade. O filme acaba com Ringo e Dallas a cavalgar até ao pôr-do-sol, com a promessa de uma família, lar e terra no horizonte. Esta conclusão mostra que um fugitivo e uma prostituta podem criar novas identidades, uma nova comunidade e um início num espaço aberto. As imagens do "Monument Valley" denotam a expansão para oeste e a oportunidade prometida pelos espaços abertos americanos. *The Searchers* é um filme mais problemático, muitas vezes encarado pela crítica como racista e misógino, uma obra que excede as limitações do género. Este foi feito quase no final do "domínio" do "Western", que a partir dos anos 60 começou a perder um pouco a popularidade, perda essa agravada pelo falecimento do seu protagonista mais fiel: John Wayne.

Há evidentemente características do "Western" que se transferiram para o "Road Movie". No entanto, na minha opinião, a marca mais importante, é a transformação da fronteira numa estrada metafórica, estruturando assim a viagem como dupla, física e espiritualmente interdependente. A estrada, como tema, pode aparecer em qualquer filme, independentemente do contexto histórico. No género "Road Movie" a metáfora da estrada se torna o elemento estruturante. O protagonista viaja frequentemente com um companheiro ("Buddy"), ou família e movimenta-se através do filme numa viagem física que acompanha a viagem espiritual. Muitas vezes, fogem a uma ameaça, à lei, ou a um estilo de vida não desejado. O herói, normalmente, começa uma viagem desconhecida para uma vida melhor, para uma nova ordem social ou para a possibilidade de auto-realização.

A violência, morte e desilusão são características do "Western", que se mantiveram no "Road Movie". Há filmes que começam com a morte de alguém, como um ente querido: *The Searchers* (1956, John Ford), *The Outlaw Josey Wales* (1976,

Clint Eastwood) e *Mad Max* (1979, George Miller), que motiva o protagonista a exercer a vingança. Outros acabam com a morte dos protagonistas de que são exemplos *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper), *Honkytonk Man* (1982, Clint Eastwood) e *A Perfect World* (1993, Clint Eastwood). Todavia, é importante sublinhar que as narrativas de estrada são constituídas pela procura de vida; as personagens fogem da morte que os ameaça (Roberts 1997: 54). Os desejos das personagens ao lançarem-se à estrada, indicam uma vontade de auto-transformação, bem como uma crença revitalizada na nação, ou até no sonho americano. Frequentemente, o sucesso não é garantido na conclusão do filme, a procura das personagens é interrompida ou não concretizada. A estrada, novo símbolo de oportunidade e liberdade, oferece as mesmas possibilidades do "Western". Contudo, no contexto pós-moderno do filme de estrada, no qual nos encontramos, onde não existe uma ordem "per se" fixa, uma das únicas certezas que ainda permanecem é a nostalgia por crenças passadas. Por outras palavras, o sonho americano do "Western", permanece também no "Road Movie".

O que também se mantém, como já referi, é a ideia de fronteira que, neste novo género, se traduz na estrada. O herói e o cavalo do "Western" tornam-se um só elemento. No Road Movie, o herói precisa de um meio de transporte de forma a poder controlar o seu próprio destino, uma das ideias bases do género. Normalmente os transportes predilectos são o carro ou a mota, uma vez que permitem a individualidade e a iniciativa. A paixão pelo carro está duplamente carregada de significado e ideologia, uma vez que carrega o peso do individualismo e simboliza a conquista de direitos, liberdade e confiança no processo tecnológico."Road movies are by definition, movies about cars, trucks, motorcycles or some other motoring self descendant of the nineteenth century train" (Laderman 2002: 144). O carro e a estrada são um sinal de progresso tecnológico do século XX, mas apesar disso, os carros e a estrada também possuem desvantagens na medida em que no "Western" o cavalo pode ir para qualquer lado, mas o carro, no "Road Movie", precisa de uma estrada. O cavalo parece assim conotar liberdade ao passo que o carro apresenta algumas limitações. O "Road Movie" transforma a fronteira numa estrada metafórica, o cavalo em carro, e o "cowboy" numa metáfora ilusória ou num desejo (Roberts 1997: 61). Ao posicionar-se na fronteira, o " Road Movie" capta a essência do sonho americano ao abarcar tudo o que a fronteira tem simbolizado para o desenvolvimento da história dos EUA e a marca masculina que o "Western" tem equacionado com a fronteira. Além de tudo isto, e à semelhança do "Western", o "Road Movie" oferece uma estrutura linear onde reina a agressão, o

controle e independência, ligados aos ideais americanos, sobretudo pelo poder da escolha. Esta estrutura linear poderá ser um factor de interesse, sobretudo pela falta de consistência e linearidade dos nossos dias. De uma forma muito simplista, o "Road Movie" parece apresentar uma solução fácil que consiste em entrar num carro, carregar no acelerador, e partir rumo ao desconhecido.

A estrada como elemento ou tema estruturante já existia antes da criação do cinema, todavia, a estrada por si só não constitui um género. Filmes como *The Great Train Robbery* (1903, Edwin S. Porter), *The Grapes of Wrath* (1940, John Ford), *They Live by Night* (1949, Nicholas Ray) não foram percebidos como fazendo parte do género "Road Movie" na altura do seu lançamento. Foi o filme *Easy Rider* (juntamente com o romance *On the Road* de Kerouac, sobre o qual já reflecti), que ajudou a lançar as bases e solidificar a constituição deste género. Os anos 60 do século XX que enquadraram estas duas manifestações culturais, foram bastante conturbados, com fortíssimos acontecimentos sociais como a libertação das mulheres, os direitos civis e os movimentos juvenis. Expressões como "Summer of Love" e "Flower Power" não exprimiam a agitação da situação política e social. Os norte-americanos ainda sofriam com o assassinato de Kennedy, estavam confusos e divididos quanto à participação do país na Guerra do Vietname, e o assassinato de Martin Luther King em 1968 despoletou os maiores distúrbios raciais jamais vistos. Este filme independente, que ganhou o prémio de Cannes, foi abraçado por uma geração como uma declaração de juventude, rebelião e contra-cultura. *Easy Rider* é um filme linear que estabeleceu o padrão para os filmes de estrada, desde logo explícita na "tagline": A man went looking for America and couldn't find it anywhere". Os protagonistas Wyatt (Peter Fonda) e Billy (Dennis Hopper) invocam as figuras legendárias do Oeste selvagem Wyatt Earp e Billy the Kid, nomes que reforçam a ligação entre o género que enunciava o sonho americano, e um que representa a ausência de ideais claros. As personagens compram cocaína no México, vendem-na em Los Angeles, e partem para o "Mardi Gras" em Nova Orleães, mas neste caso, a estrada parece ser a estrutura física que permite a viagem espiritual paralela. Pelo caminho deparam-se com cenas e personagens características da América rural e das suas cidades mais pequenas: uma família rural, uma comuna hippie no deserto, uma prisão onde encontram o advogado George Hanson, e um restaurante onde se deparam com alguma animosidade. Depois da cena do restaurante, Wyatt, Billy e George dormem num descampado ao relento, onde são agredidos fisicamente, em resultado George morre. Billy e Wyatt continuam a viagem para Nova Orleães, visitando um

bordel de luxo em memória do amigo. Passeiam-se pelo "Mardi Gras" com duas prostitutas e tomam LSD no cemitério; as personagens experimentam sexo e drogas numa tentativa de romper com limites e fronteiras para criar um conjunto de valores revitalizados. Depois da festa, partem com as suas motas novamente, até que dois "rednecks" resolveram assustar Billy, ferindo-o irremediavelmente. O camião dá a volta e mata Wyatt também. Na minha opinião esta viagem não é particularmente melodramática, porém, destaco a violência e a sensação de vazio, desilusão e desgosto que ainda hoje se faz sentir no final do filme, sentimento esse talvez partilhado pela geração do final dos anos 60. Uma das inovações do filme residiu na aplicação da fórmula de um "B-Movie" de baixo orçamento a vários temas contemporâneos profundamente significativos para a época (Lev 2000: 4). O filme celebra a beleza, a promessa e diversidade da América, combinando elementos tradicionais (como o agricultor) e elementos modernos (como a comuna "hippie" e os transportes). A conjugação da modernidade e tradição não acontece de forma harmoniosa ou pacífica. Billy vê o dinheiro escondido no tubo de escape da mota como um passaporte para a liberdade, e não entende quando Wyatt diz que "we blew it". O que os impede de atingir a sua versão do sonho americano, é a cultura sulista "redneck" que torna a estrada num espaço ameaçador em contraste com a promessa deixada pelo deserto, e pela comunidade hippie. O sul é apresentado como um espaço demoníaco, o verdadeiro entrave à concretização de um sonho. Apesar de toda a carga menos positiva do final do filme, a estrada é também o espaço que permite a libertação das tradições restritivas e normas sociais. A Variety disse sobre *Easy Rider*: "Film does not force parallels but they resemble men looking for some sort of new frontier, giving an ironic cast in a land now populated from sea to shining sea. The bikes, while part of them, are also a means of giving them movement and freedom (*apud.* Roberts 2001: 51-52)

Os filmes de estrada podem pertencer a vários géneros e subgéneros cinematográficos como o "Western", "Gangster", Romance, Comédia, Terror, Fantasia e "Buddy Film". Entre os filmes mais importantes encontramos: *It Happened one Night* (1934, Frank Capra); *Grapes of Wrath* (1940, John Ford); *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming); *Detour* (1945, Edgar Ulmer); *The Searchers* (1956, John Ford); *Bonnie and Clyde* (1967, Arthur Penn); *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969, George Roy Hill); *Vanishing Point* (1971, Richard Sarafian); *Thieves Like Us* (1974, Robert Altman); *Badlands (*1973, Terrence Mallick); *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974, Martin Scorcese); *Wild at Heart* (1990, David Lynch); *The Living End* (1992,

Gregg Araki); *True Romance* (1993, Tony Scott); *Kalifornia* (1993, Dominic Sena); *Natural Born Killers* (1994, Oliver Stone); *The Doom Generation* (1995, Gregg Araki); *From Dusk Till Dawn* (1996, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez); *O' Brother Where Art Thou* (2000, Joel Coen); *Transamerica* (2005, Duncan Tucker); *Death Proof* (2007, Quentin Tarantino); e *Zombieland* (2009, Ruben Fleischer).

A popularidade dos "Road Movies" nos EUA deve-se ao facto de estes problematizarem a identidade uniforme da cultura da nação assim como de romancearem uma espécie de alienação (Cohan & Hark, 2001: 1). O "Road Movie" possibilita a exploração das tensões e crises de um determinado período da história no qual é produzido. Com alguma frequência este tipo de filmes tendem a surgir em momentos de alguma conturbação social ou até económica como a Grande Depressão, ou até quando as ideologias dominantes geram oposição e contestação como os anos 60. Cohan e Hark no livro *The Road Movie Book* identificam três ciclos de "Road Movies": O primeiro situa-se depois do período que precede a Segunda Guerra Mundial de que são exemplos os filmes como *Detour* (1945, Edgar Ulmer) e *They Live By Night* (1949, Nicholas Ray). O segundo ciclo tem lugar nos conturbados anos 60, época em que o anti-comunismo de Eisenhower predominava, e o país se via envolvido na Guerra do Vietname, na década a seguir. Filmes como *Bonnie and Clyde* e *Easy Rider* enquadram-se neste ciclo. O último ciclo ocorre nos anos 90, na era do presidente Reagan, época em que a ofensiva contra os comunistas perde o alvo e os heróis masculinos da Guerra do Golfo foram sujeitos a um grande escrutínio. Os anos 90 assistem a uma espécie de "ressurreição" do "Road Movie" com *Thelma and Louise* (1991, Ridley Scott), *Natural Born Killers* (1994, Oliver Stone) e *My Own Private Idaho* (1991, Gus Van Sant).

À semelhança de géneros cinematográficos como o "Western" e o musical, o "Road Movie" capta de forma singular as ansiedades, sonhos e tensões americanas, até mesmo quando esta fórmula é utilizada pela indústria cinematográfica de outros países. Realizadores como Wim Wenders (*Alice in den Städten*, 1974, *Falsche Bewegung,* 1975, *Im Lauf der Zeit,* 1976), Jean Luc Gódard (*Breathless,* 1960, *Weekend*, 1967, *Made in USA,* 1966) e George Miller (Trilogia *Mad Max,* 1979, 1981, 1985) são mestres do género no contexto dos seus países.

Não obstante toda a sua popularidade e o seu significado para a nação e cultura norte-americanas, e história cinematográfica, não há muita investigação académica e crítica sobre o que constitui um "Road Movie", e de como este género se relaciona com a história social e cultural dos EUA ou de como as suas características se alteram

quando aplicadas a uma paisagem não americana como a Alemanha, França ou Austrália. A este propósito, Timothy Corrigan afirmou: "As a film genre, road movies are frequently bypassed by some of the best studies of the genre" (Corrigan *apud.*Cohan & Hark 1997: 2). O autor afirma que o "Road Movie" é um fenómeno pós-guerra, e que há quatro características aglutinadoras que o relacionam à cultura do pós-guerra. A primeira é o fim da unidade familiar, cujas consequências são a desestabilização da subjectividade masculina e o reforço do poder masculino. A segunda característica é a influência directa dos acontecimentos do "Road Movie" nas personagens. Muitas vezes o contexto em que este decorre, bem como os eventos que na estrada tomam lugar são ameaçadores e apresentam quase sempre um perigo. "(…) in the road movie events act upon the characters; the historical world is always too much of a context, and object along the road are usually menacing and materially assertive" (Cohan & Hark 1997: 2). Outra característica é a identificação do protagonista com o meio de transporte mecanizado, que na maior parte das vezes, é o carro ou mota "becomes the only promise of self in a culture of mechanical reproduction" (Cohan & Hark, 1997: 146). Finalmente, como já vimos, o "Road Movie" é um género profundamente marcado pela abundância de homens e ausência de mulheres, associando a masculinidade à tecnologia, e definindo a estrada como um espaço resistente à domesticidade (vida de casa, casamento e emprego).

A modernidade e tradição têm moldado as narrativas de estrada desde *Easy Rider*, como já vimos num momento anterior. David Laderman, em *Driving Visions: Exploring the Road Movie,* defende precisamente esta ideia, e afirma que o género é definido pelo posicionamento entre os valores conservadores e desejos rebeldes numa dialéctica repleta de tensões (Laderman 2002: 50). O "Road Movie" também coloca em oposição dois mitos contrastantes, o do individualismo e o do populismo. Usa a estrada para imaginar a cultura da nação, o espaço entre o deserto ocidental e a costa litoral do leste, confronta um sonho de homogeneidade e coerência nacional com um pesadelo de diferença social e politica reaccionária. Num mesmo filme podemos encontrar a combinação entre o sonho e a desilusão, a utopia e a distopia.

O impacto de *Easy Rider,* como já vimos, é importante para perceber o género e ajudar a estabelecer os elementos que o constituem, no entanto, obscureceu a sua história (Cohan & Hark 1997: 5). Apesar da estrada ser um espaço alternativo que permite várias experiencias que transformam os indivíduos, a maioria dos "Road Movies" feitos antes dos anos 60 ambicionavam a reintegração dos viajantes na cultura

dominante. Excepções a esta generalização são os filmes *You Only Live Once* (1937, Fritz Lang) e *Grapes of Wrath* (1940, John Ford).

Outra característica importante que sofreu mudanças ao longo dos tempos na história do "Road Movie" é a constituição do casal que viaja na estrada. O casal é uma configuração dominante no filme de estrada e nos filmes de Hollywood em geral. Um "Road Movie" conta sempre com um casal por "razões práticas", por outras palavras, é uma maneira mais eficaz de contar uma história. Duas pessoas no banco da frente de um carro, dão um bom enquadramento clássico e mantém a fruição do diálogo. O espaço confinado do carro, os alojamentos partilhados, as refeições nos restaurantes, as dificuldades e desespero trabalham para a construção da intimidade e para o conflito do enredo. O romance *On the Road* redefiniu as personagens intervenientes na estrada. Antes disso, os protagonistas eram sempre casais heterossexuais como em *It Happened One Night* (1934, Frank Capra), *You Only live Once* (1937, Fritz Lang), *Sullivan's Travels* (1941, Preston Sturges), *They Live By Night (1949, Nicholas Ray)*, *The Long, Long Trailer* (1954, Vincente Minnelli) "ou comunidades de pessoas deslocadas como *Wild Boys of the Road* (1933, Willie Wellman), *The Grapes of Wrath* (1940, John Ford) ou *Three Faces West* (1940, Bernard Vorhaus). Depois de *On the Road* tais grupos ou pares de viajantes foram de certa forma substituídos pelo "Buddy Pair". Route 66, série televisiva dos anos 60, é disto exemplo. Os filmes pós-Kerouac, os "Buddy Road Movies", levaram o casal, masculino mais a sério, e problematizaram-no. Nos anos 70, do século XX, as audiências seriam mais cépticas em relação ao facto de um homem e uma mulher encontrarem o amor na estrada. Os casais heterossexuais tiveram que transformar as suas relações. O casal heterossexual reforçou a sua união através da criminalidade, como Bonnie e Clyde e Mickey e Mallory.

Ainda mais comum do que a transformação de casais românticos para amantes fora da lei até pelo menos à influência de *Easy Rider* estava a quase total remoção da mulher da "road trip". De 1969 a 1979 a presença de dois homens na estrada, não apresentava muitos problemas, porque o público dificilmente esperava que dormissem juntos. Corrigan vê o "Buddy Road Movie" como um arquétipo do género e de facto ele teve uma dominância por um breve período de tempo. Muitos destes filmes foram produzidos nos anos 70, todavia, nos anos 80, quase desapareceram por completo. O par "Buddy ", que viaja com um companheiro homem e partilha um quarto na intimidade da estrada, depressa se tornou uma figura problemática. Robin Wood nota que no final da década de 80 devido à visibilidade do movimento de libertação gay e pelas lições pelos

filmes "Buddy" dos anos 70, os espectadores já não podiam ignorar as possibilidades que a intimidade de um casal do mesmo sexo sugeria (Wood 1986: 229).

A recentralização da economia dos EUA do leste para os estados do sul e sudoeste, combinada com a crescente problemática do estatuto do "Buddy Film", podem explicar o regresso a narrativas existenciais de rebelião para a comédia e farsa nos anos 80. Algumas destas comédias eram geralmente situadas no sudoeste ou no sul rural. Um exemplo são as farsas "redneck" como *Smokey and the Bandit* (1977, Hal Needham), o conjunto de filmes *Cannonball Run, Cannonball Run II* (1981, 1984, Hal Needham), *Honeysuckle Rose* (1980, Jerry Schatzberg), *Outlaw Josey Wales* (1976, Clint Eastwood), *A Perfect World* (1993, Clint Eastwood), *Honkytonk Man* (1982, Clint Eastwood), e *Bronco Billy* (1980, Clint Eastwood). Outros filmes de estrada foram produzidos para grandes massas como *Bustin' Loose* (1981, Oz Scott), *Pee-Wee's Big Adventure* (1985, Tim Burton), *The National Lampoon Vacation* (1983, Harold Ramis) e *The Sure Thing* (1985, Rob Reiner). Apesar de terem sido produzidos alguns filmes do tipo "Outlaw Chase" como *Eddie Macon's Run* (1983, Jeff Kanew) e *Running Hot* (1984, Mark Griffiths), nos anos 70 os "Road Movies" mais interessantes estavam a ser feitos fora de Hollywood e dos EUA, a sensibilidade europeia de alguns realizadores influenciou inclusive norte americanos como Jim Jarmusch.

Tal como no decorrer da história as mulheres sempre dependeram dos homens, também no cinema as mulheres estiveram dependentes do controle do homem sobre a narrativa. "Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning (Mulvey, 1975: 6). A identificação de género com o binómio activo/passivo foi um elemento sempre presente nos filmes clássicos. Na medida em que os homens se identificavam com personagens activas e dinâmicas, as mulheres sempre pareceram estar associadas a personagens com uma certa passividade, e sem grande evolução, contribuindo para o desenrolar da história, mas sem a marcar profundamente: "Time after time, one can detach the females without endangering the structure of the main plot" (Woods 1959: 30).

Ao longo da história do cinema, há alguns estereótipos e até representações mais ou menos consistentes até à década de 90. A primeira é a da mulher fatal, a vilã ou anti-heroína, cuja imagem se tornou popular nos filmes "Noir" e "Thrillers" nos anos 40 do século XX. Alguns exemplos incluem: *The Lady from Shanghai (*1948, Orson Welles) e

*Leave Her to Heaven (*1945, John M. Stahl). Beleza e Frieza são duas características associadas a esta mulher. Louise Brooks, Greta Garbo, Rita Hayworth e Marlene Dietrich deram corpo a este estereótipo, tornando-o mais reconhecível. Frequentemente, a mulher fatal tem um fim trágico devido ao grande afastamento emocional que tem em relação ao elemento masculino. O homem, com o seu desejo por preencher, muitas vezes arruína-se, a mulher é muitas vezes culpada e castigada, encontrando a morte ou a solidão. A mulher bela, fria e confiante, representou uma ameaça ao patriarcado e foi considerada um símbolo do livre arbítrio das mulheres e da sua sexualidade autónoma.

Outra representação é a da mulher pecadora, a prostituta "sex provider", que encontramos por exemplo em *Breakfast at Tiffany's* (1961, Blake Edwards), *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper) *Taxi Driver* (1976, Martin Scorcese), *Pretty Woman* (1990), *Leaving Las Vegas* (1995, Mike Figgis) e *Monster* (2003, Patty Jenkins). Embora estas mulheres sejam encaradas como "pecadoras", também é verdade que algumas se "regeneram" ou mudam de vida. É o caso das protagonistas de *Pretty Woman*, e *Breakfast at Tiffany's*, por exemplo.

A mulher moralmente exemplar, que poderá ser a esposa, a mãe sofredora, a filha, a amante apaixonada é outra imagem recorrente. Neste caso, a mulher desencadeia o enredo, facilitando a evolução do herói masculino. Filmes como *High Sierra* (1941, Raol Walsh) e *They Live by Night* (1949, Nicholas Ray) demonstram a predominância masculina ao mesmo tempo que mostram as mulheres como dependentes emocionais dos homens.

No "Western" tradicional, as mulheres aparecem sempre como indefesas ou meros elementos decorativos neste género marcadamente masculino. Este papel parece ter mantido as mesmas características no "Buddy Film" e no "Road Movie" e à semelhança do cinema em geral, há uma grande polarização na maneira como as mulheres são representadas; estas podem ser também prostitutas, inocentes ou virgens. Em alguns filmes, as mulheres constituem as "metades heterossexuais" dos respectivos companheiros, mas continuam sujeitas às limitações das fantasias orientadas pelos homens. Fogem da esfera familiar, da criação dos filhos e da comunidade, são cruciais ao filme, no entanto, são meros apêndices às fantasias masculinas. No filme *Gauntlet* (1977, Clint Eastwood) Gus Mally, uma prostituta, precisa da protecção do polícia Ben Schockley; Em *Badlands* (1973, Terrence Mallick), Holly influencia o enredo de forma passiva. O amor de Kit por ela é a única razão da fuga e a força principal da história. Em *Coast to Coast* (1980, Joseph Sargent) Maddie foge dum hospital psiquiátrico e do

controle do marido, e encontra forças na estrada para lutar, acompanhada de Charles, a nova paixão, que a protege na estrada e luta pelos seus direitos.

No entanto, há alguns exemplos de filmes que foram contribuindo de forma positiva para a conquista de espaço das mulheres no "Road Movie". Embora se tratem de avanços algo tímidos, foram sem dúvida importantes. *Gun Crazy* (1950, Joseph H. Lewis) apresentou um papel importante para uma mulher precursora de futuras heroínas. *Bonnie and Clyde* (1967, Arthur Penn) apresentou Bonnie como uma personagem inovadora sobretudo no que diz respeito a questões de representação tradicionais, com uma personalidade agressiva, activa, uma heroína que se envolveu em cenas de sexo e violência.

Nos anos 60 do século XX, o realizador Russ Meyer, também possibilitou a integração da mulher no "Road Movie". Meyer foi um realizador apaixonado por mulheres e pelos seus atributos físicos, mas muito mais importante do que isso, foi pioneiro na atribuição de características positivas às suas protagonistas femininas como o carácter forte, a iniciativa, a coragem, entre outras. Embora tenha consciência de que Meyer retrata as mulheres de forma muito sexual (falamos de filmes "Softcore Porn" e "Sexploitation"), e que os seus subtextos sejam um pouco cómicos e em alguns casos até um pouco irónicos, não posso deixar de reconhecer que as mulheres nos seus filmes possuíam um carácter e carisma individual que as libertava das amarras dos filmes convencionais. A título de exemplo temos o famoso *Faster Pussycat, Kill, Kill* (1965) e *Motorpsycho* (1965). Estes filmes de baixo orçamento ("B-Movies"), anteciparam estilos e temas de filmes com maiores produções. Por esta razão, estes filmes são etiquetados como "neo-feministas" por Julian Stringer no seu ensaio "Exposing Intimacy in Russ Meyer's Motorpsycho and Faster Pussycat" (Stringer: 1997: 175).

Carol em *Getaway* (1972, Sam Peckinpah) actua com grande agilidade, coragem e à vontade sobretudo quando lida com o corrupto Jack Benyon e usa armas. Em *Sugarland Express* (1974, Steven Spielberg) é a mulher, Lou Jean Poplin (Goldie Hawn), que convence o marido a fugir da prisão para resgatar o filho de ambos, adoptado por outro casal. Depois da morte do marido, Alice Hyatt (1974, *Alice Doesn't Live Here Anymore*, Martin Scorcese,) encontra a coragem na estrada, mudando-se para Monterey na Califórnia, em busca de uma nova vida com o filho Tommy. A personagem revela já grande independência, mobilidade e coragem, no entanto, ainda está longe de ser uma heroína perfeita, uma vez que fica a contar com os homens que encontra na sua jornada. No caso de Alice, falo de Ben e David, com quem Alice fica a

viver no final. Em *The Great Texas Dynamite Chase* (1976, Michael Pressman) três mulheres atraentes roubam bancos e vivem na estrada.

O lançamento de *Thelma and Louise*, em 1991, juntamente com a publicação do capítulo de Timothy Corrigan sobre o "Road Movie" em *A Cinema Without Walls,* marcou um ponto de viragem na recepção académica e popular dos filmes de estrada. Tal como os protagonistas masculinos dos "Buddy films", também Thelma e Louise de repente se encontram no lugar de fugitivas. Louise, já de si independente combativa e lutadora encarna bem o papel de "outlaw". Thelma, outrora dependente do marido, descobre que tem talento natural para ser fora da lei e não para dona de casa. Assim como Wyatt e Billy fogem da domesticidade de uma comunidade conservadora, também Thelma e Louise fogem de um passado e presente dominado pelos homens. Os dois filmes parecem retratar a falta de direitos sociais, mas no caso do último, aqueles que o patriarcado sempre lhes negou. Apesar dos obstáculos e violência, esta viagem prova ser libertadora das suas vidas opressivas e incompletas. O seu desejo de liberdade é aliado ao meio da fuga, um "Thunderbird" vermelho.

As conquistas de *Thelma and Louise* e as suas inovações, juntamente com o intenso debate que se gerou à volta do filme foram múltiplas. Em primeiro lugar, o casal feminino, veio substituir o casal heterossexual e os companheiros masculinos, e reagiu ao falhanço do patriarcado, subvertendo uma das características dos "Road Movies". Em segundo lugar, o filme *Thelma and Louise* conseguiu ainda reviver e revalidar a importância de um género que estava um pouco adormecido, demonstrando o seu interesse. O filme reconquistou novamente os fãs do género e captou a atenção de um público variadíssimo, fazendo com que Hollywood o voltasse a receber de braços abertos como um produto querido e possível de ser executado ao nível do cinema "mainstream". Em terceiro lugar, a controvérsia crítica de *Thelma and Louise* está relacionada com a recodificação de um género, a estrada, masculina, é de repente invadida por uma fantasia feminista, que reivindica aquele espaço também para si. Com *Thelma and Louise,* as mulheres lançam-se à estrada, um lugar anteriormente proibido. No filme vemos mulheres dinâmicas, capazes de tomar decisões, que mostram prazer, desejo e amizade. A representação destas duas personagens femininas, mostra a evolução da posição das mulheres em relação com o patriarcado, sobretudo no contexto americano. Graças à sua experiência na estrada, as protagonistas tornam-se mais independentes e autónomas até em termos emocionais. Em *Thelma and Louise*, a estrada deixa de ser um espaço exclusivo dos homens dos filmes americanos, o filme

abraçou o direito da existência das mulheres no género e respondeu à necessidade de "positive female characters with whom the female audience can pleasurably identify without experiencing feelings of guilt and remorse" (*apud*. Eraso 2001: 72). Podemos considerar que o filme se tornou um ponto de partida, (ou um marco à semelhança de *Easy Rider* para o "Road Movie") para o subgénero "Female Road Movies" abarcando uma rede complexa de ideias e relações de género nos anos 90 do século XX.

A partir do filme *Thelma and Louise* surgiram cada vez mais mulheres no papel de protagonistas e heroínas, embora muitas vezes fugindo de um homem, da lei ou do próprio patriarcado. Em *True Romance* (1993, Tony Scott) Alabama Whitman (Patrícia Arquette) acompanha de "igual para igual" o seu companheiro Clarence Worley (Christian Slater) numa série de mortes e roubos. O ano de 1994 foi marcado pelo lançamento de *Natural Born Killers,* escrito por Quentin Tarantino e realizado por Oliver Stone. O filme causou controvérsia e uma série de criticas vindas de todos os quadrantes devido ao retrato indiscriminado da violência. Mickey e Mallory, ambos vítimas de abuso na infância, são um casal de sulistas apaixonados, que de repente decidem partir para uma viagem pelo país, assumindo a missão de matarem toda a gente que encontram pelo caminho só pelo próprio prazer. Mallory, a personagem feminina é no filme facilmente equiparável a Mickey. Assim como Thelma e Louise, mas de forma ainda mais flagrante, Mallory surpreende o público e a crítica, por ser uma mulher violenta. As mortes que perpetra pelo caminho não têm qualquer fundamento, o que torna a violência no filme completamente fortuita. Ao longo do percurso tornam-se famosos graças a um repórter obcecado com audiências, Wayne Gale, que segue s seus feitos no seu programa de televisão "American Maniacs." A mensagem do filme centra-se nos perigos dos meios de comunicação nas sociedades ocidentais. Na segunda parte do filme há uma ruptura na convenção do casal heterossexual do "Road Movie" quando o casal é preso, para se focar na exploração da violência pela parte dos media, o culto das celebridades e os perigos do culto ao estrelato. Numa das cenas do filme, dois fãs declaram que Mickey e Mallory são grandes figuras do país, enumerando de forma irónica nomes como de Jack Kerouac. Stone ironiza e satiriza e subverte de certa forma o "Road Movie," procurando chamar a atenção os efeitos negativos da imprensa no nosso sentido colectivo do que é justo ou moralmente correcto. Bonnie e Clyde usam a imprensa como um meio de se tornarem mitos; pelo contrário, a imprensa usa o casal deste filme numa tentativa de se tornarem eles próprios famosos. A única pessoa que Mickey e Mallory hesitam em matar é um nativo americano. Tal como em "Easy Rider"

a cultura nativa americana representa algo de espiritual. A sua morte poderá significar também a morte do idealismo e do sonho despoletada pelo filme nos anos 60. O facto de termos um casal sulista, também parece querer indiciar o sul como demoníaco, tal como acontece em *Easy Rider*.

Na primeira parte do filme *Death Proof* (2007, Quentin Tarantino), o primeiro grupo de personagens femininas acaba trucidado pelo psicopata "Stuntman Mike" (Kurt Russell) e pelo seu sinistro "Dodge Charger" de 1969; mas o segundo grupo de mulheres do Tennesee (Abernathy, Lee e Kim) consegue vingar-se do seu perseguidor. As mulheres de Tarantino não respondem de forma passiva às investidas masculinas, em vez disso, são personagens com muita personalidade, cuja beleza (na minha perspectiva) acentua a sua força e expressividade. Tarantino, nos seus filmes, retrata frequentemente as mulheres como fortes e combativas. Apesar de não serem "Road Movies", *Jackie Brown* (1997) e *Kill Bill I/II* (2003, 2004) são disso exemplos. Outra conquista fundamental do filme *Thelma and Louise* residiu no facto deste ter aberto o caminho da estrada aos marginalizados e alienados, não só às mulheres como a gays, lésbicas, transexuais, e pessoas pertencentes a grupos raciais como os negros.

O protagonista padrão dos filmes de estrada é o homem branco com um ímpeto pela aventura. Os filmes convencionais mostram um protagonista cuja viagem muitas vezes resulta num desvio ao caminho imaginado. Todavia, quando os protagonistas são socialmente marginalizados, e se lançam à estrada, eles próprios corporizam um desvio que as suas viagens representam. As personagens tendem a ser organizadas por raça, género e sexualidade. Depois de 1991, o filme de estrada tornou-se um veículo para a representação destes grupos. Todos os géneros possuem trabalhos que modificam, revêem ou satirizam as suas tradições originais, por esta razão, e pela sua natureza prolífica o "Road Movie" não constitui nenhuma excepção. Filmes independentes e "Queer" têm vindo a subverter pressupostos do género convencional e privilégios do seu herói universal, ao centrarem-se em personagens femininas, homossexuais, lésbicas, transexuais, negros ou outras minorias étnicas.

Em *My Own Private Idaho* (1991, Gus Van Sant) Mike Waters parte com Scott Favor para a estrada no estado de Idaho para procurar a sua mãe. Mike sofre de narcolepsia o que faz com que caia em sono profundo, cada vez que tem emoções mais intensas. Os dois trabalham como prostitutos, embora Scott seja filho do "mayor" de Portland. Mike está apaixonado por Scott, que notoriamente passa por uma fase experimental. O filme identifica Mike como homossexual, mas Scott parece só ter

relações com homens para irritar o pai. No final do filme, Scott, de forma algo fria, abandona a prostituição, herda a fortuna, e torna-se num político artificial e presunçoso, que mais tarde ignora os amigos quando os encontra. A crítica explica a ligação entre Mike e Scott de forma muito simples: os dois são prostitutos, um é gay, outro não. Os dois vão para a estrada por razões diferentes, Mike vai procurar a mãe e Scott quer afastar-se do pai. *The Living End* (1992, Gregg Araki) renova o filme de estrada na medida em que aproveita a sua potencialidade para contar a história dum casal homossexual, que lida com problemas na era da Sida. O realizador sempre rejeitou comparações ente o seu filme e *Thelma and Louise*, mas o facto é que ambos parecem subverter o género, através do protesto contra a inevitável prisão que é o patriarcado (Mills 1997:307). Apesar de ser um filme australiano, e não norte-americano, devo realçar também *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994, Stephan Elliot). O enredo envolve três "Drag Queens" (dois gays e uma mulher transexual), que viajam pelo "Outback" australiano, desde Sydney a Alice Springs, num autocarro chamado "Priscilla". Em *Boys on the Side* (1995, Herbert Ross) Jane, Robin e Holly viajam pelo país em fuga, mas acabam por ter uma experiência de verdadeira amizade e ligação feminina. Tal como em *Thelma and Louise* a sentença de morte é mantida, e a heroína seropositiva morre, partindo o coração à lésbica, que faz a sua viagem para oeste. *To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar* (1995, Beeban Kidron) é um filme que encoraja de forma insistente o jogo com a identidade. Noxeema, Vida e Chi Chi viajam de Nova Iorque para Hollywood, para um concurso de beleza de "Drag Queens"; quando o seu Cadillac avaria, ficam presas numa cidade no meio do nada. O brilho e "glamour" das três "Drags", desperta a curiosidade dos cidadãos locais, e todos se divertem num fim-de-semana intenso. *Transamerica* (2005, Duncan Tucker) conta a história de Bree, uma mulher transexual (Felicity Huffman), que desconhecia ser pai de um filho, Toby. A sua terapeuta só permite a realização da operação de mudança de sexo, depois de todas as situações do passado estarem resolvidas. Por isso, depois de ir buscar Toby à prisão disfarçada de assistente social, Bree lança-se à estrada com o filho em direcção a Los Angeles. Pelo caminho enfrentam uma série de peripécias.

Depois desta extensa reflexão sobre a estrada e "Road Movie", torna-se agora necessário reflectir sobre alguns contributos sobre a "Feminist Film Theory", sobretudo no que diz respeito à sua aplicação ao filme *Thelma and Louise* e os seus efeitos para possíveis leituras, nomeadamente abordadas neste trabalho

Capítulo II - "The Long Promised Road"

II.2 – Contributos da Teoria Feminista Cinematográfica

2.
Here the profound lesson of reception, nor preference nor denial,
The black with his woolly head, the felon, the diseas'd, the illiterate person, are not denied; (…)
They pass, I also pass, any thing passes, none can be interdicted,
None but are accepted, none but shall be dear to me.

Walt Whitman, *S.O.R.* vv.18-19, 23-24

A teoria feminista sobre filmes surgiu na década de 60 do século XX, influenciada pela Segunda Vaga do Feminismo. Nos versos de *S.O.R.* que escolhi como epígrafe, o sujeito poético diz-nos que na estrada todos são aceites e bem recebidos "Here the profound lesson of reception, nor preference nor denial, / The black with his woolly head, the felon, the diseas'd, the illiterate person, are not denied" (vv.18-19). Estes versos poderiam igualmente ser aplicados à Teoria Feminista Cinematográfica dos anos 60, área de estudo na qual as mulheres começaram a ser também aceites e bem recebidas. Pela primeira vez, o enfoque estava agora no estudo das mulheres, um grupo marginalizado e estereotipado na sétima arte. Dando os primeiros passos com a análise de representações de género, a Teoria Feminista Cinematográfica abriu caminho para as mulheres, não na estrada, mas nesta área académica " (…) any thing passes, none can be interdicted" (v.23), permitindo cada vez análises mais profundas, mais exaustivas e completas sobre o papel da mulher no cinema. Annete Kuhn afirma não haver uma única "Feminist Film Theory", mas uma série delas, dado o número de perspectivas e conceitos. De facto, até a definição de feminismo desta autora, pode ser aplicada à própria Teoria Feminista Cinematográfica como:

> (…) a set of political practices founded in analyses of the social, historical position of women as subordinated, oppressed or exploited either within dominant modes of production (such as capitalism) and/or by the social relations of patriarchy or male domination (Kuhn 1982: 4).

Podemos distinguir três períodos diferentes na evolução da Teoria Feminista Cinematográfica. O primeiro compreende os anos que vão desde 1968 a 1974. Este período analisou a partir de diferentes perspectivas, construções dominantes da mulher no cinema. O efeito deste período consistiu na deslocação da discussão teórica da categoria da "classe" para "género". As académicas feministas examinavam a questão da identidade feminina, a representação de mulheres, e os traços distintivos entre homens e mulheres, sobretudo no cinema "mainstream" de Hollywood. As norte-americanas Molly Haskell (*From Reverence to Rape*, 1974), Marjorie Rosen (*Popcorn Venus, 1973*) e Joan Mellen (*Women and Their Sexuality in the New Film*, 1974) escreviam sobre a representação de mulheres em filmes de forma essencialmente sociológica e empírica. Estas obras centraram-se na opressão do patriarcado e na frequente representação dicotómica feminina como "virgins" e "whores". Molly Haskell, por exemplo, traçou as representações de mulheres nos filmes entre 1920 e 1970. O primeiro capítulo, "The Big Lie", dá uma impressão geral sobre o livro, falando do tema recorrente: a subjugação da mulher na indústria cinematográfica, que perpetua imagens de inferioridade feminina. Haskell distinguiu três tipos de personagens femininos: a mulher extraordinária (forte e poderosa); a mulher comum (vítima e passiva); e a mulher comum que se torna extraordinária (fica mais forte e lutadora). Os estudos de Haskell, Mellen e Rosen representaram um avanço fundamental nesta área e conseguiram definir três abordagens básicas importantes para a mudança na maneira como as mulheres eram construídas nos filmes. A primeira centrava-se na necessidade de uma análise teórica, aplicada à forma como o cinema "mainstream" construía as mulheres e o seu lugar. A segunda considerava importante haver uma reflexão crítica sobre o trabalho das mulheres realizadoras. A terceira dizia respeito à combinação dos dois pontos anteriores, por outras palavras, ao estabelecimento e implementação de práticas feministas na análise cinematográfica.

Por sua vez, as especialistas britânicas Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook e Annette Kuhn foram influenciadas por uma abordagem mais científica e anti-empírica oferecida pela semiótica e estruturalismo. As suas ideias principais assentavam na crença de que todos os filmes eram um produto da ideologia, e além disso, uma construção de estruturas materiais (Hayward 2006: 136). Assim, o espectador era também um sujeito construído no momento de visualização de um filme. O materialismo histórico, a semiótica e a psicanálise eram as ferramentas invocadas para a investigação além das afirmações produzidas pelas estudiosas americanas.

Nesta fase, as mulheres começavam a estar presentes em todas as áreas de instituição cinematográfica. No Reino Unido, e nos EUA, foram criados os primeiros festivais feministas de cinema em 1972. O primeiro festival em Nova Iorque teve bastante visibilidade, tendo sido exibidos mais de 100 filmes dos EUA, Canadá e Europa, acompanhados de debates posteriores. O Festival de Edimburgo, na mesma data, debatia a posição da mulher na sociedade as suas formas de representação nos filmes, televisão e publicidade.

Este mesmo ano assistiu ao nascimento do "London Women's Film Group", que encorajou várias mulheres a realizar os seus próprios filmes, trabalhando com a televisão e o cinema como forma de chegar às mulheres, e "educá-las" nas comunidades das regiões locais. Entre 1972 e 1975, a revista "Women and Film" abordava questões diversas relevantes, em edições frequentes, contribuindo cada vez mais para a solidificação da disciplina.

Um dos ensaios mais importantes deste período é intitulado "Women's Cinema as Counter Cinema", contido no panfleto "Notes on Women's Cinema", escrito por Claire Johnston em 1973. Segundo Johnston, para haver uma mudança significativa no cinema, ou para as mulheres poderem de facto fazer cinema, primeiro era necessário entender a ideologia presente nas práticas dos filmes "mainstream". A primeira operação ideológica dizia respeito à representação feminina e ao posicionamento feminino no processo de construção do significado, ou seja, a leitura da imagem como signo, a necessidade de perceber as denotações e conotações da imagem. A segunda centrava-se na psicologia da narrativa, razão pela qual as mulheres aparecem repetidamente como objecto de desejo, por parte das personagens masculinas. Johnston defendia, que só é possível um "Counter Cinema", através da desconstrução de modelos de produção, que mostrem os códigos narrativos e cinematográficos (Smelik 1999: 493). O conjunto de práticas cinematográficas, juntamente com a subjectividade masculina, iria provocar uma quebra entre ideologia e texto, que criaria um espaço para o cinema de mulheres emergir. Já para Mulvey o cinema feminista deveria ser uma prática "avant-garde" que iria libertar o " (…) look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment" (Mulvey 1989: 26). O cinema feminista desta altura inspirou-se no cinema e teatro "Avant-Garde", tais como as técnicas de montagem de Sergei Eisenstein, a noção de "Verfremdung" de Bertolt Brecht e a estética modernista de Jean Luc Godard (Smelik 1999: 492). Chantal Akerman, Laura Mulvey, Peter Wollen, Sally Potter são alguns realizadores que

começaram por trabalhar no "Feminist Counter Cinema". O cinema feminista da contra cultura centrou-se não só no filme ficcional, mas também no documentário. O problema em encontrar uma forma e estilo próprios, que ainda assumiam mais importância no documentário, uma vez que este usava o ilusionismo e o realismo para capturar a verdade ou realidade. Para muitas realizadoras feministas dos anos 70, este idealismo era inaceitável, uma vez que não incluía a auto-reflexão, um dos pontos principais da prática feminista cinematográfica. O documentário feminista deveria produzir e construir a verdade da opressão das mulheres, não só reflecti-lo, como afirmava Johnston.

O segundo período da Teoria Feminista Cinematográfica abarca os anos entre 1975 e 1983. O texto mais revolucionário desta fase, que estabeleceu a estrutura principal para a teoria feminista cinematográfica, foi o artigo de Laura Mulvey de 1975: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" onde afirmou de forma peremptória " (…) the uncounscious of patriarchal society has structured film form", de tal forma que " a socially established interpretation of sexual difference (…) controls images, erotic ways of looking, and spectacle" (Mulvey 1975:6). Com base na teoria de Freud (*Three Essays on Sexuality*, 1905 e *Instincts and their Vicissitudes, 1915*) e mais tarde nos desenvolvimentos lacanianos (teoria da fase do espelho), Mulvey defende um uso da psicanálise, que revela o modo como a operacionalização cinematográfica (sobretudo os processos associados com a identificação do olhar "gaze"[3], voyeurismo e fetichismo), reinscreve as estruturas subjectivas do patriarcado. O artigo fala da psicanálise como uma arma para a "destruction of pleasure as a radical weapon" (Mulvey 1975: 7), estritamente necessária para as mulheres conseguirem obter o poder sobre as suas próprias representações, de forma autónoma e simbólica – "a new language of desire", articulado pelo cinema. Mulvey defende a ideia de que o espectador no cinema é organizado de acordo com a categoria "género", visto criar um espectador masculino activo que controla um objecto passivo feminino no ecrã. As operações de espectáculo e narrativa combinadas forçam posições de visionamento masculinas e femininas, de

[3] O conceito de "gaze" (olhar) foi primeiramente enunciado por Laura Mulvey em 1975 no seu referido ensaio. De forma simplista este referia-se à tendência de controle do discurso e desejo femininos. Mulvey defendia que a objectificação da mulher se processava através de três formas de olhar masculinas: o olhar da câmara, uma vez que maior parte dos realizadores são homens; o olhar do homem, ou seja, o actor na narrativa fílmica; e o olhar do espectador masculino.

acordo com um padrão predominantemente masculino. "Cinematic Codes create a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut too the measure of desire" (Mulvey 1975: 17). O cinema faz uma espécie de apelo ao inconsciente do espectador através da "scopophilia" (o sujeito activo tira prazer ao olhar para o sujeito passivo) e narcisismo/ego/libido (o sentido de si próprio é reconfirmado pela unidade da imagem do ecrã).

> (…) two contradictory aspects of the pleasurable structures of looking in the conventional cinematic situation. The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen (Mulvey 1975: 18).

As duas actividades estão ligadas às formas iniciais de satisfação relacionadas com o erotismo do olhar "gaze" como a base do voyeurismo, ou ao fascínio da fase do espelho (Stam, Burgoyne, Lewis 1992: 178). Estas são prerrogativas masculinas, como esclarece Mulvey: "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. (…) Woman as image, man as bearer of the look" (Mulvey 1975: 11). "An active/passive heterosexual division of labour defines the parameters of both narrative and spectacle: the male protagonist (who is the viewer's stand in) advances the action" (Mulvey 1975: 12). No entanto, e paradoxalmente, dentro da estrutura psicanalítica, a presença feminina simboliza a ameaça da castração, evocando na presença masculina, uma reacção de defesa. Há duas opções textuais para expressar a ansiedade causada pela imagem da mulher, o sadismo, isto é, a dominação através da subjugação narrativa na qual a mulher é investigada, castigada ou absolvida. A outra opção textual é o "fetichismo", a excessiva valorização na qual a figura da mulher ou uma determinada parte do corpo é valorizada, retratada e mostrada. Ao combinar os três olhares, a câmara, as personagens e espectadores, o cinema produz uma imagem específica, erotizada da mulher, naturalizando a posição masculina do espectador e dos prazeres que isso produz. Os modos de olhar cinematográficos e a identificação detêm um ponto de vista masculino, ao passo que a imagem erótica da mulher está relacionada com a" (...) to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself (Mulvey 1975: 17). Segundo Mulvey, a desestabilização do olhar voyeurista representa a possibilidade de uma prática cinematográfica alternativa. Apesar de existirem algumas limitações do modelo de Mulvey, é inegável o seu contributo para esta área. Mulvey foi a primeira a

considerar as questões de género nos processos de espectadores do cinema, e clarificou o campo no qual as futuras académicas iriam desenvolver os seus estudos.

A teoria feminista, no que diz respeito a estas questões, pode ser dividida em três áreas, cada uma envolvida por subjectividade e desejos femininos: "feminine spectatorship", "female enunciation" e "feminist textual practice". A teoria de Mulvey trouxe a questão do género para as espectadoras que se situam numa posição de visionamento masculina, defendendo que o cinema opera conforme padrões masculinos que subjuga a mulher. Gaylin Studlar, por exemplo era de opinião diferente, assim como Teresa de Lauretis, como veremos mais à frente. O olhar masculino, ("male gaze"), foi muito contestado nos anos 80, por não deixar lugar para a espectadora ou o seu olhar. Mulvey foi criticada sobretudo por omitir a questão das espectadoras femininas. Estas críticas ao ensaio fizeram com que escrevesse mais um artigo intitulado "Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by Duel in the Sun" (1981), onde refinou as suas ideias e abordou questões relacionadas com as espectadoras femininas na sua análise do filme "Western" "Duel in the Sun" (1946, King Vidor).

No primeiro ensaio, Mulvey defendia que, no cinema dominante, há sempre uma masculinização por parte de quem assiste ao filme, independentemente do seu sexo. Mantendo a posição anterior, Mulvey acrescenta que a espectadora aceita temporariamente a masculinização; o visionamento feminino implica a identificação com o olhar masculino, quase como se dum empréstimo físico de "transvestite clothes" se tratasse. A espectadora poderá não se identificar com a feminilidade imposta, adoptando assim um ponto de vista masculino; há quase a noção de identificação transexual com as espectadoras. Mulvey acrescenta que estas deverão fazer uma espécie de negociação da masculinização da posição de espectador no cinema de Hollywood, uma vez que isso representa uma redescoberta de um aspecto perdido da sua sexualidade. A questão das espectadoras foi abordada fora da teoria psicanalítica somente no final da década. Uma edição especial da *Camera Obscura*, intitulada "The Spectatrix" (1989) editada por Janet Bergstrom e Mary Ann Doane, compilou uma série de estudos sobre a espectadora no cinema e televisão.

Mary Ann Doane, em *Desire to Desire* (1987), estabelece a sua própria definição de olhar feminino, e posição da espectadora, tendo como ponto de partida os "filmes de/para mulheres" da década de 40 do século XX. Doane apresenta quatro subgrupos dos "Women's Films": os médicos (que tratam pacientes femininas), os melodramas

maternais ou histórias de amor, as comédias e os "paranoid women's films". Recorrendo ao feminismo e psicanálise, Doane defende que estes filmes afirmam e negam o desejo feminino, oferecendo à mulher um olhar que é impossível ser concretizado ou expandido. Os processos de conceber a mulher e de determinar o olhar relativamente à diferença sexual estão profundamente enraizados no cinema. Doane apura que a abordagem das espectadoras acarreta forças contraditórias nos mecanismos de "voyeurismo" e "fetichismo" (Stam, Burgoyne, Lewis 1992: 179).

O "transvestismo" da espectadora aponta para a "female masquerade", conceito introduzido pela primeira vez por Johnston em 1975, na sua análise de "Anne of the Indies" (1951, Jacques Tourneur), filme lido como uma parábola da repressão da cultura patriarcal relativamente às mulheres. Segundo Johnston a "female masquerade" significava o acto de "mascarar" e "desmascarar", com o propósito de servir como uma exposição ou crítica. O conceito foi influenciado pela personagem feminina que se vestia como um pirata masculino (Smelik 1999: 495). Mary Ann Doane, em "Film and the Masquerade" (1982) e "Masquerade Reconsidered" (1991), vai aprofundar esta noção em relação à imagem do ecrã, baseando-se no trabalho psicanalítico de Joan Rivière. Doane defende que a "masquerade", não implica só o "cross-dressing", mas funciona como uma máscara para a feminilidade. Rivière estudou casos clínicos de mulheres numa posição de autoridade masculina; estas usavam uma máscara feminina, que operava como uma espécie de compensação pela posição masculina que tinham de adoptar. A "masquerade" é um conceito útil para Doane aprofundar o seu trabalho no âmbito dos espectadores. O conceito relaciona-se com questões de identificação e com os espectadores uma vez que o olhar masculino pressupõe "voyeurismo", que por seu turno, implica distância. Doane alega que falta precisamente esta distância à espectadora, devido ao facto de ela constituir a própria imagem. A espectadora, neste caso, pode adoptar o masoquismo ou narcisismo, tornando-se o seu próprio objecto de desejo. Como explica Smelik:

> Doane argues that the female spectator is consumed by the image rather than consuming it. This position can be avoided not only through a transsexual identification, but also through the masquerade. The masquerade is effective in that it manufactures a distance from the image. By wearing femininity as a mask, the female spectator can create the necessary difference between herself and the represented femininity on the screen (Smelik 1999: 495).

Ambos os artigos exploram as possibilidades possíveis ao espectador feminino, que se encontra muito perto (absorvida pela sua própria imagem como objecto de desejo narcisista), ou muito longe (assumindo a distancia necessária para a identificação com o voyeur masculino. Qualquer posição implica a negação da subjectividade feminina, para a mulher, a perda de identidade sexual no acto do visionamento. Doane conclui ainda que há alguns prazeres para a espectadora através da "masquerade", como o "potential to manufacture a distance from the image which is manipulable, producible, and readable by the woman" (Doane 1982: 87).

O terceiro aspecto do trabalho teórico durante este período foi a análise textual feminista e discurso produzido por mulheres. Nos EUA, as feministas estudavam as operações textuais dos filmes e o seu papel na construção da ideologia. A edição de *Camera Obscura*, em 1976, continha um conjunto de ensaios chamado "Women and Film", que revelava as operações ideológicas do patriarcado através de teorias estruturais e psicanalíticas, que demonstraram como os códigos narrativos e convenções que continham a ideologia patriarcal, sobretudo no controle das mulheres. A análise textual centrou-se também nas estratégias narrativas e pegou na questão dos géneros cinematográficos, e o seu papel na estruturação da subjectividade. Os melodramas e "women's films" foram trazidos para a luz da ribalta e crítica, não só por Mary Ann Doane, como também Molly Haskell, que estabeleceu a distinção entre ambos os géneros. O "Western" também foi alvo de investigação, e as principais questões centraram-se na dominância das problemáticas masculinas na narrativa; o papel da mulher no despoletar da acção; e a trajectória edipal dos seus heróis. No filme "Noir" foi estudada a dominância da subjectividade masculina, cujo olhar é motivado pelo medo da castração. A própria Mulvey, em 1975 abordava já este assunto (Hayward 2006: 139). Os estudos mais importantes analisavam a narrativa edipal, demonstrando como a narrativa e a diferença sexual motivavam as personagens e estruturavam o filme.

A terceira fase da Teoria Feminista Cinematográfica abarca os anos que vão desde 1984 a 2000. Na segunda metade da década de 80 do século XX, as feministas sentiram que o foco nas operações textuais dos filmes ainda era pouco profunda, e que o filme precisava de ser analisado segundo os vários contextos históricos e sociais da produção e recepção. Consequentemente, isto alargou o debate à volta dos espectadores, reintroduzindo esta importante questão. Depois do ensaio de Mulvey sobre os espectadores, outras autoras procuraram expressar as suas próprias ideias, entre as quais Mary Ann Doane, já referida, e Teresa De Lauretis. Baseada num ensaio de Tania

Modleski (1982), De Lauretis defendeu que o espectador feminino gozava de uma posição dupla de desejo. Em resultado da relação mãe/filha na qual a última nunca renuncia o seu desejo pela mãe, a espectadora posiciona-se de forma bissexual. É na mudança entre as duas posições, que a espectadora cria o enigma da mulher. (Modleski, 1988). Esta mudança também significa que as mulheres nunca são totalmente socializadas no patriarcado, o que faz com que os homens as temam. Consequentemente, eles sentem-se obrigados a estabelecer rígidas fronteiras entre o seu próprio sexo e o feminino, anulando a mulher literalmente, ou através da subjugação. A teoria de Modleski e De Lauretis defende uma trajectória feminina edipal e a defesa da ideia da falta do pénis, cuja inveja é uma construção do patriarcado, designado para preservar o estatuto de dominância masculina e a questão da diferença sexual (Hayward 2006: 142).

As questões das espectadoras femininas e do olhar feminino estão também relacionadas com a questão da subjectividade. Esta tinha sido explorada não só em relação aos espectadores, mas também em relação à estrutura narrativa do filme. De Lauretis chamou a atenção para o facto da subjectividade ser um processo constante de auto-produção. A narração é uma das maneiras de reproduzir subjectividade, cada história deriva do desejo do sujeito e da sua inscrição nos códigos sociais e culturais. As estruturas narrativas são definidas pelo desejo edipal, que deveria ser entendido como uma economia sócio-politica dominada pelo homens e uma maneira de acentuar a origem sexual da subjectividade. O desejo sexual está ligado ao desejo de conhecimento, à procura pela verdade. A narrativa é edipal na estrutura, não em conteúdo, distribuindo papéis e diferenças, por isso poder e posição. Modleski e De Lauretis reforçam que os "women's films" negligenciaram a trajectória edipal feminina no cinema, o que não é necessariamente um aspecto positivo. Neste género, centrado nas mulheres (o ponto de vista é dito do ponto de vista de uma mulher, para atrair público feminino), a narrativa brinca com os dois posicionamentos de desejo masculino e feminino, que definem a situação edipal feminina. No final do filme, no entanto, esta mudança/transição acaba e o desejo pelo feminino é suprimido a favor do masculino.

Em *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988), a crítica feminista Kaja Silverman abordou a questão do desejo feminino, no âmbito do discurso psicanalítico. Baseada na psicanálise lacaniana, Silverman defende que cada sujeito é estruturado pela falta de castração simbólica (Smelik 1999: 496). Na cultura ocidental a mulher suporta esta falta, para poder dar ao homem uma espécie de ilusão de unidade. No cinema há uma deslocação activada pelo olhar, imagem e pelo

registo auditivo. A voz feminina é reduzida ao corpo, razão pela qual dificilmente poderá chegar a uma posição proeminente, no que diz respeito ao discurso e linguagem, que por sua vez, acarretam poder.

Neste período sentiu-se ainda a necessidade de prosseguir para além das questões de género e espectadores, de forma a incluir estudos relacionadas com a classe e relações de poder entre mulheres, e a diferença entre os sujeitos femininos da indústria cinematográfica (como uma instituição ideológica onde o patriarcado consegue tornar as mulheres invisíveis). No Reino Unido, os académicos examinavam a cultura popular na esfera da classe, género e raça, categorias estas, aplicadas ao estudo do poder e resistências a esse poder. Nos EUA, as feministas inspiravam-se em Michel Foucault e na sua teoria de poder, bem como a sua noção do social, como um campo prático, na qual as tecnologias e discurso são "tecnologias". Ao falar em tecnologias, Foucault refere-se à conjuntura de poder ("technos") e conhecimento ("logos"). "Logos" também pode designar discurso, e as tecnologias, sinónimo de discursos de poder. A teoria de poder de Foucault teve um grande impacto nos estudos culturais das feministas norte-americanas, que por sua vez influenciaram a Teoria Feminista Cinematográfica. A sua teoria diz, que a realidade é produzida a partir de uma multiplicidade de posições dentro da rede de poder. O poder vem de baixo, e é útil vê-lo não de forma hierarquizada, (de cima para baixo), mas como omnipresente, uma vez que todas as relações são de poder. O domínio absoluto na hierarquia acarreta investimento e envolvimento de estratégias de poder, por isso há várias fontes a partir das quais ele advém; em todos os níveis de poder há sempre resistências. O poder não é positivo ou negativo, não importa como é exercido, mas se o for, provoca conflito nas instituições sociais, na linguagem e até no corpo. No que respeita à teoria feminista, há dois pontos principais da aplicação desta teoria de Foucault.

Em primeiro lugar, pode ser aplicada ao conceito de cinema ou indústria cinematográfica de Hollywood como único produtor do efeito de realidade. A multiplicidade de posições, que produz o efeito da realidade, inclui não só as operações textuais de produção do filme, mas também das condições ou imposições da produção e recepção. As relações sociais de poder entre as diferentes partes da indústria cinematográfica, (argumentistas, assistentes, operadores de camera, editores, directores, realizadores, produtores, distribuidores…) fazem também parte do efeito de realidade tal como os espectadores. O espectador não pode ser visto somente como uma única construção de uma estrutura ideológica. As audiências são múltiplas, constituídas por

homens ou mulheres, com diferenças socioculturais, que produzem a sua própria realidade, à medida que o filme progride. Categorias como idade, género, classe, sexualidade e raça afectam a recepção e a construção de significado (Hayward 2006: 145). Este alargamento do contexto, no qual o filme é analisado, permitiu às feministas afastarem-se de leituras psicanalíticas, mas sem que necessariamente tenham de excluir a psicanálise. A feminilidade já não precisa de ser definida em relação à masculinidade, nem tem que ser entendida como uma construção única isolada, a mulher. A feminilidade pode agora ser vista como uma posição construída no seio de uma rede de relações de poder. A segunda instância de aplicação desta teoria diz respeito às resistências, que segundo Foucault, existem no nexo de relações de poder. Sempre presentes, elas deixam as suas marcas e também se vêem envolvidas nestas relações de poder. Um exemplo é o cinema feminista da contra cultura. Para Foucault, as resistências são "counter investments" (Foucault 1979: 97), o oposto do que ocorre com o poder. Este tipo de cinema tem em consideração os trabalhos da relação de poder no cinema dominante, mas não se coloca numa posição exterior ao mesmo. Dá voz a vários discursos contraditórios, expondo as estratificações e estratégias de poder que levam à dominação e tornam visível o que é escondido por este domínio. O cinema feminista de contra cultura, dá voz a expressões outrora silenciadas.

Baseada também em Foucault, mais especificamente no primeiro volume de *Histories of Sexuality*, De Lauretis reintroduz a questão do género. Neste volume Foucault fala das tecnologias do sexo, isto é, o modo como a sexualidade é construída pelos discursos da cultura (Hayward 2006 146). Em *Technologies of Gender* (1989), Teresa de Lauretis defende que o género é o resultado de várias tecnologias sociais como o cinema. A teoria de poder e as "tecnologias do sexo" de Foucault negam a ideia da subjectividade marcada pelo género. De Lauretis refuta esta ideia dizendo que a negação da subjectividade ignora as "differential solicitations of male and female subjects e the conflicting investments of men and women in the discourses and practices of sexuality" (De Lauretis 1989: 3).

A teoria feminista exerceu muita influência na teoria cinematográfica em geral, mas nos últimos tempos, as discussões teóricas, ainda se aprofundaram mais. O primeiro debate diz respeito a algumas limitações da teoria psicanalítica. Apesar de as feministas recorrerem frequentemente à psicanálise, nem sempre de forma consensual, também não deixam de lhe apontar algumas objecções. A teoria feminista contou sempre com a teoria psicanalítica, sobretudo por dois motivos: O primeiro deve-se ao

facto de não haver uma representação de género neutra; o segundo prende-se com o reconhecimento da diferença sexual ser a ideia base da teoria psicanalítica (Stam, Burgoyne, Lewis 1992: 179), que considera o cinema como uma produção que envolve processos de desejo. O cinema estrutura o espectador e constrói a sua relação com o ecrã, através de elementos psicanalíticos como o: "scopic drive", "fetishism", "narcissism" e "identification" (Stam, Burgoyne, Lewis 1992: 177). Nos anos 70, teóricos como Metz, Bellour e Baudry (1975) centraram-se na psicanálise para alargar a estrutura teórica no estudo de filmes. Baseando-se nas teorias de Sigmund Freud sobre a libido e o estádio do espelho de Foucault, os estudiosos procuravam explicar como o filme trabalha ao nível inconsciente. Ao estabelecer uma comparação entre espelho e ecrã, descobriram uma forma de abordar questões relacionadas com o espectador e ecrã. Defendiam que cada vez que um espectador via um filme, movia-se da esfera do imaginário, para uma ordem simbólica, um despertar dos processos inconscientes envolvidos na aquisição da diferença sexual, linguagem e subjectividade. Cada visionamento de um determinado filme simboliza a repetição do espelho e estádios edipais (Hayward 2006: 324).

Uma limitação consiste na reprodução da dicotomia masculina/feminina, que necessita de uma construção. Este medo assenta na oposição que ligava questões de prazer e identificação à diferença anatómica. Sobretudo na esfera americana, o termo "diferença sexual" foi substituído por uma distinção entre sexo e género lançadas por Gayle Rubin em "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" (1975). No ensaio, Rubin investiga as estruturas sociais e históricas pelos quais o género, e a heterossexualidade convencional são produzidos. Mostrando que a mulher é relegada a viver nos "bastidores", Rubin cunhou a expressão "sex/gender system". "Gender" referia-se à construção sexual, "sex" designava a anatomia, a prática sexual e a identidade de género.

Outra limitação da teoria psicanalítica é o enfoque exclusivo na diferença sexual, ignorando outras diferenças como classe, raça, idade e preferência sexual. O afastamento das dicotomias restritivas da teoria feminista psicanalítica, resultaram na possibilidade duma crítica mais abrangente e completa, por parte da crítica lésbica e gay. As feministas lésbicas foram as primeiras a levantar objecções contra os preconceitos heterossexuais da teoria feminista psicanalítica cinematográfica. Isto resultou numa nova leitura do cinema de Hollywood, por exemplo na leitura de situações lésbicas no "Female Buddy Film". Muitas vezes, para não acontecerem estas interpretações, os

produtores/realizadores têm o "cuidado" de não filmar cenas explícitas, que possam sugerir isto mesmo. Alguns críticos sugerem que este tipo de tema lésbico é aceitável para todos os tipos de audiência, porque o erotismo feminino serve o propósito do "voyeurismo" masculino (Linda Williams 1986, Mandy Merck 1993). Há alguns filmes em que a relação lésbica entre duas protagonistas fica por mostrar ou dizer, embora muitos defendam que de facto existe uma relação desta natureza. "Fried Green Tomatoes" (1991, Jon Avnet) e *Thelma and Louise* (1991, Ridley Scott) são bons exemplos.

Outra crítica à teoria feminista psicanalítica surgiu por parte das feministas de raça negra, que criticavam a exclusiva focalização na diferença sexual, e o falhanço em lidar com a diferença racial. A maior parte das académicas brancas universalizaram as suas teorias sobre a representação das mulheres, no entanto excluíram as mulheres negras dessas mesmas representações. A sexualidade feminina negada num patriarcado constituído por uma maioria de raça branca, ainda representa uma ameaça maior ao inconsciente masculino, do que a sexualidade feminina branca. A categoria racial também problematiza o paradigma do olhar masculino, que possui a imagem feminina. O olhar masculino não é universal, mas mediado pelo branco; o olhar masculino do homem negro é socialmente proibido. Hierarquias raciais na maneira de olhar criaram tabus visuais, que se reflectem na teoria cinematográfica, que falha ao não considerar que todos os grupos sociais têm o direito de olhar abertamente, ao passo que outros têm que olhar de forma ilícita. Os estudos neste âmbito ainda são bastante escassos; um dos filmes mais amplamente discutidos talvez seja *The Colour Purple* (1985, Steven Spielberg). Um dos poucos livros que lida com esta questão de forma exaustiva e bastante clara, é *Fear of the Dark – 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema* (1996), escrito por Lola Young. O livro fala sobre o cinema britânico e da forma como este tem negligenciado áreas de interesse que dizem respeito ao género, raça e sexualidade, notando características do grupo racial dos brancos e negros. O último capítulo é uma espécie de sinopse dos argumentos do livro, e estabelece uma proposta para a expansão destes temas no futuro.

A teoria feminista expôs a cultura ocidental à cultura dominada pelos homens, apesar de tudo, isto não quer dizer que se tenha criado uma teoria feminista da subjectividade e sexualidade masculina. O ensaio *"Raging Bull: Masculinity in Crisis"* (1982), de Pam Cook, abriu caminho à questão da masculinidade na era do feminismo. O olhar masculino foi muito teorizado, mas recentemente levantaram-se questões

relacionadas com o corpo masculino como objecto erótico. Em 1988, as editoras Constance Penley e Sharon Willis organizaram uma edição da *Camera Obscura* intitulada "Male Trouble". O volume contou com a participação de Constance Penley, Sharon Willis, Kaja Silverman, Tania Modleski, Parveen Adams, Bruce Robbins, entre outros. O conjunto de ensaios adopta várias metodologias e reflecte sobre o conceito de masculinidade; a masculinidade como construção; novas concepções de masculinidade; masculinidades múltiplas; e representações de masculinidade. Os estudos sobre masculinidade estabeleceram-se na Teoria Feminista Cinematográfica por volta da década de 90 do século XX, mas como disciplina autónoma, foi pela primeira vez abordada nos anos 70. A maior parte dos estudos sobre masculinidade centra-se na crise do homem heterossexual branco, fragmentado e desnaturalizado.

Os estudos gay sobre masculinidade, também têm ganho importância na Teoria Feminista Cinematográfica, centrando-se em leituras "camp". Estas constituem uma abordagem diferente à cultura popular, que oferece identificações e prazeres negadas aos homossexuais. "Camp" é um termo subversivo, porque revela as ambiguidades e contradições culturais que a ideologia dominante reprime. Esta característica situa a teoria no campo da pós-modernidade, jogando com a ironia, o jogo, a paródia, artificialidade e performance. Nos anos 90 do século XX, a noção de "camp", é substituída pelo termo "Queer". O termo "camp" está também associado à homossexualidade escondida nos anos 50, que só foi revelada nos anos 60 e 70. Agora lésbicas e gays auto-intitulam-se "Queer", termo associado a um conceito de homossexualidade mais abrangente, afirmativa, aberta e transgressiva e politizada.

Após esta exposição, será interessante vermos de forma breve como alguns destes contributos da Teoria Feminista Cinematográfica em geral, e em particular a psicanálise, se reflectem no filme, objecto do meu estudo. Numa leitura feminista psicanalítica, Thelma e Louise são vistas como objectos, num mundo doméstico, patriarcal e tradicional. Thelma tem que cuidar do marido Daryl; Louise nunca tem a certeza do paradeiro do namorado, Jimmy. Não conhecendo outra realidade, a sua vontade é escapar por uns dias à rotina quotidiana. Procuram diversão, espaço e liberdade na estrada, e encontram-na por mais tempo do que podemos supor. Do ponto de vista psicanalítico, as duas amigas são apanhadas pela sociedade masculina. O final do filme, em termos psicanalíticos, simboliza a prisão pelos poderes da sociedade masculina, que lhes oferece como única solução o regresso ao mundo doméstico e a rendição ao seu destino fatal. Em termos psicanalíticos, é impossível estabelecermos

uma interpretação mais favorável ao desfecho, facto que entra obviamente em conflito com a minha visão positiva do filme e a sua respectiva conclusão, sobretudo pela liberdade oferecida pela estrada. No que diz respeito à questão da espectadora, a perspectiva psicanalítica (segundo Mulvey) apresenta alguns problemas. À medida que o filme progride, o homem dificilmente obterá prazer ao olhar para duas mulheres, que parecem ganhar cada vez mais poder sobre os homens. No que diz respeito ao homem activo e mulher passiva, Mulvey dizia que a mulher é o objecto, o homem, detentor do olhar. Neste aspecto também podemos encontrar uma pequena fricção, corroborada pela voz de Glenn Man (1993): "What the narration of *Thelma and Louise* attempts to do then is to inscribe both women as subjects and agents of the narrative, give authentic voice to their desires, and mute the discourses of the male characters" (Man 1993: 39). Em *Thelma and Louise* a mulher silenciada e passiva, parece não ter lugar. Mulvey defendia ainda uma prática de realização de filmes contra a narrativa tradicional: o cinema "avant garde", alternativa ao cinema de Hollywood. Uma das suas preocupações é a obtenção do olhar feminino que julga não ser possível através da narrativa tradicional.

A única possibilidade é um método de filme alternativo que possa reverter o olhar (Skjerdal 1997). A presença de uma realizadora feminina não é uma condição "sine qua non" para a existência do olhar feminino, e há desacordo no que constitui verdadeiramente o "female gaze". Devo lembrar que *Thelma and Louise* é um filme de Hollywood, ("mainstream"), que conseguiu retratar a emancipação e liberdade femininas, convertendo-se num mito do movimento feminista. Como já esclareci no primeiro capítulo, o filme teve pouca aceitação por parte da indústria de Hollywood pela temática de cariz feminista que contrastava com a orientação tradicional do cinema. Outros filmes do cinema dominante como "Romeo and Juliet" (1996, Bahz Luhrmann) e "Natural Born Killers" (1994, Oliver Stone), utilizaram técnicas consideradas subversivas e alternativas. Não é meu propósito fazer uma aplicação exaustiva da teoria feminista cinematográfica ao filme *Thelma and Louise,* nem irei fazê-lo na minha análise no III Capítulo. A minha preocupação principal nesta parte foi o esclarecimento de algumas questões centrais da teoria, a distinção entre as várias fases e as suas respectivas preocupações. Além disto, acho fundamental reconhecer a importância das suas contribuições para o estudo posterior de inúmeros filmes significativos, que ajudaram à conquista de espaço da mulher no cinema e na sociedade, *Thelma and Louise* é um desses filmes. Muitos dos conceitos oferecidos pela teoria feminista estão

na base de reflexões posteriores por inúmeros estudiosos e académicos. Posso inclusive dar alguns exemplos de autoras que trabalham no âmbito da Teoria Feminista Cinematográfica, cujos estudos ser-me-ão úteis na defesa dos meus argumentos e ideias: Carol J. Clover, Anneke Smelik, Victoria Sturtevant, Cynthia Fuchs, Susan Knobloch, Jennifer Parchesky, Lisa Downing, Barbara L. Miller, Tiina Vares, Judith Halberstam, Judith Butler, Deborah Clarke, Shirley A. Wiegand, entre outras. Apesar das minhas considerações possuírem uma forte tendência de cariz feminista, irei, sempre que achar necessário e pertinente, socorrer-me da opinião de outros especialistas e teorias.

No próximo capítulo irei proceder a uma análise de vários aspectos ligados à mulher na estrada. Esta análise terá o seu início com a reflexão sobre questões relacionadas com a mobilidade e domesticidade; as problemáticas que estas acarretam; os efeitos, sentidos e anseios que provocam nas vidas de "Thelma e Louise", sobretudo pela forma como se articulam com a conquista da liberdade na estrada.

Capítulo III – "Further up on the Road"

III. 1 – "Let Me Ride": Domesticidade e Mobilidade

9. Allons! we must not stop here,
However sweet these laid-up stores, however convenient this dwelling we cannot remain here,
However shelter'd this port and however calm these waters we must not anchor here,
However welcome the hospitality that surrounds us we are permitted to receive it but a little while".

13. Whoever you are, come forth! or man or woman come forth!
You must not stay sleeping and dallying there in the house, though you built it, or though it has been built for you.
Out of the dark confinement! out from behind the screen!
It is useless to protest, I know all and expose it.

Walt Whitman*, S.O.R.,* vv. 123-126, 197-200

No poema *S.O.R.* Whitman celebra a vida no exterior, nomeadamente na estrada, um espaço onde todos se podem encontrar e onde as marcas dos estatutos sociais nada significam. Independentemente de serem ricos ou pobres, todos podem servir-se da estrada, local onde forçosamente têm de se relacionar. A estrada surge evidentemente ligada à ideia de mobilidade. Qualquer pessoa pode lançar-se à estrada rumo a algo novo, e numa nação como os EUA, país no qual o sonho americano ainda perdura, e estrada simboliza o recomeço, o local onde em qualquer altura se pode começar de novo. O acto de recomeçar a nossa vida na estrada, para atingir os nossos sonhos, assume uma particular relevância. A estrada oferece inúmeras possibilidades e, ainda mais importante do que isso, a oportunidade de auto-concretização. Para Whitman, a estrada é um local ideal para a recolha de material para os seus poemas; à medida que nela viaja, vê uma panóplia de pessoas, sítios e ouve várias histórias. O sujeito poético parece ser contra a permanência num sítio por muito tempo, apesar da hospitalidade ser um chamariz, um engodo, uma sedução, só os testes da estrada aberta lhe servem**".** However sweet these laid-up stores, however convenient this dwelling we cannot/ remain here, / However shelter'd this port and however calm these waters we must not anchor here (…)" (vv.124-125). Ao contrastar com a estrada, estão os espaços interiores fixos, asfixiantes e quase tóxicos. Para Thelma e Louise os espaços interiores poderão ser representativos de uma domesticidade por elas indesejada, "a dark confinement"

(v.198), ou até num plano mais abrangente, de uma asfixia provocada pela sociedade também ela tóxica, que faz com que queiram continuar a andar pela estrada. O sujeito poético parece não querer parar, e faz um apelo às pessoas para que também não se acomodem num lugar por muito confortável e conveniente que este possa parecer. "Whoever you are, come forth! or man or woman come forth!/ You must not stay sleeping and dallying there in the house, though you built it, or/ though it has been built for you" (vv.197-198). Devemos receber e agradecer a hospitalidade, mas, por um curto período de tempo. "However welcome the hospitality that surrounds us we are permitted to receive it/ but a little while" (v.126). Mais à frente no poema, o sujeito poético, acrescenta que a verdadeira camaradagem não é possível nos espaços interiores, porque as pessoas estão ligadas por costumes e pelo hábito de viverem juntas.

Muitos "Female Road Movies" norte-americanos sugerem a possibilidade de fuga a estruturas espaciais opressoras; e a viagem como agradável e libertadora, uma possibilidade para a descoberta pessoal e exploração. A "Open Road" é retratada como um local mítico, um espaço onde o género, diferença cultural e social são desestabilizados, e a demanda pela liberdade e fuga à domesticidade são possibilitadas. A vida de Thelma é um retrato perfeito dos efeitos da domesticidade na vida das mulheres. Esta personagem é uma dona de casa, casada com um marido narcisista e controlador. Insatisfeita com a sua vida, procura pelo menos, escapar por um fim-de-semana do seu marido e da sua vida rotineira. Antes de tecer algumas considerações sobre o conceito de domesticidade, sobretudo aplicado a Thelma, julgo importante definir os conceitos de lar e casa, distinção muito importante na cultura anglo-americana.

A casa pode designar a estrutura física da habitação, propriamente dita, que se constitui como um abrigo. O lar é um termo muito complexo, cuja definição pode gerar várias explicações, e vários níveis de significado. Poderá ser uma ideia, ou um imaginário, imbuído de sentimento de pertença, desejo e intimidade, mas também poderá referir-se a sentimentos de violência, alienação e insatisfação (como no caso de Thelma). Estes sentimentos, ideias, e imaginários são intrinsecamente espaciais. O lar pode surgir associado a um conjunto de ideias e sentimentos variáveis que estão relacionados com o contexto que nos rodeia. O lar é muito mais do que uma casa, que por si só não capta as complexas relações e emoções, que definem o lar. Uma casa não é necessariamente um lar (Blunt & Dowling 2006: 2). No ensaio "Building dwelling thinking", Martin Heidegger observa que edifício e residência não são sinónimos.

Algumas residências são produzidas através do edifício, no entanto, nem todos os edifícios são residências:

> The truck driver is at home on the highway, but he does not have his lodgings there; the working woman is at home in the spinning mill, but does not have her dwelling place there; the chief engineer is at home in the power station, but he does not dwell there (Heidegger *apud*. Blunt & Dowling 2006: 3).

Inúmeras académicas feministas têm desenvolvido estudos sobre o pensamento geográfico do lar. Uma das razões para esta reflexão deve-se ao facto do género ser crucial nas experiências vividas e imaginárias do lar. Um denominador comum nas diversas definições existentes, é o reconhecimento que este possui uma ligação com as relações familiares e íntimas da esfera doméstica Além de afirmarem que o género é critico na compreensão do lar, as feministas chamam a tenção para o facto de este ser um sítio chave da opressão da mulher.

Thelma é uma mulher profundamente reprimida e tímida com o seu marido, e uma adolescente caprichosa com Louise (Castillo 2009: 9). Ela representa a mulher que depende dos outros. Terá vivido a sua infância e adolescência de forma muito rápida, não tendo tido inclusive a oportunidade de amadurecer, nem alcançado a autonomia social, moral e sobretudo económica, que a torna dependente do marido. Namorou com Daryl desde os 14 anos e casou com 18, portanto, nunca esteve sozinha, passou da casa dos pais para a do marido. Em termos sociais tem uma vida social escassa, vivendo para servir o marido que controla as suas saídas. Thelma é vista pelo cozinheiro, onde Louise trabalha, como uma mulher atraente, agradável, alegre, com carisma, que gosta de socializar, mas é reprimida pelo marido. Através das conversas com ele, podemos deduzir a natureza da vida conjugal do casal. Ao casar em tão tenra idade, Thelma deu determinadas liberdades ao marido e até uma espécie de poder, que conduziu à forma de tratamento que vemos no início do filme:

> THELMA: You want anything special for dinner?
> DARRYL: No, Thelma, I don't give a shit what we have for dinner. I may not even make it home for dinner. You know how Fridays are.
> THELMA: Funny how so many people wanna buy carpet on a Friday night. You'd almost think they want to forget about it for the weekend.
> DARRYL: Well then, it's a good thing you're not regional manager and I am.
> (Khouri, 1990)

Inicialmente Thelma nem quer dizer a Daryl que vai viajar, mostrando medo da reacção que ele possa ter. É assim que a vemos com uma personalidade um pouco infantil:

> LOUISE (at pay phone): I hope you're packed, little housewife, 'cause we are "outta" her tonight.
> INT. THELMA'S KITCHEN - MORNING
> Thelma: Well, wait now. I still have to ask Darryl if I can go.
> LOUISE (V.O.): You mean you haven't asked him yet? For Christ sake, Thelma, is he your husband or your father? It's just two days. For God's sake, Thelma. Don't be a child. Just tell him you're goin' with me, for cryin' out loud. Tell him I'm havin' a nervous breakdown.
> Thelma has the phone tucked under her chin, as she cuts out coupons from the newspaper and pins them on a bulletin board already covered with them. We see various recipes torn out from women's magazines along the lines of "101 Ways to Cook Pork" (Khouri, 1990).

Na década de 60 do século XX, a feminista Betty Friedan (*Feminine Mystique*, 1963) descreve o espaço do lar como um lugar que oprimia as mulheres, que as confinava à esfera doméstica, sem lhes permitir a sua auto-realização, removendo-as do mundo dos negócios e da vida política. A auto-realização, segundo Friedan, só seria possível com o abandono do lar e com a entrada nas esferas públicas do trabalho, política e educação. O pensamento feminista também fez críticas importantes ao pensamento geográfico, sobre a esfera doméstica. Estruturas humanistas e marxistas têm sido reinterpretadas de uma perspectiva feminista. A geógrafa feminista Gillian Rose na sua obra *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge* (1993*)* disse por exemplo que a caracterização do lar por geógrafos humanos está assente na identidade masculina, tendo em conta as experiências dos homens, e não das mulheres. A noção de lar como porto ou santuário, de uma sociedade da qual alguém se retira, pode descrever as vidas do homens para quem a casa é refúgio do trabalho, mas certamente não descreve as vidas das mulheres para quem o lar é o seu lugar de trabalho (Blunt & Dowling 2006: 15). Noções marxistas da esfera doméstica também têm sido criticadas, sobretudo por feministas socialistas que expandiram a pesquisa marxista sobre o lar, através da ênfase no patriarcado e capitalismo. Para estas feministas, o capitalismo produz desigualdade, devido às relações patriarcais e ideológicas, que posicionam a mulher num nível inferior ao do homem. A esfera doméstica envolve

desigualdade entre homens e mulheres, sobretudo no que diz respeito ao trabalho. Além disto, as feministas socialistas desafiam a noção marxista de que o lar é só um sítio de reprodução social, não um local de trabalho. Este pode ser um local de trabalho, especialmente para as mulheres. O trabalho doméstico (limpar, cozinhar, cuidar dos filhos) ocorre na esfera doméstica, e, apesar de não ser remunerado, continua a ser um trabalho (Blunt & Dowling 2006: 16). Os locais de trabalho não são completamente separados do lar. Em vez disso, lar e trabalho estão ligados. Na geografia, Mackenzie e Rose (1983, "Industrial Change, the Domestic Economy and Home Life") mostraram que os processos históricos da industrialização estavam dependentes de economia doméstica e vida de casa. A este propósito Linda McDowell escreve: "The home was constructed as the locus of love, emotion and empathy, and the burdens of nurturing and caring for others were placed on the shoulders of women, who were, however, constructed as "angels" rather than workers" (McDowell 1999: 75 – 6). A articulação entre casa, lar e trabalho fazem parte de uma preocupação feminista mais abrangente, reformulando uma categorização simples das esferas domésticas e privadas. Isto é relevante para a leitura do filme *Thelma and Louise,* cujas primeiras imagens apresentam as protagonistas de forma alternada. Thelma encontra-se a recolher e lavar pratos, deixando os espectadores com a sensação que se trata de uma dona de casa desorganizada, que representa a esfera doméstica, apresentada como negativa no poema de Whitman. De facto, Thelma é a prova viva do trabalho não reconhecido e não remunerado pelo marido. Na seguinte direcção do guião podemos ler:

> (INT. THELMA'S KITCHEN – MORNING - THELMA is a housewife. It's morning and she is slamming coffee cups from the breakfast table into the kitchen sink, which is full of dirty breakfast dishes and some stuff left from last night's dinner which had to "soak". She is still in her nightgown. The TV is ON in the b.g. From the kitchen, we can see an incomplete wallpapering project going on in the dining room, an obvious "do-it yourself" attempt by Thelma (Khouri 1990).

A teoria social e as associações binárias estruturaram a teorização sobre a esfera doméstica. O trabalho público e a cidadania são apresentados como superiores ao doméstico, à casa e ao privado. A oposição entre o campo doméstico e público tende a

valorizar a última dimensão. A noção dualista das esferas privadas e públicas, opostas e distintas, tem sido sujeita a investigação por Leonore Davidoff e Catherine Hall [4] (1987).

Através do contexto do filme podemos deduzir que Thelma e Louise se conhecem há muito tempo. Ambas têm o mesmo objectivo, embora sejam pessoas diferentes: sair da vida rotineira e atingir a liberdade e a libertação da opressão dos pares da sociedade, da lei, do conflito com o passado, do patriarcado, e sobretudo da domesticidade, através da estrada, que lhes oferece a possibilidade da mobilidade. A mobilidade é uma noção muito abrangente. No campo da sociologia podemos falar de diferentes tipos de mobilidade. A mobilidade social designa o movimento de indivíduos de uma determinada sociedade, entre vários níveis sociais. A mobilidade populacional refere-se à migração realizada pelas populações. Poderia ainda referir outros conceitos de mobilidade, como mobilidade horizontal e vertical, todavia, irei utilizar um conceito de mobilidade que designa a qualidade ou estado do movimento físico, o deslocamento de pessoas por um espaço, neste caso, o da estrada. Embora reconheça que o conceito é

[4] Nos EUA, um dos grandes nomes nesta área de estudos é Linda Kerber, com o seu estudo "Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: The Rhetoric of Women's History", 1988). Na sua pesquisa sobre a classe média britânica, eles sugerem que a ideologia das esferas separadas, emergiram de circunstâncias particulares no final do século XVIII. A industrialização fez com que os locais do trabalho e da casa se fossem gradualmente separando. Os discursos históricos das esferas separadas foram sempre mediados pelos conceitos de classe e género. No entanto, a pesquisa sobre os dois domínios tende sobretudo a centrar-se nas mulheres, domesticidade e tradição (Blunt & Dowling 2006: 17). A domesticidade foi uma ideologia em ascensão durante o século XIX. À mulher era reservada a esfera do lar, o espaço público era o domínio do marido. Segundo Catherine Hall, a domesticidade está ligada à ascensão do poder da burguesia industrial. No século XVIII, o desenvolvimento do capitalismo na produção fez com que houvesse uma separação entre o lar e o local de trabalho, o que por sua vez, acarretou consequências na organização do lar. Depressa a família burguesa tornou-se o modelo familiar exemplar, no qual o homem é chefe de família, responsável pelo domínio político e económico. A mulher ficava confinada à casa, não podendo trabalhar fora dela. A ideologia da família obscurecia as relações de classe, (uma vez que se construía acima da pirâmide de classes) e a definição cultural do trabalho. A separação entre homens e mulheres passou a ser vista como natural; a natureza decretava que, acima de tudo, as mulheres eram esposas e mães. O ideal de domesticidade vitoriana foi estabelecido pela definição de lar, de John Ruskin em "Of Queens'Gardens" (1865). (Macedo & Amaral 2005: 43) O crescimento do romance de finais do século XVIII tem sido associado com a separação das esferas do público e privado e a emergência de mulheres da classe média como escritoras ou leitoras. Em *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (1987), Nancy Armstrong, alega que o aparecimento do romance no século XIX coincide com o número de crescimento de mulheres que começaram a escrever.

complexo, e que envolve vários elementos, a minha análise do papel da mobilidade no filme (sobretudo pela sua relevância para a conquista da liberdade e igualdade), irá privilegiar o carro e a estrada como elementos principais. Estes assumem particular importância neste meu subcapítulo, funcionando como uma espécie de elo de ligação, entre o universo doméstico/privado e público.

Os carros definem o lugar de uma determinada pessoa. O tipo de carro que se conduz reflecte a riqueza, estatuto ou identidade. Ainda mais importante do que isto, é o facto de o carro funcionar como um elemento de pertença política ou cultural (Clarke 2006: 165). O carro transformou-se num tipo de "religião"; Roland Barthes em "The New Citroën" comparou o carro a catedrais góticas:

> I think that cars today are almost the exact equivalent of the great Gothic cathedrals: I mean the supreme creation of an era, conceived with passion by unknown artists, and consumed in image if not in usage by a whole population which appropriates them as a purely magical object (Barthes 1957: 88).

Além de reflectir a identidade norte-americana, o carro define uma espécie de cidadania, como defende Deborah Clarke, em "Automative Citizenship – Car as Origin". Nos EUA, a carta de condução tornou-se o bilhete de identidade (ou o cartão de cidadão), de tal maneira que em Maio de 2005, o Congresso americano aprovou um projecto-lei, que transforma a carta de condução, num cartão de identificação nacional.

O século XX trouxe uma mudança profunda para a vida das mulheres e sociedade em geral. O automóvel permitiu-lhes lançarem-se à estrada, em grande número. Dr. Horatio Nelson Jackson e Sewall K. Crocker completaram a primeira viagem de carro pelo país em 1903, demorando cerca de 63 dias. Seis anos depois, Alice Huyler Ramsey [5] (1886-1983) foi a primeira mulher a realizar a viagem de carro pelos EUA de costa a costa, em 1909. Blanche Stuart Scott (1885-1970) e Anita King (1884-1963) foram as sucessoras de Alice Ramsey, realizando as viagens em 1910 e 1915, respectivamente. Anita King foi a primeira a realizar a viagem sozinha, de São Francisco, a Nova Iorque. Estes desenvolvimentos deram oportunidades às mulheres, que já não estavam somente

[5] Alice Ramsey foi patrocinada pela Maxwell-Briscoe Motor Company, que elaborou uma campanha para reduzir a ansiedade das mulheres relativamente à condução.

destinadas a esperar em casa. A partir deste momento, cada vez mais mulheres quiseram e puderam partir para a estrada, entrar no mundo das viagens, da mobilidade, e ir ganhando algum poder subjacente a esta nova forma de liberdade. O motivo da estrada, fortemente associada aos homens, começa também a aparecer associado às mulheres. Ao sentarem-se no banco do condutor, declararam-se cidadãs completas do século XX, dentro da cultura americana.

Numa edição da *Motor,* Ray W. Sherman afirmou que o acesso ao carro por parte das mulheres constituiu uma mudança revolucionária. "Every time a woman learns to drive—and thousands do every year—it is a threat at yesterday's order of things," (cit. Clarke 2006:10). Depressa as mulheres reconheceram o potencial do automóvel, sacrificando até a vida de casa, só para poderem obter um. Em 1919, um inspector do Departamento de Agricultura questionou uma mulher que possuía um carro, mas não uma banheira, obtendo a seguinte resposta: "Why, you can't go to town in a bathtub" (*apud.* Clarke 2006: 10). De facto, esta determinação representou uma ameaça ao estado anterior das coisas. Desde o início, o carro afectou a vida das mulheres, quebrando barreiras entre a vida rural e urbana. As mulheres começaram progressivamente a conduzir para a esfera pública, exercendo controle sobre a tecnologia. Com o crescente acesso ao poder tecnológico e mobilidade, surgiram novas preocupações sobre a estabilidade da família e ordem social.

No que diz respeito à venda de carros a mulheres foram precisos vários anos para que Henry Ford baixasse o preço dos carros, para que a classe média branca, os africanos, os latinos e os emigrantes, os pudessem comprar. As mulheres com maior possibilidade de compra representavam uma ameaça enorme uma vez que "their potentially greater access to property, their power as consumers, added a dimension to the problem of public womanhood" (Scharff *apud.* Clarke 2006: 14). Comprar um carro significava mais do que ter poder como consumidora, era sinónimo de autoridade, na era do movimento e tecnologia. Todavia, o mercado começava a reconhecer a influência que as mulheres tinham sobre os maridos na compra do carro. Assim, surgiram as primeiras campanhas dirigidas às mulheres, como consumidoras. As empresas automóveis, como A J.D. Power Associates, começaram a estudar as tendências de consumo das mulheres. Em 1980, as empresas automóveis variavam nas estratégias de apelo às mulheres. A Ford e a Chrysler, por exemplo, continuavam a referir-se às mulheres como as outras ("others"); a General Motors dizia que "women's car desires are essentially the same as their male counterparts" (*apud.* Clarke 2006: 115). Uma

publicação da Chevrolet (1986) foi dada aos funcionários e vendedores, com o intuito de transmitir o enorme impacto que as mulheres tinham na decisão da compra de um carro "Pretty Soon Every Other Guy Who Walks into Your Showroom Will Be a Woman"; "You can't live without them," anunciava a capa (*apud*. Clarke 2007: 115). A linguagem comum da publicidade automóvel daquele tempo revelava muitos códigos de género.

A presença de mulheres na estrada perturba evidentemente pressupostos de domesticidade e identidade de género. Ao lançarem-se à estrada, as mulheres desafiaram a mobilidade e a forma da domesticidade americana. O carro afectou irremediavelmente a noção da feminilidade, desafiando-a e reformulando-a. À medida que os carros passaram a fazer parte das vidas das mulheres, a sua influência tornou-se complicada, interferindo com a ideologia convencional da casa e género. Carro e estrada desafiaram quaisquer pressupostos sobre o lugar da mulher, ainda associados à cultura de finais do século XX. Virginia Scharff em *Taking the Wheel,* exemplifica a forma como o automóvel desfaz a separação entre as esferas doméstica e privada:

> "For women, the journey from back to front seat, from passenger-hood to control of a vehicle deeply identified with men, began in public and entailed repeated confrontations with popular manners, morals, and expectations" (Scharff 1992:17).

O carro facilita o acesso à esfera e posição pública, desafiando crenças populares sobre o lugar da mulher. Uma vez que as mulheres compreendem e celebram o que o carro lhes oferece, as suas viagens vão oferecer acesso a uma esfera pública inteiramente nova. As mulheres no carro são obrigadas a desenvolver habilidades, e a tomar consciência da sua situação cultural num mundo guiado pela tecnologia. Manter as mulheres sem carros, forçava-as à domesticidade, reforçando a associação tradicional entre a mulher e casa. As geógrafas feministas Monu Domosh e Joni Seager notam: "The control of women's movement has long preoccupied governments, families, households, and individual men. It is hard to maintain patriarchal control over women if they have unfettered freedom of movement through space" (Domosh & Seager 2001: 115–16). Doreen Massey reitera a ideia, quando alega que "the limitation of women's mobility, in terms both of identity and space, has been in some cultural contexts a crucial means of subordination" (Massey 1994: 179).

Mary Louise Pratt diz que os cenários domésticos têm uma presença proeminente nas viagens de mulheres, e não nas dos homens, não sendo somente uma questão de esferas de interesse diferentes. Segundo a autora, as mulheres na estrada constituem o conhecimento e subjectividade de diferente maneira. Viajar de carro, força a mulher a uma negociação constante entre lar família e estrada, acentuado pela necessidade crescente de sofisticação tecnológica, à medida que os automóveis e viagens de carro se tornam mais complexas. Ser mulher na estrada requer, antes de mais, conhecimento sobre carros, o que à partida desafia o estereótipo das mulheres mecanicamente inaptas ou dependentes.

Forçadas a desenvolver outros saberes, as mulheres ganham consciência da sua posição cultural e o seu lugar num mundo guiado pela tecnologia. Em *The Bad Girl's Guide to the Open Road*, Cameron Tuttle faz das viagens de carro na estrada, excelentes oportunidades de comer comida gordurenta e de exibir comportamento incorrecto; contudo, também demonstra, de forma detalhada, alguns problemas mais frequentes nos carros, e como os resolver. "But a car is much more than that—it's your freedom fighter, your power booster, your ticket to ride. It's a stimulant, an antidepressant, and a vroom with a view" (Turtle 1999: 48). As mulheres e carros são objectos de escrutínio cultural. Há um estereótipo da posição da mulher como inferior na cultura automóvel. Ainda há poucas mulheres mecânicas, vendedoras ou automobilistas. A maior parte das mulheres confronta a crença de que não têm lugar na cultura automóvel, que não querem saber dos carros e sabem pouco sobre eles. A resistência ao acesso das mulheres ao carro também deu origem ao mito do condutor incompetente, com forte temperamento e pouca concentração. A *Outing Magazine,* em 1904*,* publicou um artigo com o título "Why Women Are, or Are Not, Good Chauffeuses", admitindo que as mulheres eram capazes de ultrapassar, embora com esforço, as limitações que lhes apontavam. Outras opiniões eram consideravelmente menos encorajadoras, pois, um leitor anónimo da *Literary Digest* (5 Abril 1924*)* afirmava: "Some day a man with a head for statistics is going to show us just how many deaths and disablements women drivers are responsible for, and just how much more, or less, dangerous they are at the wheels of motorcars than are their brothers of the road". Porém, um estudo da American Automobile Association citado na *Literary Digest* em 1925, defendia que as mulheres são tão competentes a conduzir quanto os homens. Examinando as viagens realizadas por mulheres em carros, Deborah Clarke conclui que a mobilidade é uma combinação de acção individual e de forças sociais e económicas. É um privilégio considerável ter a

oportunidade de se lançar à estrada, literalmente ou metaforicamente. Quer falemos de homens, quer falemos de mulheres, há uma condição fundamental para a mobilidade: a capacidade financeira para se poder operar um veículo na estrada. A mobilidade não é grátis. Wolf lembra-nos: "suggestion of free and equal mobility is itself a deception, since we don't all have the same access to the road" (Wolff 1993: 235) [6].

Thelma and Louise é um filme que reforça a ideia da autonomia económica para a independência das mulheres. Thelma é dependente da sua situação doméstica, por não ter independência financeira. Já Louise é auto-suficiente, ganha dinheiro através do seu trabalho. É o dinheiro e o carro dela que lhes facilita a fuga e a vida na estrada. No processo de fuga, Louise pergunta a Thelma:

> LOUISE: We're gonna go to the next town and stop. We'll get a motel room. I can rest for a while and then figure out how to get some money. We're gonna need money. Thelma. How much money do you have with you?
> THELMA: What? Oh, I don't know. Let me look.
> Thelma is rummaging through her purse. She finds her wallet and takes it out. Thelma finds some bills stuffed in the change compartment and takes them out. She straightens the money out.
> THELMA: Sixty-four dollars.
> As she is counting it, one of the bills flies out of her hands. Thelma's not that good at handling money.
> THELMA: Umm. Shit. Forty-four dollars.
> THELMA: I'm cash poor.
> (Khouri 1990)

[6] Note-se que já os marxistas diziam que uma parte vital da luta pela liberação feminina, passava por incluir as mulheres no mercado de trabalho. No século XIX Friedrich Engels, colaborador de Marx escrevia:

> " . . . to emancipate woman and make her the equal of the man is and remains an impossibility so long as the woman is shut out from social production and restricted to private domestic labour. The emancipation of woman will only be possible when woman can take part in production on a large, social scale, and domestic work no longer claims anything but an insignificant amount of her time. And only now has that become possible through modern large-scale industry, which does not merely permit the employment of female labour over a wide range, but positively demands it, while it also tends toward ending private domestic labour by changing it more and more into a public industry" (Engels 1972: 12).

Já em 1928 Virginia Woolf ("A Room of One's own"), afirmava que: "a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction" (Woolf 1945: 6). Neste caso a mulher necessita de dinheiro para encontrar o seu "room of one's own", no carro.

Com a ajuda dos carros e estrada, as mulheres depressa entraram no espaço público, num tempo em que o debate sobre o direito das mulheres e a sua capacidade de entrar na vida pública, começava a intensificar-se. O carro depressa se tornou numa bandeira dos movimentos das mulheres. Ao possibilitar o acesso à esfera pública, ao trabalho e ao escape, ele transformou a vida das mulheres de forma tão significativa, como o direito ao voto, continuando a ser um emblema da emancipação da mulher. O carro assegura a autonomia individual, garantido à condutora controlo sobre a velocidade, o tempo e a direcção. Se os homens beneficiaram com o aparecimento do carro, é de notar que ele foi como um "upgrade" na sua vida, uma vez que sempre tiveram acesso à esfera pública e oportunidade plena de exercer as suas vontades e de as manifestar; por outro lado, para as mulheres os carros abriram-lhe as portas para um novo mundo, em termos materiais e imaginativos.

Em 1993, Janet Wolff em "On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism" defende: "When women do travel, their *mode* of negotiating the road is crucial" (Wolff 1993: 233). A mobilidade das mulheres e a sua atitude é moldada pelo veículo que move o corpo feminino. Ellen Messer Davidow defende que as mulheres que conduzem possuem uma forma particular de "agency"[7], caracterizado pela liberdade e pelo movimento livre. Esta "agency", característica da personagem Louise, e depois de Louise, é facilitada pelo Ford "Thunderbird" verde, descapotável, de 1966. Louise é madura, responsável e autónoma. Trabalha, vive sozinha e pensa como uma mulher independente, facto visível, até por uma dos comentários dirigidos a Thelma: "For God's sake, Thelma. Don't be a child" (Khouri 1990).

Louise tem um namorado que viaja muito, mas percebemos que é importante para ela, uma vez que anda com a sua fotografia. A relação sentimental com Jimmy, porém não impede que ela deixe de ser autónoma, nem que este a controle. Apesar disto têm problemas, uma vez que, quando Jimmy sai em digressão, nunca a avisa do seu paradeiro. Louise apercebe-se na pequena escapadela do fim-de-semana, que pode fazer

[7] "Agency" é um termo complexo, usado frequentemente pela crítica feminista. Deborah Clarke em *Driving Women – Fiction and Automobile Culture in Twentieth-Century* (2006) usa o termo, para designar o exercício de funções que derivam da escolha individual, apesar dessa escolha ser mediada por forças políticas, sociais e domésticas.

o mesmo. É de sublinhar que quando o seu noivo lhe propõe casamento, é já com alguma desconfiança que o faz, temendo que a resposta vai ser negativa, porque Louise é uma mulher autónoma.

O "Thunderbird" descapotável tem um lugar preponderante neste "Road Movie". Numa primeira instância é o carro que possibilita às duas amigas realizarem a viagem para as montanhas; e, numa segunda instância, também permite a fuga à lei, à sociedade e ao patriarcado. Mas acima de tudo, este é um meio através do qual as duas personagens femininas exercem a sua "agency". O carro, por ser descapotável, também nos permite uma aproximação maior às personagens e à sua imagem. O afecto de Louise pelo seu carro é desde logo notório:

> THELMA: Give me the keys.
> LOUISE: You're not touchin' that car.
> THELMA: My stuff's in the trunk! God! You care more about that car than you do about most people.
> LOUISE: Most people just cause me trouble, but that car always gets me out of it. (Khouri 1990)

Para além da paixão pelo carro, o gosto pela condução é para ela quase uma necessidade.

> Thelma bolts upright and grabs her sundress and dashes to the car. She jumps in over the door. She's in a mild state of shock.
> THELMA: Did you finish thinking?
> LOUISE: I think better when I drive. (Khouri 1990)

Além de dominar bem o seu automóvel e a condução, Louise sabe manejar uma arma. Mas Louise também aprende depressa. Senão vejamos o seguinte passo do guião:

> Patrolman gets in the driver's side. He picks up a clipboard and clips Louise's driver's license to it. He picks up the hand mike for the radio and, as he does, a hand with a gun comes in his car window. It's Thelma and she puts the gun to his head.
> THELMA: Officer, I am so sorry about this. Could you let go of that?
> He drops it.
> THELMA: I really, really apologize, but please put your hands on the steering wheel. See, if you get on that radio, you're gonna find out that we're wanted in two states and probably considered armed and dangerous, at least I am, then our whole plan would be shot to hell. Louise, take his gun. (Khouri 1990)

Quando começa a viagem Thelma é infantil, dependente e insatisfeita com o seu casamento. À medida que progride na viagem, Thelma ganha mais confiança em si e depois do assassinato, começa a mostrar os primeiros actos de rebeldia e "agency". O seguinte passo testemunha a primeira tentativa de tomar as rédeas da situação. Depois do crime Louise liga ao marido, que se encontra mais preocupado com o jogo que está a ver na televisão, do que com a própria esposa. O diálogo mostra o total desrespeito e falta de consideração por ela.

> He covers the mouthpiece and watches a play where "his team" fumbles the ball. This only makes him madder. He puts the phone back to his ear in time to hear Thelma say:
> THELMA (V.O.): ...only for one day and we'll be back tomorrow night.
> DARRYL: No you won't. You'll be back today. Now! You get your ass back here, Thelma, now, Goddamnit. Thelma, do you understand me?
> EXT. PAY PHONE – DAY - Thelma is trying not to cry. She's trying to be strong.
> THELMA: Darryl, please... You're my husband, not my father, Darryl.
> INT. THELMA'S HOUSE - DAY
> DARRYL: (interrupting) That does it! That Louise is nothin' but a bad influence. If you're not back here tonight, Goddamnit, Thelma... well, I just don't wanna say...
> Neither one of them say anything for a moment.
> DARRYL: Thelma?
> EXT. PAY PHONE - DAY
> THELMA: Darryl.
> DARRYL (V.O.): What?
> THELMA: Go fuck yourself.
> She hangs up on him. (Khouri 1990)

Thelma começa por conduzir o carro, e depois do assalto à loja de conveniência, começa a tomar a iniciativa e decisões, conquistando finalmente autonomia, libertando-se das amarras dos homens. Curiosamente, é após ser traída por um homem que desperta e assume as rédeas da sua vida. Depois de JD fugir com o dinheiro, Thelma sente-se responsável e começa e exibir tendência para a delinquência, chegando mesmo a dizer que descobriu o seu talento. Thelma vê-se como uma mulher segura, autónoma, inteligente e "recém delinquente". Não possuindo muitas habilidades no início do filme, Thelma é carismática e alegre, não toma decisões sensatas, não reflecte sobre as coisas, é mais impulsiva do que reflexiva, sem auto controle, sem critérios, até na elaboração da

sua mala para a viagem. Com o decorrer do mesmo começa a mostrar uma certa tendência para a delinquência e crime. A alteração de atitude coincide com a mudança na forma de vestir que de feminina passa a masculina, mostrando a sua transformação. Thelma ganha a sua "agency", autonomia, independência, auto-confiança e liberdade através da mobilidade, ou de outra forma, através da viagem na estrada, com o carro da amiga, libertando-se da esfera doméstica. Por sua vez, Louise, uma personagem mais independente e proactiva, encontra forças renovadas na estrada e reitera a sua "agency". Usando as palavras da jornalista Lesley Hazleton, referindo-se ao carro:

> "Here is a machine that produces power on demand—real, immediate, physical power, tangible in all the senses. You could almost call it a machine specifically designed to enhance women's growing exploration of the possibilities for freedom and control of their own lives".
> (Hazleton apud. Clarke 2006: 3).

Ao longo da viagem, as duas amigas vão perdendo dinheiro, roupas, mas o carro é a única coisa que as acompanha até ao seu fim, conduzindo-as para a estrada eterna da liberdade.

Durante os últimos cem anos, a literatura, assim como o cinema, não tem ignorado a importância de um tema como a mobilidade, facto não surpreendente dada a sua importância na definição da cultura americana. Escritores como Harry Crews, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Jack Kerouac, Sinclair Lewis, e John Steinbeck exploraram múltiplos elementos da cultura automóvel. Na última parte do século XX assistimos a um aumento do número de mulheres que escreviam sobre mobilidade, estrada e carros. Edith Wharton, Gertrude Stein, Ann Petty, Flannery O' Connor, Ann Mason, Barbara Kingsolver e Erika Lopez são alguns exemplos. De romances a guias automóveis, a cultura do carro começa a ser dirigida para as mulheres.

Na minha opinião, o filme *Thelma and Louise* gira em torno da ideia da emancipação feminina e da conquista da liberdade, que só se torna possível no espaço da estrada. A mobilidade aparece como um dos emblemas da emancipação feminina. Os elementos do carro e estrada, que o constituem, permitem a obtenção de liberdade, libertando as mulheres da casa ou domesticidade. Neste filme, a fuga torna possível a tomada de controlo das vidas das duas protagonistas, a possibilidade de liberdade, quebra das amarras da domesticidade e a capacidade de escapar à reclusão física da casa.

É por iniciativa delas que decidem partir para a estrada. A tomada das rédeas e de controlo sobre a própria vida e corpo é talvez mais visível através da personagem de Thelma, a que sofre mais mudanças na viagem. A sua auto-realização depende da tomada de consciência facilitada pela estrada.

Um executivo da Chrysler, em 1987, disse: "Escape—that was what a car was. A man's getting away from what and where you are. Get out, and if you don't like your environment or your little life, you get in a car and you can get away from it." O homem pode fugir à mulher. Na literatura, em Huckleberry Finn, Huck decide fugir às lições da Aunt Sally e civilização. Neste filme, no entanto, são as mulheres que escapam dos homens, do patriarcado, da sociedade e da lei. No subcapítulo seguinte irei precisamente analisar como a fuga à lei e o exercício da violência feminina, se equacionam com a conquista de liberdade na estrada.

Capítulo III – "Further up on the Road"

III.2 – "Wanted Dead or Alive"/"Renegade": Lei e Violência

6.
Here a great personal deed has room,
Such a deed seizes upon the hearts of the whole race of men,
Its effusion of strength and will overwhelms law and mocks all authority and all argument against it.

14.
My call is the call of battle, I nourish active rebellion,
He going with me must go well arm'd,

Walt Whitman, *S.O.R.,* vv. 74-76, 220-221

O poema *S.O.R* é um apelo, uma exortação àqueles que são suficientes fortes para se juntarem ao sujeito poético na estrada: "My cal lis the call of battle" (v.220). De acordo com este, a estrada possibilita a grandeza ou o valor da iniciativa e acção individual. A força das acções do indivíduo ignoram, troçam ou ultrapassam qualquer representação da lei e autoridade "Its effusion of strength and will overwhelms law and mocks all authority and all argument against it" (v.76). Por outras palavras, as atitudes dos homens na estrada parecem não estar sujeitas à lei, são somente fruto da tomada de decisão individual. Thelma e Louise parecem corporizar esta ideia a partir do momento em que passam por cima da lei e de todas as convenções sociais. A "active rebellion" (v.220), sobre a qual o sujeito poético fala, poderia ser facilmente aplicada à atitude mais pró-activa, agressiva e violenta das duas amigas adoptadas na estrada. De facto, as duas partem para a estrada "well arm'd" (v.221). A fuga da lei através da estrada, bem como toadas as acções rebeldes de carácter mais violento são acompanhadas pela conquista progressiva de liberdade. A partir da quase violação de Thelma, todas as suas acções são baseadas em sentimentos e circunstâncias imediatas que as afastam cada vez mais da sociedade, do patriarcado e da lei. Neste subcapítulo procurarei explicitar a relação entre a lei e a mulher no filme, assim como a justificação para as acções violentas das personagens principais e a contribuição para o seu processo de libertação. Antes, porém, convirá dissertar um pouco sobre a temática da violência.

Genericamente, o termo violência designa o uso da força física por um indivíduo sobre outros, de forma ilegítima (Pilcher & Whelehan 2004: 172). Uma definição mais abrangente envolve o comportamento que magoa os outros, física ou emocionalmente. A validade da definição do conceito de violência, mais restrito ou alargado, acarreta consequências, uma vez que afecta as percepções do comportamento considerado violento. Também exerce influência no reconhecimento de vítimas e perpetradores, nas causas da violência, e no desenvolvimento das políticas adequadas para a parar. Independentemente da definição que empregamos, uma característica comum a todas, é que a violência é afectada pelo género, exibindo padrões diferentes para homens e mulheres, estando sobretudo associado ao homem. É crença comum que os homens têm predisposição para usar a força física, quer seja no desporto, crime, nas forças armadas, na lei, ou no seio familiar. A violência que os homens exercem sobre as mulheres, tem sido objecto das preocupações feministas, e considerada responsável pela subjugação feminina. No entanto, na minha subsequente análise, não abordarei a violência que os homens exercem sobre as mulheres, mas sim o contrário.

Os impulsos violentos são inerentes à condição humana, e não fazem distinção entre género. Patrícia Pearson, jornalista criminal, argumenta que as mulheres que matam ou magoam, não são "freaks of nature", como todos acreditam. Se a sociedade tende a acreditar nisto é porque o nosso conceito ou percepção sobre violência e agressão são muito selectivas, enformadas por expectativas de género. Segundo Pearson, as mulheres cometem a maior parte dos infanticídios e começam a ser presas por crime violento, em grande número. Os criminologistas acreditam que a violência feminina é involuntária e indicativa de alguma coisa, sendo despoletada pela violência doméstica, conduzida por companheiros masculinos, ou por desequilíbrios mentais. Contudo, estes pontos de vista ignoram por completo a dimensão moral e racional da mulher, bem como a sua capacidade de acção e de iniciativa. De acordo com Coramae Richey Mann ("Are Women Getting Away with Murder?" em *When Women Kill* - 1995) há um número reduzido de estudos que sugerem que as mulheres que cometem os mesmos crimes que os homens, são tratadas com mais benevolência, em termos legais. Pearson enumera no seu livro (*When she was bad: Violent Woman and the Myth of Innocence,* 1997*),* diversos casos em que as mulheres mataram por razões como a ganância, inveja, vingança, desejo e entusiasmo sexual. Acima de tudo, as mulheres são igualmente psicopatas e tal como os homens podem ser frias, calculistas e sãs, no momento em que

exercem os seus instintos violentos. Sally Good defende que as mulheres violentas são encaradas como mentalmente instáveis, quase como uma espécie de "madwomen in the attic", relembrando a expressão de Sandra Gilbert e Susan Gubar. A agressão exercida pelo homem, significa que está a tomar as rédeas de si próprio e da situação. A agressão exercida por uma mulher, significa que perdeu o auto-controle. "A woman's violence, on the other hand, is a kind of ineffective hysteria. A violent or aggressive woman is seen by society as either a bitch, mentally disturbed, or unfeminine" (Good 2003: 88). A nossa percepção das mulheres como passivas e obedientes, não permitem a sua aceitação como instigadoras e perpetradoras de crimes violentos.

Segundo Neal King e Martha McCaughey mulheres violentas aparecem em todos os géneros e subgéneros cinematográficos: terror, acção, filme "Noir", filmes "Blaxploitation", "Road Movies", etc. As personagens violentas nem sempre são vilãs, muitas vezes "salvam o dia", no entanto, estas acções, só por serem desempenhadas por mulheres, "situam-se abaixo dos padrões da decência humana". A presença de mulheres violentas nos filmes, depende de diferentes épocas da história, da classe e raça. Nos anos 60 algumas mulheres disparavam "shotguns" nos "thrillers" e filmes policiais. Nos anos 70, os filmes "Blaxploitation" fizeram de Pam Grier uma heroína que lutava contra o abuso dos brancos. No final da década de 70 e anos 80, os filmes enquadrados no género "Rape Revenge Movie" destacavam as personagens femininas como verdadeiras vingadoras (escusado será dizer que no final do filme, poucos restavam para contar a história). Nos anos 80, os "Slasher Movies", com conteúdo muitas vezes dirigido ao público adolescente, como *Friday the 13th* (1980, Sean S. Cunningham) ou *Halloween* (1978, John Carpenter), puseram Jamie Lee Curtis a lutar contra o psicótico Michal Myers e apresentaram-nas a "Final Girl" de Carol Clover. Mulheres combativas foram também frequentes em filmes de ficção científica como *Terminator 2* (1991, James Cameron) e *Alien* (1979, Ridley Scott). Nos "Stripper Movies", como *Striptease* (1996, Andrew Bergman), as mulheres não são meramente objectos do desejo masculino, e não possuem unicamente a característica da "to-be-looked-at-ness" de Mulvey, mas personagens activas e vingadoras. Nestes filmes, a leitura do género e poder, alteram-se de forma significativa. As mulheres nos "Women Prison Films" lutam e parecem fortes, mais duras e unidas, contra a brutalidade masculina e patriarcado. De acordo com a opinião das diversas leituras que realizei, penso poder afirmar legitimamente que as mulheres violentas são hoje em dia bastantes populares. De facto, inúmeros filmes,

séries de televisão e até desenhos animados, corroboram esta ideia. *Matrix* (1999, Andy e Larry Wachowski), *Terminator 2* (1991, James Cameron) *Lara Croft: Tomb Raider* (2001, Simon West), *Charlie's Angels* (2000, McG), *Aeon Flux* (2005, Karyn Kusama), *Kill Bill I/II* (2003, Quentin Tarantino), *Catwoman* (2004, Pitof), *Sin City* (2005, Frank Miller, Robert Rodriguez), *Planet Terror* (2007, Robert Rodriguez), *Underworld* (2003, Len Wiseman), *Resident Evil* (2002, Paul WS Anderson), *Run Bitch Run* (2010, Joseph Guzman), *Bitch Slap* (2009, Rick Jacobson), *Xena the Princess Warrior (*1995-2001), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *The Chronicles of Sarah Connor* (2008-2009) e *The Powerpuff Girls* (1998-2009) são exemplos difíceis de ignorar. Mary Zeiss Stange afirma que as fantasias sobre violência feminina, e o consequente fascínio público, nascem da crença partilhada de que a mulher, por natureza é incapaz de fazer o mal e geralmente até nem é muito boa nisso (Zeiss 1998: 5-6).

A década de 90 do século XX parece, portanto, ter aberto caminho para uma realidade até então nunca vista e trouxe mudanças culturais profundas como os movimentos baseados na cultura do corpo, movimentos estudantis, anti – violação, e medidas educacionais, que por sua vez, puseram uma nação inteira a discutir, género, violência e poder. A situação laboral e económica das mulheres começa a estabilizar e a solidificar-se. As mulheres entravam cada vez em maior número para o "mundo dos homens": no trabalho de polícia, e serviço militar. Os cursos de auto-defesa também começaram a ser populares, com o aumento da criminalidade. É esta a cultura que coloca mulheres violentas nos filmes. O movimento feminista, que representou os interesses das mulheres profissionais, reivindicava menos assédio, mais remuneração; mais oportunidades na política, menos laços obrigatórios com os maridos; o fim do estereótipo de que as mulheres não aguentavam um emprego; liberdade da obrigatoriedade do trabalho de casa; liberdade de movimento na esfera pública, sem medo do ataque dos homens. Tudo isto fez com que estas mulheres parecessem mais duras na cultura popular; grandes, musculosas, más, mais assertivas e com mais probabilidade de pegarem numa arma, quando atacadas.

O ano de 1991 foi um ano frutífero com o lançamento de *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme), *Terminator 2* (1991, James Cameron), e *Thelma and Louise;* este conjunto de filmes atraiu a atenção da imprensa e dos académicos (King &McCaughey 2001: 5). Apesar de maior parte do público gostar de heroínas valentes,

muitos críticos não gostam delas. As queixas vêm evidentemente de conservadores, mas também feministas preocupadas com retratos sexistas de heroínas femininas violentas. Na primeira secção do livro *The Violent Woman: Feminity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema* (2005), Hilary Neroni descreve o processo através do qual as mulheres violentas aparecem em momentos de crise ideológica, abalando o nosso entendimento de papéis de género coerentes. Elas desestabilizam a relação tradicional entre masculinidade e violência, e interferem na ordem social. Neroni afirma ainda que a imprensa e a crítica em geral reage negativamente à violência feminina, sendo incapaz ou indisponível para a compreender. Sobretudo a imprensa confundiu as pessoas em relação à verdadeira violência real e aos verdadeiros assassinatos, prevendo os debates que surgiram acerca do filme. Mulheres que exercem violência suscitam sentimentos e respostas diferentes.

King e McCaughey esclarecem que há quatro razões principais para a crítica receber mal a violência exercida por mulheres. Em primeiro lugar, apontam esta violência como irreal. As mulheres aparecem excessivamente fortes, desumanizadas, imitações de fantasias masculinas. Em segundo lugar, a crítica acusa as mulheres violentas de serem excessivamente atraentes, assemelhando-se mesmo a modelos. Maior parte destes exemplos femininos exibem peitos generosos, são magras, jovens e usam pouca roupa, correspondendo a estereótipos e desejos masculinos. A vulnerabilidade sexual destas heroínas possui a desvantagem de atrair a atenção masculina. Em terceiro lugar, alguns pensam que as mulheres possuem emotividade em demasia. São maternais, medrosas e mostram ambivalência quando têm que matar. E por último, há quem afirme que as mulheres são muito acomodadas.

Apesar destas quatro objecções à violência, as opiniões específicas da crítica feminista ainda apresentam maior polinização. A maior parte das feministas opõe-se à violência, definem-na como patriarcal e opressiva, no entanto, apreciam as cenas em que as mulheres se defendem, procuram vingança, e no fim escapam. Outras feministas insistem que podemos fazer melhor do que o patriarcado. Por outro lado, algumas defendem que devemos celebrar a violência só para as mulheres que estão do lado certo da lei. Outras preferem que as mulheres ajam fora da esfera da lei. Ainda há quem aprecie a força vingativa contra os homens que inicialmente as oprimiram (*Foxy Brown*, 1974, Jack Hill). Por fim, outra opinião comum vinda do quadrante feminista defende

que a presença excessiva de mulheres violentas nos filmes faz com que as pessoas acreditem que já não há mais nada a fazer pelo movimento feminista, criando a falsa ilusão da igualdade. Margaret Finnegan (Los Angeles Times) afirmou:

> The commercial embrace of kick-butt girls breeds a less obvious threat to women's struggle for equality: the illusion of equality. Feminism has few greater enemies. It breeds complacency. Worse yet, it implies that feminism is obsolete. Who needs it? Girls today can do anything. They can be anything. I've seen it on TV so it must be true (Finnegan, 2001).

O que parece ser inegável é que a relação da mulher com a lei nunca foi pacífica. Existem inúmeras razões para as personagens rejeitarem a lei e escaparem dela através da estrada. Na minha perspectiva torna-se crucial analisarmos em primeiro lugar, de forma breve, o percurso da lei na história americana e o seu impacto na vida das mulheres deste país.

Até há pouco tempo, em termos gerais e legais, as mulheres eram "invisíveis". Leis relativas a heranças passavam a propriedade, dos pais para os filhos; as leis do casamento passavam-na dos pais, para os maridos. As crianças eram propriedade do pai e pertenciam-lhes em caso de divórcio. O dinheiro e propriedade que as mulheres possuíam antes do casamento, passavam a ser também dos seus maridos. O estatuto da mulher impedia-a de ter uma voz legal, isto é, votar, marcar a sua presença no tribunal e acumular riqueza (Barnes 2005: 20).

O ponto de partida para a acção organizada na mudança da situação legal das mulheres foi a Convenção de Direitos das mulheres em Seneca Falls, Nova Iorque, em 1848 (Barnes 2005: 19/20). A Convenção produziu a "Declaration of Sentiments and Resolutions" modeladas pela "Declaration of Independence" (1776). A declaração continha os primeiros princípios feministas fundamentais que atacavam a supremacia do homem e a desigualdade de poder na família, estado e igreja; bem como os diferentes códigos morais aplicados aos homens e mulheres.

A "Declaration of Sentiments and Resolutions" prova que desde o início, as mulheres acreditavam na igualdade entre os sexos. O documento gerou uma campanha feminista para a obtenção do voto.

> We hold these truths to be self-evident that all men and women are created equal; they are endowed by their Creator with certain inalienable rights, that among these are life, liberty and the pursuit of happiness.
>
> Having deprived her of this first right of a citizen, thee elective franchise, there by leaving her without representation in the halls of a legislation, he has oppressed her on all sides. He has made her, if married, in the eye of law, civilly dead. He has taken from her all right in property even to the wages she earns (Declation of Sentiments 1848: 2178 – 2179).

A conquista do voto (definitivamente em 1920) foi de facto sinónimo da melhoria na vida das mulheres e o seu reconhecimento como cidadãs. Até a este momento, estas não eram cidadãs autónomas e individuais, mas sim "extensões" dos seus maridos ou pais. Apesar deste importante avanço, durante muito tempo, o voto da mulher foi visto pelo sistema legal como um segundo voto, pelo homem ao qual ela era relacionada. O ano de 1923 viu nascer a primeira versão da "The Equal Rights Amendment" que, declarava:

> Man and Women shall have equal rights throughout the United States and in every place subject to its jurisdiction. Congress shall have power to enforce this article by appropriate legislation.

Entre 1923 e 1969 esta emenda foi proposta ao Congresso, mas derrotada por uma coligação conservadora, que se opunha à mudança de estatuto das mulheres e era contra mulheres progressistas reformadoras como Eleanor Roosevelt.

No final do século XIX, início do século XX, apareceu a primeira legislação específica que tinha com objectivo comum a protecção das mulheres das condições duras do trabalho industrial. Anteriormente à existência dos sindicatos, umas das grandes vitórias foi a redução das horas de trabalho. Esta legislação era aplicada a mulheres com empregos, permitindo a conjugação do trabalho com as obrigações domésticas. No entanto, a lei reforçou alguns estereótipos femininos como o do "sexo fraco", que necessitava sempre da protecção masculina. Esta legislação também excluía legalmente, as mulheres da completa participação na economia.

Ao longo da história da lei há casos contraditórios e com resoluções diferentes, devido à incerteza no tratamento da diferença de género e discriminação sexual. No caso *Frontiero vs Richardson* (1973), por exemplo, Sharron Frontiero, tenente da força aérea americana, pediu benefícios médicos e de habitação para o seu marido. Ao passo

que estes benefícios eram automaticamente dados às esposas dos militares, as mulheres militares que os pedissem para os maridos, tinham de provar que estes eram financeiramente dependentes delas. No caso *Schlesinger vs Ballard* (1979), ocorre o contrário, o tribunal lançou uma diferente regulação militar, dando preferência promocional às mulheres e não aos homens. O Tribunal alegou que os homens e mulheres não eram exactamente "similarly situated with respect to opportunities for professional service" e defendeu que a regulação tinha como objectivo ajudar as mulheres.

As decisões legais são assim declarações com muitas camadas, que muitas vezes se reflectem num conjunto de pressupostos sobre cultura e papéis sociais. As decisões dos Tribunais Supremos Constitucionais têm muita importância porque podem ser um exemplo para os tribunais de menor instância. Os estudiosos na área da justiça e direito, centrados nas questões específicas ao género, estudaram inúmeras decisões tomadas pelo tribunal, refinando assim a sua análise. Da sua pesquisa resultaram questões importantes como a pertinência do tratamento diferencial entre homens e mulheres; as condições subjacentes a este tratamento diferencial; a passagem do tratamento diferencial para a discriminação; e finalmente a definição de padrões de tratamento neutral.

Há um pressuposto legal de que tratamento igual, significa tratar as pessoas da mesma maneira. Na linguagem legal, os tribunais utilizam a expressão "similarly situated" para designar as pessoas que merecem o mesmo tratamento. Muitos académicos sugerem, no entanto, que os homens e mulheres nunca são "similarly situated", uma vez que as forças sociais e culturais traçam distinções significativas nas experiências de homens e mulheres, que começam à nascença (Barnes 2005: 6). A questão de como a lei deveria tratar a gravidez, por exemplo, desafiou os académicos legais e tribunais a rever noções de igualdade. Martha L. Minow, falando da posição feminina perante a lei ("Feminist Reason: Getting it and losing it" Journal of Legal Education, 1988) defende que há necessidade de uma nova linguagem na discussão do elemento feminino e a lei:

> "In critiques of the 'male' point of view and in celebrations of the 'female,' feminists run the risk of treating particular experiences as universal and ignoring differences of racial, class, religious, ethnic, national, and other situated experiences" (Minow 1988: 47).

O debate entre legisladores e estudiosos legais sobre homens e mulheres, envolve os pressupostos mais básicos sobre humanidade e relações sociais. O debate centra-se sobretudo na definição de limites entre pessoas, dividindo grupos com o propósito de tratamento diferencial. Quando as características biológicas prejudicam um grupo e favorecem outro, os tribunais e legislaturas devem encontrar um equilíbrio para definir o que é injusto e ilegal. Dentro do âmbito da lei, a categoria género continua a ser densa, e como afirma Andrea Barnes, a sociedade não tem conseguido definir o que deveria ser tratamento igual ou especial. Segundo a autora, a discussão gira em torno das distinções entre grupos e em que medida podemos permitir que estas afectem a capacidade do indivíduo, para trabalhar, atingir a igualdade ou estar livre do assédio sexual.

No artigo de Shirley A. Wiegand, "Deception and artifice: Thelma, Louise, and the legal Hermeneutic" (1997) exploram-se as críticas que o filme recebeu de alguns espectadores masculinos, em contraste com a calorosa recepção das mulheres. A visão que se tem do filme, segundo Wiegand, poderá depender da perspectiva da lei que se tem, e a capacidade do sistema legal de proteger certos membros da sociedade. O filme mostra como muitas mulheres não podem confiar ou depender da lei como protectora, mas sim como inimiga. Ao longo da estrada, Thelma e Louise situam-se numa espécie de limbo ou fronteira no que diz respeito à lei. Usando as palavras de Susan Friedman:

> As fronteiras são a materialização da Lei, policiando as divisões; mas, por isso mesmo, elas vêem-se constantemente atravessadas, transgredidas e subvertidas. As fronteiras são usadas para exercer o poder sobre os outros, mas também para ir buscar o poder que permite sobreviver contra uma força dominante (Friedman 2002).

De facto, este parece ser o caso das duas protagonistas. Por um lado querem acreditar que a lei as pode proteger, por outro lado, à medida que avançam no seu percurso, cada vez têm mais certeza que isto não vai acontecer, acabando por transgredi-la para atingir a liberdade.

No início do filme, vemos Thelma a fazer a mala para a viagem. Entre os vários objectos que selecciona para a sua mala, está uma arma. A cena dá especial relevo a este objecto, logo, o espectador fica com a sensação de que alguma coisa irá acontecer. Na seguinte direcção do guião lemos:

> She opens the drawer of her nightstand. Her attitude is purposeful; she looks as if she knows exactly what she's doing; although, frankly, she has no idea, and each decision is completely arbitrary. As she rifles through it, plucking various items from among the jumbled contents, we see there is a gun in there; one Darryl bought her for protection. It is unloaded, but there is a box of bullets. She picks up the gun like it's a rat by the tail and puts it in her purse (Khouri 1990).

Depois de guardarem as suas malas no porta-bagagem; e depois de percorrerem alguns metros, Thelma pede a Louise para guardar a arma:

> They are driving down the interstate. Thelma reaches for her purse and finds the gun.
> THELMA: Louise, will you take care of the gun?
> Louise shrieks at the sight of it.
> LOUISE: Why in hell did you bring that?
> Thelma wonders if Louise is really that naive.
> THELMA: Oh, come on, Louise... psycho killers, bears... snakes! I just don't know how to use it. So will you take care of it? (Khouri 1990).

Esta mesma pistola, nas mãos de Louise, salva a amiga de uma violação que acaba por ser o "plot trigger", fundamental para todo o resto da trama, já que transforma a viagem de fim-de-semana numa fuga pelos EUA. O seguinte momento constitui o ponto de ruptura com a lei.

> TIGHT SHOT of the barrel of Thelma's gun being pressed into the nape of Harlan's neck. Louise's thumb pulls back the hammer.
> LOUISE: You let her go, you fat fucking asshole, or I'm gonna splatter your ugly face all over this nice car. Harlan slowly raises his hands in the air, and Thelma darts out, pulling her dress down.
> HARLAN: Now, calm down. We were just havin' a little fun.
> Louise glances at Thelma. Thelma shakes her head no.
> LOUISE: Looks like you've got a real fucked up idea of fun. Now turn around.
> Louise starts to back away, but the gun is still close to his face. His pants are undone in the front. She is still backing away with the gun raised. Thelma is inching away as well.
> LOUISE: Just for the future, when a woman's crying like that, she's not having any fun! Louise lowers the gun and stares at him for a second. Then she turns and walks away. Thelma does, too.
> HARLAN (pulling up his pants): Bitch. I should have gone ahead and fucked her.
> Louise stops in her tracks.

> LOUISE: What did you say?
> HARLAN: I said suck my cock.
> Louise takes two long strides back towards him, raises the gun and FIRES a bullet into his face. (Khouri 1990)

Os espectadores, sobretudo algumas mulheres, ficaram "satisfeitos" com a morte de Harlan, uma vez que acreditam que a lei não protege as mulheres de violadores, nem assegura uma defesa adequada. Louise não matou Harlan pela ameaça eminente a Thelma, mas sim porque outras mulheres continuavam em perigo; parece-me ser visível esta constatação através da resposta de Harlan, com intenções notórias de continuar a vitimizar outras mulheres. Harlan simboliza também o homem que violentou Louise no passado. Ela assume que a sua transgressão irá trazer consequências por parte do Estado, reconhecendo que segundo a lei, Harlan não cometeu nenhum crime:

> THELMA: Shouldn't we go to the cops? I mean, I think we should tell the police.
> LOUISE: Tell them what?! What, Thelma? What do you think we should tell them?
> THELMA: I don't know. Just tell 'em what happened.
> LOUISE: Which part?
> THELMA: All of it. That he tried to rape me.
> LOUISE: Only about a hundred people saw you cheek to goddamn cheek with him all night, Thelma! Who's gonna believe that?! We just don't live in that kind of world. Pull over! (Khouri 1990)

Nesta afirmação Louise transmite a visão da sociedade tradicional sobre este assunto e algumas vezes, a resposta judicial que as vítimas de violação encaram. Louise parece estar a pensar nos julgamentos de violação da década de 90, do século XX. Neste ponto da viagem, Louise inicia o seu descrédito na lei, mas Thelma ainda acredita ingenuamente que há a possibilidade de recorrerem à sua protecção. No diálogo seguinte, o silêncio de Louise é um indicador da posição da lei nos casos de violação: a culpabilização da vítima.

> THELMA: Our next move? I'll say one thing, Louise. This is some vacation. I sure am having a good time. This is real fun.
> LOUISE: If you weren't so concerned with having a good time, we wouldn't be here right now.
> THELMA: Just what is that supposed to mean?
> LOUISE: It means shut up, Thelma.
> THELMA: So this is all my fault, is it.

> Louise looks at Thelma for a long time.
> LOUISE: Just shut up. (Khouri 1990)

A violação é um mal que resiste através dos tempos, que continua a ser perpetrado predominantemente por homens. O movimento dos direitos das mulheres nos anos 60 do século XX reforçou a preocupação com este assunto. Há uma longa e relativamente bem sucedida resistência feminina histórica, ao assédio sexual e violação. Por resistência entende-se o desafio institucional, político e religioso, judicial e legal, nomeadamente na forma como se lida ou interpreta a "verdadeira" violação (Rozee 2005: 266). A definição legal de violação é muito limitada. Em muitos estados norte-americanos, a penetração vaginal forçada de uma vítima constitui uma violação, porém, algumas violações violentas podem não incluir penetração, esta pode ser feita com outros recursos e objectos. A violação poderá também ser anal ou oral, também há casos de penetração de vítimas inconscientes ou drogadas. Activistas feministas favorecem uma definição de violação mais abrangente, no entanto, alguns estados norte americanos ainda adoptam uma definição mais limitada. Parece inacreditável que só nos anos 90 do século XX, a "spousal rape exemption" tenha chegado ao fim (o último estado a abolir esta lei foi a Carolina do Norte, em 1993). Segundo a lei, a mulher não podia acusar o marido de violação, uma vez que cumprir com as obrigações sexuais fazia parte do acordo matrimonial. A luta das feministas pelo fim desta lei durou 20 anos (Rozee 2005: 226). No final dos anos 70 e início dos anos 80 do século XX, os legisladores finalmente conseguiram introduzir a chamada "Rape Shield Law", que limitava a introdução de informações de cariz sexual da vítima como prova, na maior parte dos casos. Previamente, a estratégia de expor a história sexual da vítima era usada para mostrar, que mantinha relações sexuais com outros homens, por isso, a sua conduta, com o acusado, era consensual.

Muitas razões dadas pelos acusados de violação incluíam a incapacidade de controlo dos impulsos sexuais, especialmente quando provocados. Outra razão residia na "suposta" disponibilidade da mulher devido à sua aparência, comportamento, e situação em que se encontrava, ou então na combinação destes factores. Outra justificação envolvia o mito de que as mulheres querem secretamente ser forçadas ao acto sexual, que gostam de ter relações com brutalidade, apesar de dizerem que não. O júri mostra-se muitas vezes relutante em condenar alguém, se a mulher mostrar disponibilidade para vários encontros amorosos, se consome álcool, etc. Ellen Bublick

insiste que as mulheres deveriam ter direitos constitucionais garantidos à liberdade de movimentos; ter a possibilidade de se expressar, vestir o que quiserem e comportar-se livremente; sem que estes sejam indicadores da disponibilidade para ser violada. Estas justificações dos acusados podem ser encontradas em várias recensões críticas ao filme. John Simon, por exemplo, recusa-se a criticar qualquer comportamento dos homens no filme, em vez disso, culpa as mulheres e demonstra a mesma perspectiva tantas vezes encontrada no sistema legal.

> The rapist soon gets the somewhat drunk Thelma to dance with him in *complete, newly emancipated abandon*. You'd think that a woman . . . would not trust a man who dances with a beer bottle in one hand . . . but Thelma does, and even follows *him* out into the parking lot for a breath of sobering air. Provocative as she is, she gets not air, but attempted rape (Simon 1991: 41-50).

O filme *Thelma and Louise* foi lançado no mesmo ano em que Anita Hill testemunhou perante o Comité Judicial dos EUA, que o nomeado do Tribunal Supremo, Clarence Thomas, a tinha assediado sexualmente. Muitas mulheres acreditavam que muitos dos [8]júris brancos que interrogaram Hill, desvalorizavam as histórias das mulheres e o assédio sexual. O filme opera uma crítica ao sistema legal marcadamente masculino, e dá voz a mulheres e a outras elites na sociedade americana. Os homens brancos constituem a maioria dos jurados e advogados. Se estes abordarem um caso da mesma maneira que alguns críticos abordam este filme, também vão falhar na apreciação de como as mulheres vêem e experienciam a sua vida (Wiegand 1997: 35).

Depois de tomarem a decisão de fugir, Louise consegue o dinheiro através do namorado Jimmy, mas depara-se com dificuldades na decisão pela rota que irão tomar,

---

[8] Além de *Thelma and Louise*, muitos filmes abordaram a complexa relação da mulher com a lei como *North Country (*2005, Niki Caro), *The Accused* (1988, Jonathan Kaplan) e *Adam's Rib* (1949, George Cukor). Será ainda importante referir os "Rape Revenge Movies", mais frequentes nos anos 70 e 80 do século XX. Este subgénero cinematográfico com origem nos filmes "Exploitation" reflecte o descrédito e desconfiança total na lei por parte das mulheres. Estes tipos de filmes apresentam sempre uma estrutura tripartida: primeiro a mulher é violada, depois reabilita-se e ganha confiança em si, e finalmente mata todos os agressores. São exemplos *I Spit On Your Grave (*1978, Meir Zarchi*)* e *Ms. 45* (1981, Abel Ferrara*)*.

para chegar ao México. Á medida que se dirigem para lá, afastam-se cada vez mais da lei, espelhando a alienação do sistema legal. Os espectadores desconhecem os detalhes, mas sabem que Louise foi violada no Texas, por isso diz a Thelma para arranjar uma rota alternativa:

> THELMA (taking map: Well, it looks like we can get on this road 81 that heads down towards Dallas, then cut over to...
> LOUISE (interrupting): I don't want to go that way. Find a way that we don't have to go through Texas.
> THELMA (looking at map): Wait. What? You want to go to Mexico from Oklahoma and you don't want to go through Texas?
> LOUISE: You know how I feel about Texas... We're not going that way.
> THELMA: I know, Louise, but we're running for our lives! Don't you think you could make an exception just this once?! I mean, look at the map. The only thing between Oklahoma and Mexico is Texas!
> LOUISE: Thelma! I'm not gonna talk about this! Now find another way or give me the goddamn map and I will! You understand?
> THELMA: No, Louise. How come you never said what happened?
> Louise is completely unreasonable on this subject and Thelma is totally puzzled by Louise's reaction but is reluctant to press her further.
> LOUISE: I... I just... I just don't think it's the place I wanna get caught for doin' something like... if you blow a guy's head off with his pants down, believe me, Texas is the last place you wanna get caught! Trust me! Now, I said, I don't wanna talk about it!! (Khouri 1990)

Após chegarem a um consenso, Louise avisa Thelma para ter cuidado com as conversas ao telefone com Darryl, porque o telefone pode estar sob escuta. Thelma fica surpreendida quando Louise diz que podem apresentar acusações de homicídio em primeiro grau e assalto a mão armada:

> LOUISE: I want you to call Darryl.
> THELMA: What for?
> LOUISE: To find out if he knows anything. If you think he does, you gotta hang up because it means the police have told him and the phone is probably tapped.
> THELMA: Jeez, Louise, tapped the phone? You think so?
> LOUISE (agitated): Oh, come on! Murder one and armed robbery, Thelma!
> THELMA: Murder one! God, Louise, can't we even say it was self-defense?
> LOUISE: But it wasn't! We got away! We were walkin' away!

> THELMA: They don't know that! It was just you and me there. I'll say he raped me and you had to shoot him! I mean, it's almost the truth!
> LOUISE: It won't work.
> THELMA: Why not?!
> LOUISE: No physical evidence. We can't prove he did it. We probably can't even prove he touched you by now. They both pause for a moment.
> THELMA: God. The law is some tricky shit, isn't it?
> THELMA: How do you know 'bout all this stuff anyway?
> Louise does not answer the question.
> LOUISE: Besides, what do we say about the robbery? No excuse for that. No such thing as justifiable robbery.
> THELMA: Alright, Louise! (Khouri 1990).

Thelma não tem experiência com a lei e neste ponto parece ainda ser um pouco ingénua, mas depressa aprende que não há muitas razões para acreditar na lei, sobretudo quando encontra o ladrão J.D. Thelma convence Louise a dar boleia a J.D, que lhe relata a sua vida criminosa, dando-lhe uma lição sobre assaltos a lojas de conveniência. J.D é uma personagem masculina distinta das outras, uma vez que se identifica com Thelma e Louise como um "fora da lei" (Kotsopoulos 1989: 85). Quando este rouba o dinheiro para a fuga, Thelma experiencia uma espécie de epifania, transforma-se totalmente, deixa a ética de lado e começa a ser criminosa; toma o gosto pela quebra da lei, assume a sua "active rebellion" e substitui o vício do chocolate pelo "Wild Turkey". Cada decisão que as duas amigas tomam a partir daqui, agrava a sua situação legal. É aqui que ambas começam a encarnar o papel de fugitivas, e começam a ter a certeza que o sistema judicial não as vai proteger:

> LOUISE: Goddamnit, Thelma! Let me explain something to you. Right now we have only two things goin' for us. One, nobody knows where we are, and two; nobody knows where we're going. Now, one of our things that was going for us is gone!
> Louise stops yelling for a moment groping for self-control. Thelma looks pitiful.
> LOUISE: Just stop talkin' to people, Thelma! Stop bein' so open! We're fugitives now. Let's behave that way! (Khouri 1990).

Todavia, à medida que avançam na estrada, Thelma e Louise também vão ficando mais fortes, mais autónomas, e mais livres. Neste ponto as duas encontram-se numa encruzilhada, não têm certeza do futuro. Não abandonaram ainda de forma definitiva o

sistema legal, apesar de já o terem quebrado, quando mataram Harlan, mas ainda não rejeitaram totalmente. O assalto à loja de conveniência é o momento da definitiva separação entre as duas e a lei. Este segundo crime foi motivado, tal como o primeiro, por acções realizadas pelos homens. Thelma imita o "modus operandi" de JD de forma perfeita:

> THELMA (V.O.): Alright, ladies and gentleman, let's see who'll win the prize for keepin' their cool. Everybody lie down on the floor. If nobody loses their head, then nobody loses their head...
> TIGHT SHOT of Darryl's face going deeper and deeper into a state of shock. TIGHT SHOTS of Hal, Max, etc., all looking intently at the screen.
> VIDEO IMAGE of Thelma boldly ordering cashier to fill her purse with money. As he's loading the purse with bills, she's taking beef jerky from the display and putting it in there, too, while she points the gun at the cashier.
> THELMA (V.O.) (videotape playback): You, sir... You do the honors. Just empty that cash into this bag and you'll have an amazing story to tell all your friends. If not, you'll have a tag on your toe. You decide (Khouri 1990).

As imagens seguintes, que mostram Thelma a realizar o assalto, contrastam com aquelas que mostram os homens sentados na sala do interrogatório. Darryl, extremamente convicto, diz à polícia que Thelma nunca tocaria numa arma, no entanto, é confrontado com as imagens da esposa a fazê-lo. Depois desta cena, Louise avisa Thelma para não deitar lixo para o chão. Este momento aparentemente pouco significativo, mostra que apesar de tudo, estas mulheres têm sentido moral e responsabilidade social ao contrário da sociedade, moralmente responsável pelo tratamento que adopta relativamente às mulheres. Minow e Sellman afirmam a este respeito:

> Although the law put them beyond its ken and beyond its protection, *Thelma and Louise* engage in a continual discussion about blame and guilt, and about responsibility and obedience. Placing at the centre these outlaws' views of law and morality displaces societal images of the outlaw as amoral. Their own moral judgements afford a critical perspective on law and conventional morality (Minow & Sellman 1992: 1290).

Este momento constitui um verdadeiro momento de conquista de poder feminino, através do crime. Thelma transformou-se na mulher que controla a acção, e que acha que tem "talento natural" para a vida à margem da lei.

> THELMA: Are you sure we should be driving like this? In broad daylight and everything?
> LOUISE: No we shouldn't, but I want to put some distance between us and the scene of our last Goddamn crime!
> THELMA: Ooooooweee!! You shoulda seen me! Like I'd been doin' it all my life! Nobody would ever believe it.
> LOUISE: You think you've found your calling?
> THELMA: Maybe. Maybe. The call of the wild!
> Thelma howls like a dog and drinks a little bottle of Wild Turkey.
> LOUISE: You're disturbed. (Khouri 1990)

Mais à frente na estrada, Thelma e Louise são mandadas parar por um polícia, por excesso de velocidade. Com medo que possam ser descobertas, Thelma aponta-lhe uma arma, mete-o na bagageira e dá dois tiros para ele poder respirar. Está aqui implícita a ideia de que as mulheres só recorrem à violência, quando maltratadas pelos homens. Quando implora pela sua vida, Thelma avisa-o:

> LOUISE (apologetic): I am really sorry about this.
> THELMA: I swear, before yesterday, neither one of us would have ever pulled a stunt like this. But if you ever met my husband, you'd know why I just can... You wanna step out of the car, please? (she opens the door for him) You wanna put your hands on your head, please? Louise, shoot the radio.
> LOUISE: What?
> THELMA: Shoot the radio!
> Louise SHOOTS the car radio. The cop flinches with each shot.
> THELMA: The police radio, Louise! Jesus!
> Thelma is holding the gun on the Patrolman. Suddenly Thelma FIRES the gun, blowing two holes into the trunk cover.
> THELMA (to Louise): Open the trunk.
> Louise opens the trunk.
> THELMA (to Patrolman): You wanna step into the trunk, please?
> PATROLMAN: Ma'am, please... I got kids... a wife...
> THELMA: You do? Well, you're lucky. You be sweet to 'em. Especially your wife. My husband wasn't sweet to me and look how I turned out. Now go on, get in there. (Khouri 1990)

Louise fica perplexa com Louise, mas, ao mesmo tempo, tira o cinto da polícia para ter munições extra, começando a pensar como uma criminosa. Depois de arrancarem, há uma cena que filma a paisagem do deserto e o carro da polícia, que as duas deixaram para trás. Na cena imediatamente a seguir aparece um ciclista negro a andar de bicicleta, aparentemente "bem disposto", a fumar marijuana. No Walkman ouve-se a canção *reggae* "I Can See Clearly Now", de Johnny Nash. A letra da canção é meticulosamente coordenada com as cenas do filme. O ciclista, vendo o carro da polícia parado, expira fumo para a mala. O polícia já tinha sido neutralizado por Thelma e Louise, por isso, a atitude do ciclista reforça o feminismo do filme (Gorbman 2007: 73-74). A imagem de um homem negro a soprar marijuana, para a mala de um polícia branco, é claramente irónica. Talvez possa estar a sugerir também a falha da acção de protecção da lei, não só para as mulheres, mas para outros grupos raciais. Tal como em muitos outros filmes, a banda sonora de *Thelma and Louise* propõe uma leitura mais activa e cumpre a função de elaborar complexas metáforas. Esta "hybrid score" (Gorbman 2007: 66) define a acção, o cenário, dá referências e transmite pontos de vista.

A próxima façanha das duas amigas inclui a destruição de um camião de gasolina: Ambas resolvem castigar um camionista, que já tinham encontrado na estrada pela sua "má educação", pelos gestos obscenos e machismo.

> LOUISE: We been seein' you all along the way.
> TRUCKER: Yeah. I been seein' you, too.
> THELMA: We think you have really bad manners.
> Louise nods.
> LOUISE: We were just wonderin' where you think you get off behavin' like that to women you don't even know.
> This is not what is supposed to be happening.
> TRUCKER: What? What are you talkin' about?
> LOUISE: You know good and damn well what I'm talkin' about.
> THELMA: I mean really! That business with your tongue. What is that? That's disgusting!
> LOUISE: And, oh my God, that other thing, that pointing to your lap? What's that supposed to mean exactly? Does that mean pull over, I want to show you what a big fat slob I am or...
> THELMA: Does that mean suck my dick?
> TRUCKER: You women are crazy!
> LOUISE: You got that right.

> THELMA: We think you should apologize.
> He is getting a little panicky.
> TRUCKER: I'm not apologizing for shit!
> LOUISE: Say you're sorry.
> TRUCKER: Fuck that.
> Louise pulls the gun they stole from the State Patrolman.
> LOUISE: Say you're sorry or we'll make you fuckin' sorry.
> He looks at the gun.
> TRUCKER: Oh, Jesus! (Khouri 1990)

Thelma já atingiu o ponto do não regresso, mas as conversas de Louise com o detective Slocum fazem-na repensar a sua relação com o sistema legal. O detective mostra compreensão e simpatia por ela. Por momentos, Louise questiona se o sistema é mesmo seu inimigo:

> LOUISE: You know, certain words and phrases just keep floating through my mind, things like incarceration, cavity search, life imprisonment, death by electrocution, that sort of thing. So, come out alive? I don't know. Let us think about that.
> HAL (V.O.): Louise, I'll do anything. I know what's makin' you run. I know what happened to you in Texas.
> Louise's eyes get wide as she hears this. A finger reaches up and presses down the lever and hangs up the phone (Khouri 1990).

Louise fica emocionada, considerando a hipótese da lei para a perceber e proteger. Thelma interrompe a chamada para que o detective não as localize, contudo, é a simpatia e "sweet talk" do detective que fazem com que a chamada seja localizada. Assim que descobre o paradeiro delas, Slocum vê a sua autoridade retirada e a sua presença dispensada, como se de uma ferramenta se tratasse. Todavia, Slocum é o único homem que se preocupa e que reconhece que a lei tem falhas. Quando elas são encurraladas, ele mostra a sua revolta:

> Hal: I'm sorry to bother you, I know you're real busy right now, but how many times, Max? How many times has that woman gotta be fucked over? You could lift one finger and save her ass and you won't even do that?
> MAX: (grabbing Hal) Get a hold of yourself! You are way out of your jurisdiction, now come on! Calm down! Don't make me sorry I let you come!
> Max lets go of Hal's lapels (Khouri 1990).

Todos os agentes da lei (com excepção de Hal) vêem as duas amigas como criminosas extremamente perigosas. É claro que no final do filme, a recusa das duas em entregarem-se é considerada uma agressão muito séria.

> POLICE (O.S.) (over loudspeaker) This is the Arizona Highway Patrol. You are under arrest. You are considered armed and dangerous. Any failure to obey any command will be considered an act of aggression against us (Khouri 1990).

A reacção da lei perante a criminalidade é no mínimo surpreendente, tendo em conta que são "só" duas mulheres:

> THELMA: God! It looks like the Army!
> LOUISE: All this for us? Thelma starts to laugh. Louise is only concerned with missing the cacti and other obstacles that lie before her (Khouri 1990).

Thelma afastou-se definitivamente da influência do marido e assume de uma vez por todas, que tudo está diferente, já não há como voltar atrás "Somethin's, like, crossed over in me. I can't go back. I mean, I just couldn't live." Mas de facto, isto é uma verdade para as duas amigas, que chegaram a uma nova compreensão sobre elas mesmas e a lei. Já não há regresso possível:

> Thelma: "Are you awake?"
> Louise: I guess you could call it that, my eyes are open.
> Thelma: Me too. I feel *awake*.
> Louise: Good.
> Thelma: *Wide* awake. I never remember feeling this awake. Know what I mean? Everything looks different (Khouri 1990).

No final do filme a recusa da entrega à lei, deixa-lhes como saída, continuarem a conduzir. O final da estrada dá-lhes acesso à libertação plena da lei e das amarras da autoridade.

> Louise: I'm not giving up . . . .
> Thelma: O.K. then listen. Let's don't get caught.
> Louise: What are you talking about?
> Thelma: Let's keep going.
> Louise: What do you mean?
> Thelma: [nodding toward the canyon] Go!

> Louise: You sure? Smiling.
> Thelma: Yeah . . . yeah.
> They smile broadly, hug each other, hold hands, and drive over the edge (Khouri 1990).

O filme pode ser considerado feminista na medida em que duas mulheres agem contra as injustiças suscitadas pelo género. Mas acima de tudo, elas reconhecem que o sistema legal não as apoia, só as oprime e não as compreende. O filme deixa implícita a sua visão do sistema judicial. A frase mais importante relativamente à lei provém da voz de Thelma: "Law is some tricky shit, isn't it?" Esta frase é duplamente simbólica. Por um lado, a lei requer manobras sofisticadas e complicadas. Ela é vista como um truque, um procedimento, uma prática engenhosa, um artifício designado para iludir, enganar e defraudar. Por outro lado, no filme, a lei cumpre a sua função relativamente aos homens (sobretudo brancos), não para as mulheres que comprometem o poder vigente (Wiegand 1997: 25-26). A relação ambivalente e hostil de Thelma e Louise com o sistema legal, leva-as não para um destino fatal, mas para a liberdade.

Os "outlaw road couples" são normalmente forçados a viver fora da lei, encontrando-se no exterior da sociedade e instituições. Nos filmes como *They live by Night* (1948), *Gun Crazy* (1949), *Bonnie and Clyde* (1967) as forças sociais são retratadas como negativas e o casal é romantizado porque são considerados vítimas de uma sociedade corrupta. Kathy Maoi, numa recensão ao filme, afirma: *Thelma and Louise* become outlaws not because they love violence, but because men won't leave them be…" (Maoi 1990: 83), De facto, estas tornam-se agressivas, devido à violência que os homens primeiramente lhes infligiram. A presença dos temas da criminalidade, fuga à lei e falha do sistema judicial no filme é acompanhada pela ideia da excessiva violência por parte das mulheres.

Como já foi esclarecido no primeiro capítulo, a crítica encarou o filme *Thelma and Louise* como excessivamente violento. A violência foi considerada gratuita, encarada como tendo a missão de "castigar os homens". Callie Khouri achou que esta percepção se devia a uma prerrogativa de género. Uma mulher é naturalmente doce e simpática, ao passo que a violência ainda é vista como uma prerrogativa masculina. Khouri, numa entrevista a Bernie Cook, imagina a tentativa de violação com uma personagem masculina no lugar de Louise:

> Bernie Cook: Do you feel that some of the critical response to the film is linked to ambivalence about women picking up or taking up that gun?
> Callie Khouri: First of all, if you go back and read a lot of the popular criticism of it, it makes it sound like they were on a murderous rampage all across the country. And they make it seem like it was *Badlands* (1973) or something or they were randomly picking of guys. There was one murder during an attempted rape, and after that there was some destruction of private property and an armed robbery. By movie standards, the violence was so minimal that it's hard to imagine that people reacted the way they did. (…)
> I was so surprised that the violence got taken out of the cinematic context and was discussed as if it was intended to be a directive to women everywhere, instead of just a dramatic device that is so common in movies as to go unmentioned ninety percent of the time. But in any case, I just feel that if you had done that very same movie and you had a guy come out to the parking lot, catch this happening—Louise could be standing there holding a gun. He could take the gun, the guy could mouth o≠ to him, he would shoot the guy and say, "Get in the car," and run. There would have been no movie, because that would have been so commonplace, it would be completely unremarkable (Cook 2002: 174).

De facto, esta cena, num filme de acção interpretada por um homem, seria simplesmente trivial, no entanto, quando interpretada por uma mulher, é percebida quando muito mais violenta, até totalmente subversiva. Susan Sarandon a este respeito relembra o filme *Total Recall* (1990, Paul Verhoeven) protagonizado por Arnold Schwarzenegger, que mata a esposa com um tiro na cabeça, dizendo: "consider this a divorce". Em comparação, este filme não suscitou qualquer tipo de indignação, pelo menos não tão grande.

Na minha opinião há alguma violência no filme, embora, não tão forte como em outros filmes Hollywood. Aqui a violência tem funções, e apresenta uma carga simbólica muito importante, sendo simultaneamente uma forma de resistência à injustiça e uma resposta ao abuso do poder. A violência permite o questionamento das ideias, nas quais a sociedade se fundamenta, tornando possível às duas amigas um trajecto inovador que faz mudar a ordem da realidade prévia.

No início do filme, Thelma e Louise não são más, violentas ou "letais". Aparentemente constituem estereótipos femininos como a dona de casa inocente e a empregada de mesa. No filme, há quatro cenas principais, já descritas nas páginas

anteriores, em que a violência está presente: na morte de Harlan, no roubo do supermercado, na enclausuramento do polícia na bagageira e na explosão do camião.

O tipo de violência presente no filme é na minha opinião totalmente subvertido e minado. Se pensarmos bem, todas as cenas que referi no parágrafo anterior com excepção do assassinato de Harlan, não possuem qualquer tipo de violência gráfica ou efectiva. Thelma e Louise tiveram várias oportunidades para uma série de actos violentos, como por exemplo a morte do polícia ou do camionista, mas no entanto, isso não aconteceu. Em vez de se submeterem à lei e aos limites, as personagens reafirmam a sua autoconfiança através da violência na estrada. A violência no filme tem que ser vista não de forma gratuita, mas como um meio necessário para serem ouvidas e reconhecidas. Barbara Bunker defende que o acto violento é muitas vezes a "basically unrestrained expressiveness" (Bunker *apud.* Russel: 2002). A partir de uma determinada altura, Thelma e Louise reconhecem o poder da violência. Depois da perseguição policial, Thelma afirma:

> THELMA: You're a good friend.
>
> LOUISE: You too, sweetie, the best.
>
> THELMA: I guess I went a little crazy, huh?
>
> LOUISE: No... You've always been crazy. This is just the first chance you've had to really express yourself.
>
> THELMA: I guess everything from here on in is going to be pretty shitty.
>
> LOUISE: Unbearable, I'd imagine.
>
> THELMA: I guess everything we've got to lose is already gone anyway.
>
> (Khouri1990).

Mulheres fora da lei ou violentas, constituem uma espécie de resistência à opressão da sociedade e instituições legais. Na maior parte das pesquisas e estudos que consultei, a violência por parte das mulheres é frequentemente condenada. Porém penso que seria mais proveitoso e útil, se esta recriminação fosse substituída por uma análise mais profunda das motivações que estão subjacentes à violência exercida pelas mulheres no cinema. Num mundo ideal e perfeito a violência não existirá, nem por parte de homens, nem das mulheres, mas ambos têm legitimidade de poder exprimir os seus impulsos

violentos. No final deste subcapítulo não é minha intenção fazer uma apologia da violência, no entanto, devo confessar que prefiro a frequente presença de heroínas fortes, combativas e até agressivas, e não a sua completa ausência e inexistência no mundo cinematográfico. Na história do cinema foram precisos vários anos e várias transformações sociais e culturais para termos a sua presença. A violência, a fuga à lei e a "active rebellion", são mais uma vez possibilitadas no espaço da estrada[9]. Apesar da lei as querer "dead or alive", Thelma e Louise tomam a decisão de se tornarem "renegades", para assim seguirem o seu caminho para a liberdade.

No último subcapítulo irei analisar as diferentes construções de feminilidade e masculinidade das várias personagens, bem como a evolução das dinâmicas relativas à sexualidade, no contexto da estrada.

[9] A este propósito relembro o especialista em "Road Movies", Timothy Corrigan que apontava a rebelião precisamente como uma das características deste tipo de filmes.

Capítulo III – "Further up on the Road"

III.3 – "Why Don't We Do It On The Road?"/ "Driving Sideways": Sexualidade e Construções de Masculinidade e Feminilidade

12.
Allons! after the great Companions, and to belong to them!
They too are on the road—they are the swift and majestic men—they are the greatest women,
Enjoyers of calms of seas and storms of seas…

Journeyers with their womanhood, ample, unsurpass'd, content, Journeyers with their own sublime old age of manhood or womanhood...

Walt Whitman, *S.O.R,* vv.153-155, 166-167

A estrada é um espaço que não faz distinção entre pessoas, nela são todos bem aceites e bem vindos. Tanto os "swift and majestic men", como as "greatest women" convivem na estrada de Walt Whitman. O poema refere-se aos homens e mulheres como apreciadores dos mares calmos e tempestuosos, mas curiosamente, a própria categoria em que ambos os géneros se encontram, é tão instável e mutável, como as próprias águas do mar, que tanto se podem encontrar revoltas ou paradas.

Os estudos base relativamente à área da sexualidade e género pertencem a Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Teresa de Lauretis, Judith Butler, Donna Haraway, Joan Scott, Gayle Rubin, e, mais recentemente na Geografia Feminista, nos trabalhos realizados por geógrafas/os como Doreen Massey, Janice Monk, Cindi Katz, John Binnie, Gill Valentine, Nancy Duncan, Richard Phillips, Linda McDowell e Gillian Rose, entre outros. O género e sexualidade têm sido estudados pelo campo da Geografia Feminista, que traçou novas rotas inovadoras, para perspectivas mais alargadas. As ideias previamente estabelecidas, no que constitui um homem ou mulher, e os comportamentos que ambos devem adoptar são influenciados por condições económicas, classe, idade, etnia, sexualidade e espaço. Esta última categoria por mim enunciada, assume evidentemente uma importância redobrada, uma vez que afirmo que a estrada reúne condições únicas e inigualáveis como espaço facilitador de liberdade. Em contraste, uma das conclusões provenientes de estudos feministas geográficos, que

trabalham com a categoria do género, dizem que a maior parte dos espaços são predominantemente dominados por homens brancos, da classe média. (cit. Ornat 2008: 309) Outra importante contribuição desta área diz que tanto a masculinidade, como a feminilidade são irremediavelmente afectadas por comportamentos espaciais (ROSE, 1993). Entre as associações comuns a homens e mulheres, encontramos os binómios cultura (homem) e natureza (mulher), assim como a razão (homem) e emoção (mulher). Outro pensamento dicotómico relativo ao espaço, já amplamente discutido no primeiro subcapítulo, é a associação de espaços públicos e privados ao género. Esta visão, apesar de apresentar algumas limitações, continua a ser predominante no entendimento histórico e na interpretação geográfica. A especialista Linda McDowell procurando ir além desta última abordagem, afirma que é importante conhecermos as circunstâncias e as próprias geografias da mulher. Um dos elementos de maior importância neste estudo é o corpo. Como explica Márcio José Ornat:

> Determinados corpos são marcados identitariamente como sendo diferentes ou marginais, e estando associados a espaços particulares, enquanto outros são considerados normais e muitas vezes colocando-se como neutros no discurso dominante. Isto tem se mostrado a partir da justaposição entre sexualidade, género e espaço, na simultânea associação entre sexualidade/corpo (…) (Ornat 2008: 319).

Os múltiplos debates realizados em torno da sexualidade, género, espaço e identidade, mostram inúmeras possibilidades e negociações. Ann M. Oberhauser (num ensaio contido no livro, *Geography in America at the Dawn of the 21st Century*, 2003) explicita a negociação entre corpo e espaço, e defende que o corpo mostra-se tanto fixo, como fluído em função dos espaços por onde passa. O corpo é assim afectado pelo contexto e quanto menos delineado e instituído for o espaço, de que é exemplo a estrada, mais fluído e livre, o corpo se torna. Assim sendo, e seguindo esta linha de pensamento, julgo poder afirmar que a estrada é ela mesma um espaço fluído e inconstante, onde não é possível estabelecer a fixação em categorias definitivas e imutáveis. Se há uma certeza relativamente a este filme, é também o não enquadramento em padrões rígidos, normativos, fixos e constantes. O filme *Thelma and Louise* é muitas vezes perspectivado à luz de vários binómios, mas talvez o mais importante para mim ("fixity" *vs.* "hybridity") é explicado por Bernie Cook:

> (…) both characters have shifted from initial fixity (imprisonment in rigid, narrow gender and class roles) to dynamic hybridity: each now incorporates an aspect of the

> other, and both women have adopted signs (costume) and postures (bodily comportment) associated with male outlaws (Cook 2007: 7).

O filme brinca constantemente com a noção de limite e fronteira, assumindo a recusa de se fixar em categorias. As fronteiras acarretam sempre uma posição ambivalente, uma vez que as suas linhas são sinónimo de distinção e diferença, mas também de mistura e condensação. A fronteira do género é assim constantemente transgredida, encarada como um "social construct, performed and not essential, opening possibilities for mobile identification" (Cook 2007: 27). No filme, as heroínas abandonam as suas indumentárias femininas e operam a transgressão de género também ao nível do comportamento, uma vez que se tornam criminosas e adoptam gestos e vocabulário mais masculinos. Tudo aqui é invertido, as mulheres partem para oeste, ao passo que os homens ficam sentados à espera das suas próximas façanhas. Por tudo o que foi dito, e seguindo a ideia de que o género é uma construção, encaro a feminilidade e masculinidade exactamente da mesma forma.

A masculinidade pode ser definida como um conjunto de características estereotipadas, que correspondem a uma imagem frequentemente associada aos homens, em determinadas sociedades. Por sua vez, a feminilidade diz respeito aos comportamentos e características, que uma determinada cultura ou sociedade julga serem adequados. Fica assim claro que a masculinidade e feminilidade são executadas ou dinamizadas através de um corpo, e são processos adquiridos através do contacto com a sociedade ou cultura. A crítica feminista sempre reconheceu a importância do corpo nas relações sociais. Ao longo da história tem havido diferentes concepções, no que constitui um corpo relativamente à natureza, cultura e sociedade. Os estudos realizados no âmbito do corpo, dividem-se em três grupos distintos: o corpo como natureza; o corpo socialmente construído; e o corpo como "embodiment" (Pilcher & Whelehan 2004: 6). A primeira perspectiva encara o corpo como o elemento biológico por excelência e traça as diferenças e similitudes entre homens e mulheres. Nesta primeira orientação destaco o nome de Shulamith Firestone, que dá primazia às funções reprodutivas do corpo das mulheres, capacidade essa que segundo ela, dificulta a igualdade. Alice Rossi achava que estas diferenças biológicas tornavam as mulheres mais capazes de ser mães; e que o caminho para a igualdade passava por assegurar o reconhecimento das capacidades de tomar conta das crianças. Hèlène Cixous e Luce Irigaray falavam sobre as diferenças sexuais entre homens e mulheres, e valorizavam o corpo das mulheres como conquista de poder

feminino (Pilcher & Whelehan 2004: 7). A segunda perspectiva vê o corpo como uma construção social, valorizando a cultura e a sociedade neste processo. No âmbito da socialização, o corpo tem a responsabilidade de ser um objecto de interpretação e atribuição de significado. Os comportamentos "adequados" são adquiridos ainda na infância; rapazes e raparigas aprendem papéis sociais, de acordo com o sexo biológico. As práticas culturais são assim mais privilegiadas do que o próprio corpo físico em si mesmo. Segundo a terceira perspectiva, "embodiment", o corpo é uma entidade natural e física produzida por práticas culturais e discursivas. Connell, em 1987, examina a influência da natureza e cultura no corpo, e distingue uma série de práticas culturais, que negam ou minimizam as semelhanças entre os corpos das mulheres e dos homens, acentuando a sua diferença. A roupa e acessórios são muito significativas no estabelecimento desta diferença. O uso de saias e saltos altos, a título de exemplo, reforçam padrões de feminilidade, o uso de calças largas, de masculinidade (Pilcher & Whelehan 2004: 9). Connell também identifica práticas que transformam o corpo fisicamente, que os tornam mais femininos ou masculinos. "The body, without ceasing to be the body, is taken in hand and transformed in social practice" (Connel 1987: 83). Esta perspectiva encara o corpo como uma entidade não acabada, sendo sempre sujeito à cultura.

Após breve apresentação das várias orientações no estudo sobre o corpo, é importante dizer que, para propósito do meu trabalho, irei assim aprofundar algumas posições teóricas que julgo situarem-se dentro das duas últimas perspectivas.

A declaração revolucionária de Simone de Beauvoir contida no *Deuxième Sexe* (1949) "*On ne naît pas femme, on le devient",* significa, "ninguém nasce mulher, torna-se mulher". Simone de Beauvoir usa o conceito de género, antecipando uma série de questões, que irão ser abordadas pela crítica feminista muito mais tarde. Ao usar a palavra, Beauvoir refere-se ao género como construção social, muito diferente do sexo, do domínio exclusivamente biológico. O corpo da mulher que dinamiza a feminilidade transmite a sua artificialidade, pelo acto de se tornar, não de ser. Gayle Rubin, que já referi no segundo subcapítulo do Capítulo II, irá abordar esta questão em 1975 no seu artigo "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex".

Judith Butler vai tomar em consideração a ideia pioneira de Beauvoir, defendendo portanto, que o género é um processo que não tem origem nem fim, é alguma coisa que fazemos, em vez do que somos. Num artigo anterior a *Gender Trouble*, intitulado "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex", Butler afirma que o género não é

natural "all gender is, by definition, unnatural" (Butler 1986: 35) e afasta-se da noção de que sexo, género e sexualidade estão interdependentes e existem uns em função dos outros. No final do primeiro capítulo *de Gender Trouble,* Butler comenta a afirmação de Beauvoir e acrescenta:

> If there is something right in Beauvoir's claim that one is not born, but rather *becomes* a woman, it follows that *woman* itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end. As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification. Even when gender seems to congeal into the most reified forms, the 'congealing' is itself an insistent and insidious practice, sustained and regulated by various social means. It is, for Beauvoir, never possible finally to become a woman, as if there were a *telos* that governs the process of acculturation and construction (Butler 1990: 33).

Só por ter o seu sexo biologicamente determinado, espera-se da mulher que exiba determinados traços e sinta atracção por homens, no entanto, para Butler, isto não é natural, dado que não há ligação entre corpo e género. Como esclarece Butler:

> To be a gender, whether man, woman, or otherwise, is to be engaged in an ongoing cultural interpretation of bodies and hence, to be dynamically positioned within a field of cultural possibilities. Gender must be understood as a modality of taking on or realizing possibilities, a process of interpreting the body, giving it cultural form (Butler 1986: 35- 36).

Um conceito muito importante para Butler é o de "performativity", patente em *Gender Trouble* (1990) e em *Bodies That Matter* (1993), que encara os corpos dos sujeitos como actores, e defende a repetição de "performances" como originária de uma situação contínua, que faz com que o género se torne real e credível.

> … gender cannot be understood as a role which either expresses or disguises an interior "self", whether that "self" is conceived as sexed or not. As performance which is performative, gender is an "act" broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority (Butler 1988: 528).

Segundo a autora, o mundo divide-se efectivamente em dois pólos universais: o masculino e feminino. Judith Butler afirma que o corpo é um limite, uma fronteira variável regulado em termos políticos, situado numa hierarquia de género e na

"compulsory heterosexuality". De facto, existem representações de feminilidade e masculinidade, no entanto, estas são perturbadas pela existência de gays, lésbicas, travestis, transexuais, "Shemales", "Tgirls, "Ladyboys", "T-lovers", "Drag Queens" e "Drag Kings". Butler dá o exemplo do "Drag", uma pessoa que actua de acordo com um género, que não corresponde ao seu sexo biológico, assumindo a sua posição de que os corpos não são seres, mas efeitos de discursos. Os papéis de género são portanto, constantemente trabalhados e dotados de características como a instabilidade, a temporalidade e a espacialidade. Referindo-se à Teoria da Performatividade de Butler, Ana Luísa Amaral refere:

> (…) todos e todas nós aprendemos a construir identidades a partir de modelos aparentemente matriciais, que depois se foram cristalizando, mas que são, eles próprios, simulacros. A ênfase é, pois, colocada na transformação – que, podendo ser limitação, pode igualmente expandir-se para gesto de liberdade" (Amaral 2008: 2).

A estrada como espaço desempenha o seu papel decisivo, até na promoção da libertação dos padrões rígidos de género, na medida em que permite a liberdade de movimentos e fluidez nos comportamentos. A liberdade a que me refiro não está relacionada com o termo de Sartre, usado para descrever a experiência de ter de fazer escolhas, mas sim com um conceito de liberdade concreta e efectiva, somente possibilitada pela estrada que providencia as condições necessárias para a libertação das duas protagonistas.

Thelma and Louise tem sido entendido como um actualização de uma fórmula popular – o "Road Movie" – , todavia, oferece leituras mais radicais, brincando com o género, subvertendo e minando-o como essência. Ao transgredir os limites e fronteiras, as personagens largam e adaptam convenções de masculinidade e feminilidade na sua viagem ao longo da estrada (Cook 2007: 32). Elementos como personagens, enredo e representação visual contribuem para a ideia de que a feminilidade é uma construção, não uma essência, Por isso, à medida que as duas amigas se afastam dos símbolos da feminilidade convencional, adquirem traços tipicamente associados a "homens brancos" (Cook 2007: 29).

Quando Louise vai buscar Thelma a casa no seu carro descapotável, ela apresenta-se de T-shirt, calças de ganga, óculos de sol e o cabelo preso com um lenço. A análise semiótica da sua roupa aponta para uma mulher independente e confiante. No início do filme, vemos Louise no seu emprego, e, mesmo encontrando-se a trabalhar, está bem vestida e a sua maquilhagem, cuidadosamente aplicada. No guião lemos:

> LOUISE is a waitress in a coffee shop. She is in her early thirties, but too old to be doing this. She is very pretty and meticulously groomed, even at the end of her shift (Khouri 1990).

Numa cena posterior Louise parece confirmar a ideia de que os seus procedimentos não são naturais, mas sim adquiridos:

> LOUISE (indicating envelope) Our future.
> Louise gets her purse and starts taking out her makeup. She stands very close to the mirror. She is putting on lip liner. Thelma is watching (Khouri 1990).

As imagens que mostram Louise no trabalho e em casa, provam que a sua existência como mulher é construída dentro de parâmetros rígidos. Thelma brinca com a construção da feminilidade da amiga em frente do espelho, com um cigarro na boca "Look at me, I'm Louise" (Cook 2007: 28). Depois da morte de Harlan, Louise descura a sua construção de género e liberta-se. Os gestos dela são prova dessa artificialidade. Enquanto Thelma rouba a loja de conveniência, Louise começa a aplicar baton (sinal de feminilidade), mas depois de ver alguns homens da pequena cidade a olhar para ela, num impulso, atira-o para fora do carro.

> Thelma marches off to the store. Louise puts a tape in the deck and is listening to loud R&B MUSIC. She checks herself in the rear-view mirror. She takes her lipstick out and is about to put it on. She makes eye contact with herself and, instead, throws it out the window, closes her eyes and leans her head back on the seat. She's in a world of shit. Thelma comes trotting out of the store and jumps into the car (Khouri 1990).

Mais tarde, Louise troca as suas jóias pelo chapéu de "cowboy" de um idoso, à beira da estrada. Antes de trancar o polícia na mala, Louise troca de óculos com ele.

Tal como Louise, Thelma também se reinventa. As duas adoptam o comportamento de várias personagens que balança entre a masculinidade e feminilidade. Thelma, no início do filme usa um vestido branco e caracóis no cabelo. Na altura em que fazia a mala, os seus cabelos tinham rolos, indicando um sinal de feminilidade construída. O seu comportamento à beira dos homens indica claramente versões várias de tipos de feminilidade (Downing 2010: 39). No restaurante, Thelma é simpática e receptiva a Harlan, ao passo que Louise é dura. Thelma troca os vestidos por calças de

ganga, e uma T-shirt preta, com as mangas cortadas, com uma caveira que diz "Driving my life away". Depois de ter relações com JD, Thelma passa de objecto do "olhar masculino", a agente, com óculos de sol e arma na mão. No assalto à loja de conveniência, Thelma adopta o discurso masculino e o "modus operandi" de JD. Na cena, a actriz Geena Davis interpreta a personagem Thelma, que imita a personagem masculina JD, que, por sua vez, interpreta uma versão de si mesmo. A capacidade ou o talento de Thelma para o crime também significa o "crossing over" para um terreno masculino, como já foi discutido no subcapítulo anterior. Thelma exemplifica, talvez ainda de forma mais notória que Louise, o afastamento de códigos convencionais de feminilidade.

Uma situação que demonstra claramente o jogo com a transgressão de género e a exploração de limites diz respeito à cena, que envolve o camionista. Thelma e Louise desempenham uma versão exagerada da disponibilidade sexual para cercar o camionista, que previamente já as tinha assediado, interpretando uma versão particular de feminilidade. Desta forma conseguem apelar à fantasia do camionista, que provavelmente julga que aquelas mulheres estão ansiosas por se relacionar com um homem anónimo. Quando conversam com ele, já fora do camião, passam a outro nível de feminilidade, apelando à sua própria semelhança com a sua irmã, mãe e filha. Por não obterem o desejado pedido de desculpa, as duas adoptam um comportamento violento, associado à masculinidade. Depois de ensinarem uma lição ao camionista, substituem uma fantasia por outra, passando de mulheres submissas e disponíveis, para mulheres agressivas e activas, desencadeando outra fantasia masculina que envolve a dominação (Cook 2007: 22). O espectador apercebe-se claramente que a feminilidade não é real, mas sim uma "performance" com o objectivo de enganar. Thelma e Louise deixam uma determinada "performance" de género (não a abandonando totalmente), para um jogo mais consciente da "interpretação" de géneros. A frase "Something has crossed over in me", expressa esta consciencialização e a certeza de que depois de tudo o que passaram na estrada, Thelma e Louise congregam uma construção híbrida, integrando traços pertencentes comuns a ambas, e traços combinados do que convencionalmente é definido como masculino e feminino.

O género é assim interpretado como se de um papel teatral se tratasse. As personagens femininas interpretam construções de feminilidade, e as personagens

masculinas interpretam construções de masculinidade, como é normal. Contudo, também encontramos mulheres a interpretar construções de masculinidade. A especialista em género Judith Halberstam (*Female Masculinity,* 1998) [10] afirma que os sinais de masculinidade são culturais e separáveis da sexualidade humana biológica. A masculinidade é para ela uma construção cultural, que pode ser desempenhada ou interpretada, apesar do estatuto biológico do intérprete. Halberstam diz que as mulheres, tal como os homens, podem interpretar uma espécie de "female masculinity". Thelma, por exemplo, interpreta uma "masculinidade feminina", ao realizar o assalto à loja como um homem.

A minha análise não poderia estar completa, sem fazer uma breve referência às representações de masculinidade presentes no filme. Há quem considere que o filme só retrata estereótipos masculinos desfavoráveis: machistas, violadores e camionistas pervertidos. Perante estas críticas, os membros da equipa do filme, defenderam-no, afirmando que há variedade de personagens masculinas e que algumas são positivas. Estas críticas revelam alguma inquietação e ansiedade pelo facto de o filme sugerir que tanto a masculinidade, como feminilidade são construções. No volume de ensaios *Theorizing Masculinities,* Jeff Hearn e David L. Collinson escrevem:

> It already be apparent that men and masculinity are not two fixed concepts. (...) "It is probably fair to say that the dominant way of relating men and masculinity within the social sciences has been the sex (gender) role perspective (…) We broadly accept these critiques and thus we are concerned here with formulations that explicitly recognize the importance of power relations and practice. As noted, these critiques have also led to the recognition of the importance of speaking of masculinities (plural rather than just masculinity singular" (Hearn, ollinson 1994: 103).

---

[10] O livro *Feminine Masculinity,* de Judith Halberstam (agora Jack Halberstam), aborda o tema de *" mulheres masculinas".* Por outras palavras, o livro apresenta um novo entendimento de comportamentos masculinos e identidades no âmbito dos estudos Queer. Halberstam fala sobre comunidades lésbicas, transexuais, "Drag Kings" e a relação das mulheres com o boxe. A autora relata ainda a diversidade de expressões de género, começando pelas mulheres masculinas do século XIX, (lendo os diários de Anne Lister e "The Well of Loneliness" de Radclyffe Hall como afirmações de masculinidade feminina) e acabando nas "performances" contemporâneas de "Drag Kings".

Concluímos portanto que à semelhança do género, a noção de masculinidade também é fluida e reconhecemos que há uma pluralidade de masculinidades, constantemente redefinidas pela cultura e sociedade. Robert Bly, por exemplo, defende um modelo contrário de masculinidade, já gasto e muito criticado nos EUA no seu livro *Iron John: A Book about Men* (1990). Não é possível falar-se num só tipo de masculinidade, tal como faz este autor. Robert Connell, através dos seus estudos, concluiu que há uma masculinidade dominante detentora do poder, marcadamente heterossexual; esta definição deu origem ao conceito de masculinidade hegemónica. Na contemporaneidade, a masculinidade tradicional tem sofrido uma crise, por isso, alguns homens têm sentido necessidade de a restaurar. Robert Connell estabelece três razões principais para esta crise como a queda do sistema patriarcal; a emancipação das mulheres; a alteração da instituição família; a alteração da economia com as mulheres a ocuparem postos de trabalho; e por último o estabelecimento de outras sexualidades alternativas à heterosexualidade, como gays e lésbicas. Já não é possível falar em Estudos sobre Masculinidade, mas sim em Masculinidades. Há diversas versões da masculinidade no mesmo tempo ou espaço, na mesma sociedade ou cultura. As novas abordagens de masculinidade têm sido motivadas pelo "Men's Liberation Movement", definindo um novo rumo para a história da masculinidade.

A primeira personagem masculina com a qual nos confrontamos é Daryl. A sua imagem exterior necessita de manutenção cuidada, assim como o seu tipo de masculinidade. Nas primeiras cenas, Daryl arranja o cabelo e o bigode ao espelho, mostrando-se vaidoso. Assim como acontece com as mulheres e a sua feminilidade, as marcas da masculinidade aqui apresentadas não são naturais, mas sim uma versão extrema da masculinidade convencional. O guião dá-nos a caracterização de Daryl:

> DARRYL comes trotting down the stairs. Polyester was made for this man, and he's dripping in "men's" jewelry. He manages a Carpeteria.
> DARRYL: Damnit, Thelma, don't holler like that! Haven't I told you I can't stand it when you holler in the morning.
> THELMA: I'm sorry, Doll, I just didn't want you to be late.
> Darryl is checking himself out in the hall mirror, and it's obvious he likes what he sees. He exudes over-confidence for reasons that never become apparent. He likes to think of himself as a real lady killer. He is making imperceptible adjustments to his over-moussed hair. Thelma watches approvingly (Khouri 1990).

Outra versão da masculinidade é JD, também cuidadosamente construída. JD usa um chapéu de "cowboy", uma T-shirt branca sem mangas e botas "western". O seu nome é também representativo de uma versão da masculinidade que nos faz lembrar o homem bonito, mas rebelde, o" bad boy" **J**ames **D**ean, ou o fora da lei (O "**j**uvenile **d**eliquent") sempre atraente com um aspecto físico perfeito, pelo menos aos olhos de Thelma.

> THELMA collects herself as she walks back to the car. She gets in and is drying her eyes, looking in the side mirror. In the mirror she sees the Hitchhiker come back around from the side of the building. He is several feet behind the car, and she watches him as he removes his long-sleeved shirt and stuffs it into his duffel bag. Now he is just in T-shirt and jeans. He looks good. Really good. She watches in the mirror as he picks up his stuff and heads towards the road.
>
> J.D. is out of the shower standing in front of the mirror wearing only his jeans, the top button of which is still undone and no shirt. He has an incredible physique. He also has a tattoo on his shoulder of the homemade variety (Khouri 1990).

Jimmy apresenta uma versão de masculinidade diferente das duas últimas. Ele é calmo, parece gostar de ser independente e da vida de músico na estrada. Apesar de mostrar alguma relutância em comprometer-se parece efectivamente gostar de Louise, até pela ajuda que lhe presta na fuga. Em termos físicos Bernie Cook diz que Jimmy é uma versão mais moderada de Elvis. "JIMMY, mid-30's, musician, is standing in the kitchen on the phone. He's not the type you'd expect Louise to like, not quite straight-looking enough" (Khouri 1990).

Harlan, à primeira vista, é um homem simpático, que tenta agradar as mulheres. Em termos físicos é um homem forte. A sua maneira de vestir, de falar, e a sus pronúncia são características de um homem sulista. No entanto, o seu comportamento jocoso bem como a sua persistência no relacionamento com Thelma, fazem antever um carácter duplo. Depressa, Harlan passa de companhia aparentemente agradável, para uma pessoa manipuladora, que tenta embriagar uma mulher, com o intuito de abusar dela. No parque de estacionamento, Harlan demonstra o total desrespeito pela vontade de Thelma, revelando definitivamente a sua malvadez e violência, quando esta se tenta defender:

> LOUISE (to Harlan): I don't mean to be rude, but I've got something I need to talk to my friend about. In private.
> HARLAN: Aw, I understand. I didn't mean to bother ya. It's just hard not to notice two such pretty ladies as yourselves (standing to Thelma). You better dance with me before you leave, or I'll never forgive you Harlan is leaning close to Thelma's head, and she pulls her head away (Khouri 1990).
>
> Harlan has led Thelma off to the far end of the parking lot. He is trying to kiss her now. He is pushing her arms down and turning her head away.
> THELMA: Don't. I'm married. I don't feel good. I've been sick.
> HARLAN: It's okay. I'm married, too. Harlan is pushing himself on her now, and she is beginning to push him away harder.
> HARLAN is pulling at Thelma's clothes. Thelma gets one of her arms free and hits him hard in the face. He hits her back and grabs her face, squeezing it hard.
> HARLAN: Don't you hit me! Don't you fucking hit me! There is no trace of friendliness in his face now. He looks mean and dangerous. He lets go of her face and pins her arms behind her. He holds both of her arms with one hand.
> HARLAN: You just shut up (Khouri 1990).

Por fim, Hal Slocumb é um homem maduro, de boa índole, honesto, cumpridor e persistente, no que diz respeito ao seu trabalho. A sua aparência e pronúncia são igualmente sulistas. Hal demonstra genuína e sincera vontade de ajudar as duas fugitivas e preocupa-se com elas. Este representante da lei parece ser o único consciente das limitações e injustiças que esta apresenta relativamente às mulheres. No início da investigação do caso, nem sequer quer acreditar que as duas amigas fossem capazes de matar alguém. Numa conversa com a esposa expressa de forma emocionada a sua dúvida:

> HAL: Honey?
> SARAH: Yes, baby?
> HAL: Do you think you could ever shoot someone?
> SARAH: What?
> HAL: Do you think you could ever think of a set of circumstances that would just cause you to haul off and shoot someone?
> SARAH: I could shoot your cousin Eddie.
> HAL: Why?
> SARAH: Because he's an inconsiderate asshole.
> HAL: I'm asking you seriously, Sarah, a stranger?
> SARAH: I don't know, honey. I guess it would depend.
> HAL: On what?

> SARAH (trying to picture it): Well, maybe if they were trying to hurt you or one of the kids. I'm sure I could shoot someone if they tried to hurt one of the children.
> HAL: Yeah, I could too. But... I don't know why I'm even asking you this. It's just... we can't place anybody at the scene but these two gals that everybody swears is sweet as pie. I don't know. I keep hearing words -- impossible -- inconceivable. If just one person would say...
> SARAH: Honey. Nothing's impossible. You just don't shoot someone like that for no reason. Maybe he was askin' for it. Anyway, somebody's husband probably got ol' Harlan.
> HAL: That's what everybody says. Only problem is nobody's husband was unaccounted for that night... (Khouri, 1990).

Ele também opera uma espécie de crítica às outras versões de masculinidade, apresentadas pelas personagens. (Também não deixa de ser muito interessante a réplica da sua esposa que diz se Harlan realmente foi morto pelas duas amigas, porque provavelmente o mereceu). Na casa de Thelma, ele faz comentários irónicos dirigidos a Daryl e à sua relação com a esposa. Na sala de interrogatório, Hal acusa JD e aponta as suas acções como responsáveis do possível final trágico das protagonistas.

Depois de todas estas considerações importantes, há que reflectir agora sobre um conceito, que surge normalmente associado ao género – a sexualidade. Geralmente as reflexões que envolvem género e espacialidade, abordam de forma superficial a sexualidade. Todavia há já alguns estudos realizados sobre a sexualidade e espaço, que se enquadram no âmbito dos estudos da geografia humana. Binnie e Valentine (1999), a título de exemplo, realizaram alguns estudos neste âmbito, centrando-se sobretudo na oposição entre espaço rural e urbano e a geografia urbana e da cidadania.

O espaço é um elemento primordial enquanto reflexo, meio e condição das normas culturais de género e sexualidade (Ornat 2008: 316). Os espaços distintos e as suas correspondentes práticas sociais, tornam a sexualidade heterogénea. Assim sendo, o espaço da estrada é determinante como facilitador de um exercício de uma sexualidade mais plena, aberta e satisfatória, pelo menos para Thelma, e ao mesmo tempo decisivo não só para a conquista da liberdade feminina, mas para o verdadeiro "empowerment". Nas palavras de Hamblin o caminho para a liberdade e igualdade passa pela afirmação da sexualidade:

> (…) when we reclaim our sexuality we will have reclaimed our belief in ourselves as women. When this intense and powerful part of our nature is no longer suppressed we will refuse to do meekly as we are told. We will refuse to be compliant, submissive and weak' (Hamblin in Allen *et al*. 1974: 96).

Ao definir as dinâmicas relativas à sexualidade no filme, que ocorrem fundamentalmente na estrada, irei primeiramente olhar para os padrões tradicionais de sexualidade e a sua história, para examinar a forma como esta afecta as duas amigas. A sexualidade de um indivíduo define-se em conformidade com as suas preferências, predisposições ou experiências sexuais, na experimentação e descoberta da sua identidade e actividade sexual, num determinado período da sua existência (Pilcher & Whelehan 2004: 155).

Até há relativamente pouco tempo, a livre expressão da sexualidade foi considerada pecaminosa. Ao declarar o sexo como um pecado, o Cristianismo colocou-o no centro da moralidade cristã. No entanto, ao mesmo tempo que o Cristianismo desvalorizava moralmente o sexo, escritores como Casanova, Sade, e Wilkes celebravam as experiências libertinas, pormenorizadamente. Durante o século XVII desenvolveu-se na Europa até uma cultura de liberalismo sexual, primeiramente nas elites aristocráticas, mas curiosamente esta foi a altura da disseminação de preservativos feitos de intestino de ovelhas. A partir de 1850, os preservativos tornaram-se disponíveis, no entanto, eram muito dispendiosos para as classes trabalhadoras. Foram primeiramente usados como protecção para os homens de doenças venéreas, nas relações com prostitutas. Apesar de não ter a aprovação da igreja, o aborto era levado a cabo na Europa até ao século XIX, quando começou a ser regulado e criminalizado na maior parte dos países europeus (Mottier 2008: 25).

As ansiedades sexuais aumentaram devido ao crescimento social e político trazido pela modernização industrial. A acção combinada da industrialização, urbanização e secularização deram origem a massas urbanas, nas quais os indivíduos eram cada vez menos expostos ao controlo social e religioso das comunidades tradicionais pré-modernas.

A cultura ocidental desenvolveu um interesse obsessivo pela masturbação. Um texto da altura do Iluminismo intitulado *Onania; or, the Heinous Sin of Self Pollution, and all its Frightful Consequences, in both SEXES considered, with Spiritual and Physical Advice to those who have already injured themselves by this abominable*

Practice (1708) defendia que a masturbação era um problema moral e médico, causado pela ignorância das consequências do auto-abuso. A masturbação foi tida como responsável por uma série de problemas médicos, que incluíam exaustão mental, visão turva, memória fraca, cegueira, reumatismo, gota, loucura, gonorreia, epilepsia, impotência e vários desvios sexuais. A masturbação feminina ainda era vista de pior forma, e como profundamente desviante, particularmente tendo em conta o conceito de sexualidade feminina, que mostrava as mulheres, com menor tendência para paixões instintivas. Consequentemente, a masturbação era considerada mais perniciosa para a saúde das mulheres; tratamentos drásticos envolviam a remoção de parte ou quase todos os órgãos genitais femininos (Mottier 2008: 25).

Ao passo que nas sociedades pré industriais europeias, as práticas sexuais eram submetidas ao escrutínio moral e religioso, as transformações sociais do século XVIII e o Iluminismo promoveram a ciência e racionalidade, permitindo uma visão da sexualidade como objecto de pesquisa científica. Algumas perspectivas modernas sobre este assunto remontam ao nascimento da sexologia no virar do século XX. O sexo tornou-se objecto de estudo, particularmente no contexto da medicina e ciências sociais. A teoria de Darwin teve uma grande influência no nascimento das ciências sociais. A visão de Darwin da relação sexual como chave para a evolução tornou-se impulsionadora do desenvolvimento da ciência moderna sexual.

O termo sexualidade entrou pela primeira vez para a Língua Inglesa em 1879, de acordo com o Oxford English Dictionary. O conceito de sexualidade, como referi, engloba não só o sexo propriamente dito, como também toda a experiencia subjectiva, no âmbito da natureza e biologia. A sexologia transformou de maneira decisiva os significados sociais do sexo e removeu a conotação com o pecado religioso. Modelos biológicos eram predominantes na ciência sexual do século XIX e XX; conceptualizavam o comportamento sexual como resultado de forças naturais e biológicas. A normalidade sexual e o desvio eram definidos em relação aos instintos biológicos humanos reprodutores.

Até ao século XVIII persistiu a crença de que o corpo da mulher era semelhante ao corpo masculino, mas inferior. A partir desta data, a ideia começou a ser substituída por uma diferenciação biológica entre as mulheres e homens. Os corpos masculinos e femininos começaram a ser vistos como biologicamente diferentes, não como uma "extensão do mesmo contínuo hierárquico" (Mottier 2008: 25). Todavia, a hierarquia em termos de género continuou, baseada na mistura de feminilidade com a maternidade

e a crença de Herbert Spencer na inferioridade da mulher eram utilizados para legitimar a exclusão da esfera pública e política começaram a ser contrariados. Novas maneiras de ver o corpo transformaram as concepções da sexualidade, que começou a ser vista não como um encontro entre passivo e activo, mas entre o homem e mulher, dois seres com características biológicas diferentes.

As diferenças biológicas que distribuíam os papéis sociais, também eram responsáveis por diferentes comportamentos e necessidades sexuais. A sexualidade masculina era encarada como agressiva; a sexualidade da mulher, uma resposta ao desejo masculino, guiada por instintos reprodutivos e maternais. As mulheres eram castas e passivas com tendência para a monogamia, a promiscuidade dos homens era justificada pelas exigências da natureza. Desta forma as necessidades/vontades sexuais femininas eram vistas como anormais. Isto resultou num aumento significativo da "female hysteria" ao logo do século XIX, uma disfunção nervosa, capaz de causar insuficiente satisfação sexual nas mulheres.

A sexualidade feminina permaneceu problemática através da história da ciência sexual; a pesquisa defendeu muitas vezes que a falta de desejo sexual feminino era patológico. Os estudos realizados por Masters e Johnson entre 1950 e 1990 concluíram que muitas mulheres não têm orgasmos fruto da relação sexual, chegando assim ao termo "coital orgasmic inadequacy' no livro *Human Sexual Inadequacy* (1970).

As feministas consolidaram a crítica da sexualidade masculina, que reforçava as vontades dos homens e a sua liberdade, como origem da opressão sexual das mulheres. As feministas da Primeira Vaga mobilizaram-se para defenderem as mulheres contra a supremacia masculina. Algumas mulheres eram defensoras da moralidade pública e privada, defendendo simultaneamente modelos de feminilidade, baseadas na pureza virginal ou na castidade matrimonial. (Mottier 2008: 49) Mas nem todas as feministas partilhavam esta visão. Muitas mulheres participaram nas reformas do século XIX, que reivindicavam mais liberdade sexual. Lembro Mary Wollstonecraft, que já no século XVIII atacava o casamento como contrato que subjugava as mulheres. O amor livre era defendido por individualidades como Emma Goldman ou Lillian Harman. A liberação da sexualidade era sinónimo da evolução da mulher em termos sociais, num tempo em que os métodos contraceptivos não eram fiáveis, o aborto era ilegal, e a mortalidade da gravidez era elevada.

O movimento das mulheres nos anos 60 e 70, no âmbito da Segunda Vaga do Feminismo, deram especial relevância à questão da sexualidade feminina. Será de notar

que estes movimentos fizeram-se sentir mais nos países afectados pela Segunda Guerra Mundial, como o caso dos EUA, em virtude da entrada das mulheres para o mercado de trabalho e a sua conquista de algum poder económico. Isto afectou irremediavelmente a instituição do casamento – família e papéis de género. Uma das áreas a desenvolver-se nesta altura foi a dos meios contraceptivos. Um nome importante foi o de Margaret Sanger e Katherine McCormick que contribuíram com estudos para a pílula contraceptiva moderna inventada por Karl Djerassi. A luta pelos Direitos Civis, os movimentos anti-guerra ("make love not war") nos EUA, a acção estudantil no Reino Unido, França, Alemanha e Holanda, influenciaram estudiosos que defendiam a libertação sexual, como Fromm, Reich, e Marcuse.

Desde esta época, a discussão sobre a sexualidade feminina tem tomado vários rumos. Nos anos 70 do século XX, Kate Millet publica *Sexual Politics* (1970), e Germaine Greer, The *Female Eunuch* (1971). Desde então, várias vozes dissonantes surgiram relativamente ao papel da sexualidade e poder entre homens e mulheres.

O sexólogo Alfred Kinsey estudou a sexualidade feminina como área de pesquisa independente, e foi seguido por Masters e Johnson que apontaram a importância do clítoris para o prazer sexual feminino ao contrário do passado, em que o orgasmo vaginal tinha a supremacia. Também Anne Koedt no ensaio "The Myth of the Vaginal Orgasm" (1970) veio dizer que o orgasmo vaginal era apenas um mito. A sexóloga Shere Hite, em *The Hite Report on Female Sexuality* (1976) e *The Hite Report on Male Sexuality* (1981) denunciava a insatisfação sexual feminina como sinónimo da opressão da mulher. Assim como em todos os outros aspectos da vida, a mulher servia o homem sem olhar às suas próprias necessidades.

A sexualidade possui portanto, uma ligação, nem sempre óbvia, mas presente com as relações de poder derivado do género, classe social e raça. Michel Foucault defendia precisamente esta ideia. A sua *The History of Sexuality* (1976-1984) revolucionou a maneira como os especialistas contemporâneos entendem a sexualidade. Assim, a revolução ou libertação sexual poderia facilmente subverter estruturas de poder estabelecidas (como os Marxistas também defendiam). Partindo da descrição deste contexto histórico torna-se fácil entender sobretudo a situação de Thelma, enclausurada e aprisionada pelas convenções relativas à sexualidade, que a história, cultura e sociedade ocidental definiu como sendo correcto e "normal" para as mulheres. A sexualidade de um indivíduo pode ser fortemente afectada pelo ambiente social, cultural e religioso em que este se insere. No caso de Thelma, a sua situação doméstica é extremamente decisiva na

repressão da sua sexualidade, à semelhança do que aconteceu com outras mulheres, no decorrer da história. Contudo, uma vez na estrada, Thelma não está disponível para ser escolhida, mas sim para escolher o parceiro sexual que lhe convier (Miller 2001: 200).

Até encontrar JD, Thelma percorria calmamente o seu caminho pela estrada. Antes de o casal ter relações sexuais, JD faz um "striptease" invulgar. Em vez de mostrar as partes genitais, ele permanece parcialmente vestido e puxa o secador de Thelma do interior das calças, que representa não o pénis, mas a arma. Com ela na mão, recita o discurso cerimonial que realiza nos assaltos, uma versão alterada do jogo tradicional "Simon Says". Depois da sua "performance", o casal tem relações.

> J.D. jumps up and picks up a hair dryer and holds it like a gun. He starts acting it out.
> J.D.: And I'd say, "Alright, ladies and gentlemen, let's see who'll win the prize for keepin' their cool. Simon says everybody lie down on the floor. If nobody loses their head, then nobody loses their head. You sir... You do the honors. Just empty that cash into this bag and you'll have an amazing story to tell all your friends. If not, you'll have a tag on your toe. You decide." Then I'd split. Simple.
> THELMA: My gosh, you sure gentlemanly about it.
> J.D.: I've always believed if done right, armed robbery doesn't have to be a totally unpleasant experience.
> THELMA: God. You're a real live outlaw!
> J.D.: I may be the outlaw, but you're the one stealin' my heart.
> THELMA: And smooth, boy, you are smooth.
> They kiss passionately.
> THELMA: You're kinda the best thing that's happened to me in a long time.
> J.D.: You're a little angle, you are.
> J.D. turns out the light. (Khouri 1990)

O seu discurso e "performance" parecem ter sido uma espécie de preliminares sexuais, que fazem com que Thelma atinja o primeiro orgasmo da sua vida. No dia a seguir Thelma relata a sua noite com JD a Louise:

> THELMA: Oh my God, Louise!!! I can't believe it! I just really can't believe it! I mean... whoa!
> Thelma is just laughing hysterically. Louise suddenly understands.
> LOUISE: Oh, Thelma. Oh, no.
> THELMA: I mean I finally understand what all the fuss is about. This is just a whole 'nother ball game!
> LOUISE: Thelma, please get a hold of yourself. You're making a spectacle.

> THELMA: You know, Louise, you're supposed to be my best friend. You could at least be a little bit happy for me. You could at least pretend to be slightly happy that for once in my life I have a sexual experience that isn't completely disgusting (Khouri 1990).

Muitas feministas defendem que Thelma só se transforma totalmente depois de ser "properly laid", expressão de Louise. "Thelma even seems to get smarter after going orgasmic, a venerable tradition in Hollywood" (Dowell 1991: 29). Também Alice Cross, Roy Grundmann, Sarah Schulman, Ann Putnam, Suzanna Walter concordam com esta ideia. Thelma, casada desde os 18 anos, nunca tinha tido uma experiência sexual satisfatória, mas agora sente-se "wide awake", depois do encontro sexual, com um estranho. A presença do desejo dá-lhe força redobrada e esperança, apesar das circunstâncias opressoras nas quais se encontra. *Thelma and Louise* é um filme sobre o despertar de desejos e esperanças das mulheres através dos ecrãs do cinema (Kotsopoulos 1989: 95). JD funciona como adjuvante e obstáculo porque facilita a transformação de Thelma, mas impede a fuga das duas amigas.

Para efeitos da minha dissertação, o papel da sexualidade é mais relevante no caso de Thelma, no entanto, não poderei deixar de fazer algumas considerações breves sobre Louise. Para esta personagem, o papel da sexualidade não é completamente positivo. Por um lado, uma situação relacionada com o seu passado de cariz sexual, ainda que involuntária, é profundamente recalcada, mal resolvida, ao ponto de ser responsável pela má escolha do seu trajecto na estrada. Por outro lado, ao conseguir relacionar-se com Jimmy, Louise mostra que ultrapassou essa fase difícil da sua vida, entregando-se de forma íntima a outro homem. O seu envolvimento apaixonado no motel é exemplo disso mesmo.

> INT. JIMMY'S ROOM - NIGHT
> Louise and Jimmy are wrapped in each other's arms, quietly making love. Through this, Jimmy is ardent.
> JIMMY: Louise? I think you are so damn beautiful. I mean that. I always have.
> She smiles.
> LOUISE (whispering) I think you're beautiful too (Khouri, 1990).

O contraste entre a imagem da Thelma doméstica e a Thelma rebelde na estrada, permite perceber a importância da sexualidade. A manifestação sexual livre de Thelma foi propulsora dos mecanismos que desencadearam o seu processo de libertação na estrada. No

que diz respeito às construções de feminilidade e masculinidade, penso ter ficado provado que a estrada como espaço fronteiriço e fluído, permite a constante transgressão de géneros, e liberta, tanto as personagens femininas como as masculinas, das convenções e dos comportamentos já tão enraízados na sociedade. Ao tornarem-se conscientes das barreiras do género e ao transgredi-las, Thelma e Louise conquistam outra espécie de liberdade decisiva para a mudança da sua situação.

Conclusão - "End of the Road"

15. Camerado, I give you my hand!
I give you my love more precious than money,
I give you myself before preaching or law;
Will you give me yourself. Will you come travel with me?
Shall we stick by each other as long as we live?

Walt Whitman, *S.O.R.,* vv. 229-233

O "Road Movie" *Thelma and Louise* joga com códigos e fórmulas previamente estabelecidos e aceites, revitalizando um género cinematográfico e trabalhado com relação entre estrada, felicidade e liberdade. A imagem final do filme é ilustrativa disto mesmo, assim como todos os elementos do "Road Movie" que nos são apresentados - a estrada aberta, o deserto, o caminho… É óbvio que, como em qualquer "Road Movie", o espaço predominante no filme é a estrada, onde a liberdade é facilitada. A paisagem da estrada é quase "romanceada" e "recuperada" para as mulheres, atingindo a sua apoteose no "Grand Canyon", cenário de muitos filmes "Western" de John Ford.

O tema aglutinador do filme é a liberdade, o objectivo principal das duas protagonistas, que decidem passar um fim-de-semana longe da vida quotidiana e do espaço claustrofóbico da sua cidade e casa, viajando no carro ao longo de paisagens tão conhecidas do cenário americano. No início, a liberdade desejada passava só por um descanso da rotina, depois, ela envolveu a libertação da maneira de estar e dos comportamentos, e, por fim, representa o tipo de liberdade que nos permite fazer as nossas próprias escolhas e tomarmos as decisões, que pensamos ser as melhores. Assim sendo, os diferentes capítulos e subcapítulos desta dissertação estiveram ligados por este tema: a presença da estrada como um factor decisivo na liberdade das mulheres, e com grande impacto nos significados sociais do filme.

A liberdade foi pois, o fio condutor que atravessou todos os aspectos do meu trabalho e do filme: a ruptura com a domesticidade facilita a mobilidade, através da estrada e do carro. O filme contrapõe o espaço aberto da estrada com o espaço doméstico, por isso, o primeiro subcapítulo teve evidentemente que expor a questão da domesticidade e mobilidade. O processo de obtenção da liberdade começa com a libertação doméstica. A mobilidade possibilita o processo de libertação, que defendo

estar presente nas duas outras problemáticas. Vários estereótipos são postos em causa, entre eles a estrada como espaço exclusivamente masculino, e o interior como o espaço feminino. Os homens do filme, de forma inconsciente, são obrigados a entrar em códigos femininos de comportamento. São eles que esperam, enquanto as mulheres estão em liberdade. O afastamento da lei e a fuga através da estrada (e consequentemente o prazer em quebrar a lei) são paradoxalmente acompanhados dum sentimento de liberdade. Os actos violentos na estrada são uma espécie de auto-expressão, afirmação, manifestação de poder, força e a prova verdadeira de libertação. Até as dinâmicas relacionadas com a constante transgressão e fluidez dos limites de género dão às protagonistas um sentimento de liberdade e auto-realização. A possibilidade duma sexualidade mais aberta e livre de constrangimentos na estrada reitera o controle sobre o corpo feminino e reafirma o poder e auto confiança destas duas mulheres. Penso que o objectivo geral do trabalho traçado na introdução da dissertação foi cumprido: o estudo da estrada como um espaço que reúne condições únicas, possibilitando a liberdade feminina. É evidente que nesta análise foram privilegiados aspectos diferentes, já amplamente discutidos e mencionados no início deste parágrafo.

Thelma and Louise é um filme explorado até aos dias de hoje, havendo um número infindável de obras, artigos e recensões críticas. Inúmeros autores e académicos analisaram de forma exaustiva vários aspectos dos filmes. Acima de tudo, tentei fazer uma abordagem alternativa, proporcionar uma perspectiva diferente, empregando várias teorias provenientes sobretudo do campo feminista, mas também de outras áreas que achei interessantes e pertinentes, fazendo determinadas escolhas relativamente à estrutura, que julguei ser a mais adequada. A minha análise envolveu um novo olhar sobre o filme, ao mesmo tempo que tentou potenciar uma compreensão detalhada da realidade social do contexto anglo-americano, recorrendo a vários autores e metodologias.

Um dos encantos de nos lançarmos à estrada é podermos ser livres para escolher o caminho que queremos seguir. Muitas vezes, este pode não ser o caminho mais fácil ou perfeito. Podemos mesmo encontrar alguns percalços pelo caminho, mas ainda assim, sentimo-nos bem com a rota que traçamos. Ao fazer esta afirmação reconheço que muita coisa ficou por dizer, e que dada a natureza polissémica do filme, muitas rotas

alternativas poderiam ter sido seguidas. Reconheço por exemplo que cada subcapítulo deste trabalho poderia ter dado origem a um estudo independente sobre o filme, dada a riqueza da informação.

O novo campo ainda não muito conhecido e explorado da Geografia Feminista, ao qual recorri várias vezes neste trabalho, poderia ter sido usado como ferramenta conceptual exclusiva. Também os estudos sobre a espacialidade, por exemplo, poderiam ter sido igualmente abordados. Em vários momentos falei das fronteiras do filme, quer a ideológica, base da fundação dos EUA, quer das outras, que o filme insiste em atravessar. Como tal poderia ter sido interessante uma análise do filme à luz dos estudos sobre "liminality" (limite, fronteira e limiar). "Liminality" é um conceito que apareceu pela primeira vez na estrutura tripartida dos ritos de passagem de Arnold Van Gennep. Mais tarde Victor Turner expandiu o conceito e desenvolveu as suas ideias a partir do ponto intermédio de Van Gennep chamado "liminal phase". O conceito foi criado originalmente com a finalidade de descrever a posição social de indivíduos que passavam por um processo de transformação, como a passagem para a idade adulta, depois de terem deixado a velha identidade e antes de assumirem uma nova. Turner notou que na "liminality", o estado transitório entre dois estados, os indivíduos estavam em "betwixt and between", já não pertenciam à antiga sociedade, mas também não conseguiam integrar-se na nova. "Liminality é então um limbo, um período ambíguo. O conceito desenvolveu-se pelo seu valor e uso; foi aplicado a novas áreas do saber como a psicologia e até a literatura, onde assumiu um valor teórico e prático bastante útil. Poderia, portanto, ter usado o conceito de "liminality" de duas formas diferentes: Em primeiro lugar, a temas comuns no filme e às suas personagens. Em *Thelma and Louise* há a presença de um "threshold" que enforma e estrutura o filme. As personagens sempre divididas entre dois sentimentos, dois comportamentos, dois valores, dois modos de ser, duas existências, dois estados e duas percepções. Thelma e Louise viajam de uma situação doméstica para a mobilidade, gravitam pelo mundo da lei e criminalidade/violência, transgridem os limites do seu género, transitando entre a masculinidade e feminilidade. As fronteiras entre o que é certo ou errado são facilmente diluídas, confusas e ténues, a sensação de transgressão pelas protagonistas, é por isso uma constante. Em segundo lugar, o conceito de "liminality" poderia ter sido aplicado à mulher. No filme, esta é obrigada a viver a vida na estrada, como se de uma experiência liminal se tratasse. Ao estabelecer a barreira/limiar como um dos princípios estruturais

do filme, Scott redefiniu um género cinematográfico e explorou até ao limite, questões relacionadas com as mulheres.

O cinema é sem dúvida um veículo privilegiado. A sua importância é muitas vezes negligenciada e as suas funções mais valorizadas são as de divertir e entreter, no entanto, o cinema é igualmente capaz de emocionar, e mais importante do que isso, avançar mensagens sociais, alertar e transformar a sociedade. O filme *Thelma and Louise* continua a desempenhar um papel importante na mobilização política das mulheres, ajudando a mudar as mentalidades. A principal conquista do filme é o retrato de duas mulheres comuns, que de repente se vêem envolvidas numa tragédia. As mulheres podem identificar-se fácilmente com as personagens ou situações mostradas: o assédio, o abuso, a insatisfação em relação à vida ou aprisionamento. Com esta produção, Hollywood provou que pode desempenhar um papel progressivo para fomentar a discussão de questões importantes para a realidade social, funcionar como uma espécie de alerta, dar alento e motivar a capacidade de iniciativa. Prova disto mesmo é uma T-shirt bastante popular vendida após o lançamento do filme que dizia: "I saw *Thelma & Louise* – so back off!". Usada sobretudo pelo público feminino, a T-shirt mostrava o entusiasmo pela obtenção de poder das mulheres e fomentava a disseminação de discursos emancipatórios. O filme expõe várias problemáticas feministas, mas tem o dom de não vitimizar as mulheres, denunciando as suas vidas agarradas às convenções, rótulos e rotinas. Thelma e Louise recusam-se a ser vítimas e assumem o controlo sobre as suas vidas. Através das emoções e decisões tomadas por elas, também mostraram quão fortes as mulheres podem ser em situações limite.

Como já foi dito, alguns autores defendem que o desfecho do filme é negativo, e que a visão de liberdade é problemática, mostrando que as mulheres não podem fugir da ordem simbólica, do patriarcado, ou das estruturas de poder. Na minha opinião, o final é triste, mas não é sinónimo de derrota. Embora reconheça que a conclusão passa pela morte das duas amigas, é de notar a promessa de liberdade e esperança, que emocionou tantos espectadores. O espectador não vê nem a morte, nem a vida das duas amigas no México. Num dos ensaios do livro *Thelma and Louise Live!* surge inclusivamente a sugestão de que o filme é "open ended". O final constitui uma celebração da liberdade através dos meios cinematográficos, que congelam o momento ao entardecer, em que o "Thunderbird" de Louise se encontra no ar, dando a impressão que está a voar, suspenso

de forma eterna. (Anexo 3) A liberdade também é potenciada pelo cenário, o Grand Canyon, que se apresenta quase como uma "terra prometida" feminista para a liberdade infinita. Quando as duas amigas saltam, dão as mãos e erguem-nas mostrando os punhos, ficando assim juntas para sempre e ligadas pela amizade. (Anexo 4) Este gesto é duplamente simbólico. Por um lado simboliza a união, amizade e solidariedade femininas. Por outro lado, o gesto das suas mãos revela ainda a contestação, a luta social e política, a conquista de poder feminino, e finalmente o controlo sobre as suas próprias vidas.

Os versos finais do poema de Whitman parecem ajustar-se perfeitamente ao final do filme: "Camerado, I give you my hand! / (…) Will you give me yourself. Will you come travel with me?" Shall we stick by each other as long as we live?" (vv. 229-233) Também Thelma e Louise se entregaram uma à outra e permaneceram juntas até à morte, a continuação da sua liberdade. As duas amigas ousaram percorrer um caminho tortuoso, e mostraram-nos que efectivamente nada é mais precioso do que a liberdade. Thelma e Louise não pararam com a morte, continuaram a viajar por outra estrada, mas num plano simbólico e transcendental, ensinando-nos que é preciso continuar a lutar e a sonhar. Ridley Scott colocou Thelma e Louise na estrada eterna, na nossa estrada imaginária, dando-lhes, na minha perspectiva, a possibilidade de concretização da sua versão particular do sonho americano.

Bibliografia e Filmografias Activas

Khouri, Callie (1990) *Thelma and Louise – Final Shooting Script.* http://www.imsdb.com/scripts/Thelma-&-Louise.html

Scott, Ridley. (1991) *Thelma and Louise,* USA: Metro-Goldwyn-Mayer/Sony Pictures Entertainment, DVD (129 min.).

Obras Citadas

Filmografia Citada

Altman, Robert. (1974) *Thieves Like Us,* EUA: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc, DVD (123 min.).

Anderson, Paul WS. (2002) *Resident Evil,* Screen Gems, DVD (100 min.).

Araki, Gregg. (1992) *The Living End,* EUA: Cineplex Odeon Films, DVD (92 min.).

Araki, Gregg. (1995) *The Doom Generation,* EUA: Trimark Pictures, DVD (83 min.).

Avnet, Jon. (1991) *Fried Green Tomatoes,* EUA: Universal Pictures (136 min.).

Bergman, Andrew. (1996) *Striptease,* EUA: Columbia Pictures, DVD (117 min.).

Burton, Tim. (1985) *Pee-Wee's Big Adventure,* EUA: Warner Bros., (90 min.).

Cameron, James. (1991) *Terminator 2: Judgement Day*, EUA/França**:** TriStar Pictures, DVD (139 min.).

Capra, Frank. (1934) *It Happened One Night,* EUA: Columbia Pictures, DVD (105 min.).

Carpenter, John. (1978) *Halloween,* EUA: Compass International Pictures (Sony Pictures Entertainment), DVD, extended version (101 min.)

Caro, Niki. (2005) *North Country,* EUA: Warner Bros., DVD (126 min.).

Coen, Joel. (2000) *O' Brother Where Art Thou,* EUA/Reino Unido/França: Touchstone Pictures/ Universal Pictures, DVD (106 min.).

Cukor, George. (1949) *Adam's Rib,* EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, DVD (101 min.).

Cunningham, Sean S. (1980) *Friday the 13th,* EUA: Paramount Pictures/Warner Bros. DVD (95 min.).

Dahan, Olivier. (2010) *My Own Love Song,* EUA/França: Lionsgate/ Odyssey Entertainment/ Warner Bros. /Pathé, (102 min.).

Demme, Jonathan. (1991) *The Silence of the Lambs,* EUA: Orion Pictures, DVD (118 min.).

Eastwood*, Clint. (1976) The Outlaw Josey Wales,* EUA: Warner Bros., DVD (135 min.).

_____. (1977) *Gauntlet,* EUA: Warner Bros., DVD (109 min.).

_____. (1980) *Bronco Billy,* EUA: Warner Bros., DVD (116 min.).

_____. (1982) *Honkytonk Man,* EUA: Warner Bros., DVD (122 min.).

_____. (1993) *A Perfect World,* EUA: Warner Bros., DVD (138 min.).

Edwards, Blake. (1961) *Breakfast at Tiffany's,* EUA: Paramount Pictures, DVD (115 min.).

Elliot, Stephan. (1994) *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, Austrália: PolyGram Filmed Entertainment, DVD (103 min.).

Figgis, Mike. (1995) *Leaving Las Vegas,* EUA: United Artists, DVD (112 min.).

Ferrarra, Abel. (1981) *Ms. 45,* EUA: Warner Bros /Image Entertainment, DVD (80 min.).

Fleming, Victor. (1939) *The Wizard of Oz*, EUA: Metro-Goldwyn-Mayer/ Warner Bros. /Turner Entertainment, DVD (103 min.).

Fleischer, Ruben. (2009) *Zombieland,* EUA: Columbia Pictures, DVD (87 min.).

Ford, John. (1939*) Stagecoach*

Ford, John. (1940) *The Grapes of Wrath*, EUA: United Artists, DVD (96 min.).

_____. (1956*) The Searchers*, EUA: Warner Bros., DVD (119 min.).

Godard, Jean Luc. (1960*) Breathless* (*À Bout de Soufflé)*, França: Films Around the World, Inc. UGC, DVD (87 min.).

_____. (1967) *Weekend,* França: Athos Films, DVD (105 min.).

_____. (1966) *Made in USA,* França: Anouchka Films, DVD (85 min.).

Griffiths, Mark. (1984) *Running Hot,* EUA: Highroad (95 min.).

Guzman, Joseph. (2010) *Run Bitch Run*, EUA: Breaking Glass Pictures (90 min.).

Hill, George Roy. (1969) *Butch Cassidy and the Sundance Kid,* EUA: 20th Century Fox, DVD (112 min.).

Hill, Jack. (1974), *Foxy Brown,* EUA: AIP, DVD (94 min.).

Hopper, Dennis. (1969) *Easy Rider,* EUA: Columbia Pictures, DVD (94 min.).

Jenkins, Patty. (2003) *Monster,* EUA/Alemanha: Newmarket Films/ Media 8 Entertainment, DVD (109 min.).

Kanew, Jeff. (1983) *Eddie Macon's Run,* EUA: Universal Pictures, DVD (95 min.).

Kaplan, Jonathan. (1988) *The Accused,* EUA: Paramount Pictures, DVD (111 min.).

Kidron, Beeban. (1995) *To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar ,* EUA: Universal Pictures, DVD (109 min.).

Kusama, Karyn, (2005) *Aeon Flux*, EUA: Paramount Pictures, DVD (93 min.).

Lang, Fritz. (1937) *You Only live Once,* EUA: United Artists, DVD (86 min.).

Lewis, Joseph H. (1950) *Gun Crazy,* EUA: United Artists, DVD (86 min.).

Lynch, David. (1990*) Wild at Heart,* EUA: The Samuel Goldwyn Company/PolyGram Filmed Entertainment, DVD (124 min.).

Luhrmann, Bahz. (1996) *Romeo + Juliet,* EUA/Austrália: 20th Century Fox, DVD (120 min.).

Mallick, Terrence. (1973*) Badlands,* EUA: Warner Bros., DVD (95 min.).

Marshall, Garry. (1990) *Pretty Woman,* EUA: Touchstone Pictures, DVD (119 min.)

Masters, William H, Virginia E. Johnson. (2010*) Human Sexual Inadequacy,* Ishi Press [1970].

McG. (2000) *Charlie's Angels,* EUA: Columbia Pictures, DVD (98 min.).

Meyer, Russ. (1965) *Faster Pussycat, Kill, Kill,* EUA: RM Films, DVD (83 min.).

_____. (1965) *Motorpsycho,* EUA: Eve Productions Inc., DVD (74 min.).

Miller, Frank, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino. (2005*) Sin City,* EUA: Dimension Films, DVD (124 min.).

Miller, George. (1979) *Mad Max,* Austrália: Village Roadshow Pictures/American International Pictures, DVD (88 min.).

_____. (1981) *Mad Max 2 – The Road Warrior*, Austrália: Warner Bros., DVD (91 min.).

_____. (1985) *Mad Max 3 – Beyond Thunderdome*, Austrália: Warner Bros., DVD (107 min.).

Minnelli, Vincente. (1954) *The Long, Long Trailer,* EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, DVD (96 min.).

Needham, Hal. (1977) *Smokey and the Bandit*, EUA: Universal Pictures, DVD (96 min.).

_____. (1981) *Cannonball Run,* EUA/Hong Kong: 20th Century Fox, DVD (95 min.).

_____. (1984) *Cannonball Run II,* EUA/Hong Kong: Warner Bros., DVD (108 min.).

Peckinpah, Sam. (1972) *Getaway,* EUA: Warner, DVD (122 min.).

Penn, Arthur. (1967) *Bonnie and Clyde,* EUA: Warner Bros.-Seven Arts, DVD (111 min.).

Pitof. (2004) *Catwoman,* EUA: Warner Bros. /Village Roadshow Pictures (104 min.).

Porter, Edwin S. (1903) *The Great Train Robbery,* EUA (12 min.). Acedido a 20 Março 2010.

http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/papr:@filreq(@field(NUMBER+@band(edmp+2443s3))+@field(COLLID+edison))

Pressman, Michael. (1976) *The Great Texas Dynamite Chase,* EUA: New World Pictures (90 min.).

Ramis, Harold. (1983) *The National Lampoon Vacation,* EUA: Warner Bros., DVD (99 min.).

Ray, Nicholas. (1949) *They Live by Night*, EUA: RKO Radio Pictures Inc., DVD (95 min.).

Reiner, Rob. (1985) *The Sure Thing*, EUA: Metro Goldwyn Mayer, *DVD* (95 min.).

Rick, Jacobson. (2009) *Bitch Slap,* EUA: IM Global/Summit Entertainment/Momentum Pictures, DVD (109 min.).

Sant, Gus Van. (1991) *My Own Private Idaho,* EUA: Fine Line Features, DVD (102 min.).

Sarafian, Richard. (1971) *Vanishing Point*, EUA: 20th Century Fox, DVD (106 min.).

Sargeant, Joseph. (1980) *Coast to Coast,* EUA: Paramount Pictures, DVD (95 min.).

Schatzberg, Jerry. (1980) *Honeysuckle Rose,* EUA: Warner Bros., DVD (119 min.).

Scorcese, Martin. (1974) *Alice Doesn't Live Here Anymore,* EUA: Warner Bros., DVD (112 min.).

Scorcese, Martin. (1976) *Taxi Driver,* EUA: Columbia Pictures, DVD (113 min.).

Scott, Oz*,* (1981) *Bustin' Loose,* EUA: Universal Pictures, DVD (94 min.).

Scott, Ridley. (1977) *The Duelists*, Reino Unido: Paramount Pictures, DVD (100 min.).

_____. (1979) *Alien,* EUA: 20th Century Fox, DVD (119 min.).

_____. (1982) *Blade Runner,* EUA: Warner Bros., DVD (116 min.).

_____. (1985) *Legend,* EUA/Reino Unido: 20th Century Fox/Universal Pictures, DVD (94 min.).

_____. (1987) *Someone to Watch Over Me,* EUA: Columbia Pictures, DVD (106 min.).

_____. (1989) *Black Rain,* EUA: Paramount Pictures, DVD (125 min.).

_____. (1992) *1492: Conquest of Paradise*, Espanha /Reino Unido/ França: Paramount Pictures, DVD (142 min.).

_____. (1996) *White Squall,* EUA: Hollywood Pictures, DVD (129 min.).

_____. (1997) *GI Jane,* EUA: Hollywood Pictures, DVD (124 min.).

_____. (2000) *Gladiator,* EUA/Reino Unido: DreamWorks/Universal Studios, DVD (155 min.).

_____. (2001) *Hannibal,* EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, DVD (131 min.).

_____. (2001) *Black Hawk Down,* EUA: Columbia Pictures, DVD (144 min.).

_____. (2003) *Matchstick Men,* EUA: Warner Bros., DVD (116 min.).

_____. (2005) *Kingdom of Heaven,* Reino Unido: 20th Century Fox, DVD (144 min.).

_____. (2006) *A Good Year,* Reino Unido: 20th Century Fox, DVD (118 min.).

_____. (2007) *American Gangster,* EUA: Universal Pictures, DVD (157 min.).

_____. (2008) *Body of Lies,* EUA: Warner Bros., DVD (128 min.).

_____. (2010) *Robin Hood,* EUA/Reino Unido: Universal Pictures, DVD (140 min.).

Scott, Tony. (1993) *True Romance,* EUA: Warner Bros., DVD (121 min.).

Sena, Dominic. (1993*) Kalifornia,* EUA: Gramercy Pictures, DVD (117 min.).

Spielberg, Steven. (1974) *Sugarland Express,* EUA: Universal Pictures, DVD (110 min.).

_____. (1985) *The Colour Purple,* EUA: Warner Bros., DVD (154 min.).

Stahl, John M. (1945*) Leave Her to Heaven,* EUA: 20th Century Fox/Film Corporation, DVD (110 min.).

Stone, Oliver. (1994*) Natural Born Killers*, EUA: Warner Bros. /Lionsgate Films, DVD (119 min.).

Sturges, Preston. (1941) *Sullivan's Travels,* EUA: Paramount Pictures, DVD (90 min.).

Tarantino, Quentin, Robert Rodriguez. (1996) *From Dusk Till Dawn,* EUA: Dimension Films, DVD (108 min.).

Tarantino, Quentin. (1997) *Jackie Brown,* EUA: Miramax Films, DVD (154 min.).

_____. (2003) *Kill Bill I,* EUA: Miramax Films, DVD (111 min.).

_____. (2004) *Kill Bill II,* EUA: Miramax Films, DVD (136 min.).

_____. (2007) *Death Proof,* EUA: Dimension Films, DVD (127 min.).

Tucker, Duncan. (2005) *Transamerica,* EUA: The Weinstein Company/ IFC Films DVD (103 min.).

Ulmer, Edgar G. (1945) *Detour,* EUA: Producers Releasing Corporation, DVD (168 min.).

Verhoeven, Paul. (1990) *Total Recall,* USA: TriStar Pictures, DVD (113 min.).

Vorhaus, Bernard. (1940) *Three Faces West*, EUA: Republic Pictures, DVD (79 min.).

Wachowski, Andy, Larry Wachowski. (1999) *Matrix,* EUA: Warner Bros., DVD (136 min.).

Walsh, Raol. (1941) *High Sierra,* EUA: Warner Bros., DVD (100 min.).

Welles, Orson. (1948) *The Lady from Shanghai,* EUA: *Columbia Pictures,* DVD (87 min.).

Wellman, Willie. (1933) *Wild Boys of the Road*, EUA: Warner Bros., DVD (67 min.).

Wenders, Wim. (1974) *Alice in the Cities (Alice in den Städten),* Alemanha: Kinowelt Home Entertainment, DVD (110 min.).

_____. (1975) *The Wrong Move (Falsche Bewegung),* Alemanha: Bauer International, DVD (103 min.).

_____. (1976) *Kings of the Road (Im Lauf der Zeit),* Alemanha: Kinowelt Home Entertainment, DVD (175 min.).

West, Simon. (2001) *Lara Croft: Tomb Raider,* EUA/Reino Unido/Japão/Alemanha: Paramount Pictures, DVD (100 min.).

Wiseman, Len. (2003) *Underworld,* Reino Unido/Alemanha/Hungria/ EUA: Screen Gems Pictures/Lakeshore Entertainment, DVD (121 min.).

Zarchi, Meir. (1978) *I Spit On Your Grave,* EUA: Cinemagic/The Jerry Gross Organization, DVD (100 min.).

Bibliografia Citada

Aitken, Stuart C., Christopher Lee Lukinbeal. (2001) "Dissociated Masculinities and Geographies of the Road" *in* Cohan, Steven, Ina Rae Hark (eds.), *The Road Movie Book*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, pp. 349-370 [1997].

American Association of University Women. (1991) "Shortchanching Girls, Shortchanging America". Acedido a 23 de Maio 2010. http://www.aauw.org/learn/research/upload/SGSA-2.pdf

Amaral, Ana Luísa. (2008) "Simone de Beauvoir. Ninguém nasce mulher, torna-se mulher", *in* Público, 9 de Janeiro, P2, p. 8.

Armstrong, Nancy. (1987) *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel,* Nova York, Oxford: Oxford University Press.

Barnes, Andrea. (2005) **"**Women and the Law **-** A Brief History", *in* Barnes, Andrea (ed.) *The Handbook of Women, Psychology, and the Law*, Jossey-Bass, pp. 20-36.

Barthes, Roland. (1957) "The New Citroën" *in Mythologies,* transl. Annette Lavers, New York: Farrar, Straus & Giroux, pp. 88–90 [1972].

Baudrillard, Jean. (1988) *America,* transl. Chris Turner. New York: Verso [1986].

Baumgarten, Marjorie B. (1991) "Thelma & Louise". Acedido em Janeiro 2010. http://www.austinchronicle.com/gyrobase/ReaderComments/?ContainerID=139660

Binnie, Jon, Gill Valentine. (1999) *Geographies of Sexuality – A Review of Progress,* Progress in Human Geography, vol. 23, n° 2, pp. 175-187.

Blunt, Alison, Robyn Dowling. (2006) *Home*, Routledge, Taylor & Francis e-Library.

Bly, Robert (1992) *Iron John: A Book about Men,* Vintage [1990].

Butler, Ann. (2004) "The West" *in* Whitfield, Stephen J, *A Companion to 20th-Century America*, Blackwell Publishing Ltd.

Butler, Andrew M. (2005) *Film Studies*, Pocket Essentials.

Butler, Judith. (1988) "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", The Johns Hopkins University, Theatre Journal, Vol. 40, No. 4, Dec., pp. 519-531.

_____. (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, London: Routledge.

_____. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.

Buckland, Warren. (2000) *The Cognitive Semiotics of Film,* Cambridge UP.

Carlson, Margaret. (1991) "Is this what feminism is all about?" *in Time,* June 24 *in* Cook, Bernie (ed.) *Thelma & Louise Live! - The Cultural Afterlife of an American Film,* University Of Texas Press Austin, pp. 201-203.

.

Castillo, Pamela Meza Del. (2009) *Análisis Dramaturgico De La Pelicula Thelma And Louise,* Pontifícia Universidad Catolica Del Perú Facultad De Ciencias Y Artes De La Comunication.

Clarke, Deborah. (2007) *Driving Women- Fiction and Automobile Culture in Twentieth-Century America,* The Johns Hopkins University Press.

Cohan, Steven, Ina Rae Hark. (2001) "Introduction", *in* Cohan, Steven, Ina Rae Hark, *(eds.) The Road Movie Book*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, pp.1-16 [1997].

Collins, Peter C., John E. Connor. (2005*) Hollywood's West - The American Frontier in Film, Television and History*, University Press of Kentucky.

Connell, R.W., James W. Messerschmidt. (2005) "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept", Gender and Society, 19(6): 829-859.

Cook, Bernie. (2007) "Introduction", *in* Cook, Bernie (ed.) *Thelma & Louise Live! - The Cultural Afterlife of an American Film,* University Of Texas Press Austin, pp. 1-6.

_____. (2007) "Something's Crossed Over in Me - New Ways of Seeing *Thelma & Louise", in* Cook, Bernie *(ed.) Thelma & Louise Live! - The Cultural Afterlife of an American Film,* University Of Texas Press Austin, pp. 7-42.

Cook, Pam. (1982) "Masculinity in Crisis? Tragedy in *Raging Bull", in Screen* Vol. 23, No. 3/4, Sept/Oct.

Corrigan, Timothy. (1991) *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, Rutgers University Press.

Doane, Mary Ann. (1982) "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *in* Kaplan, Ann (ed.) *Feminism and Film*, NY: Oxford University Press, pp. 418-436.

Doane, Mary Ann. (1987) *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s (Theories of Representation and Difference)*, Indiana University Press.

_____. (1988-89) "Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator," Discourse, 2, Fall/Winter.

Domosh M., Seager, J. (2001) "Putting Women in Place: Feminist Geographers Make Sense of the World", New York: Guilford Press.

Downing, Lisa, Libby Saxton. (2010) *Film and Ethics: Foreclosed Encounter*s, Routledge, Taylor & Francis e-Library [2009].

Engels, Friedrich. (1993-2000) *The Origins of the Family, Private Property and the State* [1884]. Acedido a 27 Abril 2010. http://www.marxists.org/archive/marx/works/1884/origin-family/index.htm

Eraso, Carmen Indurain. (2005) "Thelma and Louise: Easy Riders in a Male Genre", Atlantis, Spanish Association for Anglo-American Studies, July 28, pp. 63-73.

Erton, Deniz. (2009) "When Men and Mountains Meet: Ruggles, Whitman, and Their Landscapes", in *American Music*, Vol. 27, No. 2, summer, pp. 227-253.

Faludi, Susan. (1991) *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York: Crown Publishers.

Finnegan, Margaret. (2001) "Sold! The Illusion of Independence", Los Angeles Times. Acedido a 20 de Abril 2010. http://articles.latimes.com/2001/jan/01/news/cl-7062

Frayling, Christopher. (2006) *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone,* IB Tauris & Co. Ltd., 2006, p. 65 [1981].

Freud, Sigmund. (1905) "Three Essays on the Theory of Sexuality", *in* Gay, Peter (ed.), *A Freud Reader*, New York: W. W. Norton, 1985, pp. 239-293.

Friedan, Betty. (2001) *Feminine Mystique*, W. W. Norton & Company [1963].

Gale, Mary Ellen. (2001) "Calling in the Girl Scouts: Feminist Legal Theory and Police Misconduct", 34 LOY. L.A. L. REV., pp. 691-746. Acedido a 10 de Janeiro 2010. llr.lls.edu/volumes/v34-issue2/gale. pdf

Ganser, Alexandra. (2009*) Roads of Her Own - Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives - 1970-2000,* Spatial Practices, v.8, Editions Rodopi B.V Amsterdam - New York.

Good, Sally. (2003) *Women, Violence, and Twentieth-Century American Literature*, M.A. A Dissertation in English, Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, August.

Gorbman, Claudia. (2007) "Hearing Thelma & Louise - Active Reading of the Hybrid Pop Score" *in* Cook, Bernie *(ed.) Thelma & Louise Live! - The Cultural Afterlife of an American Film,* University Of Texas Press Austin, pp. 65-90.

Greenburg, Harvey. (1991) "The Many Faces of Thelma and Louise," in *Film Quarterly*, winter, Vol. 45, No. 2, pp. 20–31.

Greer, Germaine. (2009) *The Female Eunuch*, Harper Collins Publishers [1970].

Grimes, William. (1996) "Brinck Jackson, 86, Dies; Was Guru of the Landscape", The New York Times, August 31. Acedido a 7 de Junho 2010. http://www.nytimes.com/1996/08/31/arts/brinck-jackson-86-dies-was-guru-of-the-landscape.html

Halberstam, Judith. (1998) *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press.

Hall, Catherine, Leonore Davidoff. (2002) *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850,* Routledge [1987].

Haskell, Molly. (1987) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, University of Chicago Press [1974].

Hayward, Susan, (2006) *Cinema Studies - The Key Concepts*, Routledge.

Hearn, Jeff and Collinson, David L. (1994) "Theorizing Unities and Differences between Men and between Masculinities", *in* Brod, Harry and Michael Kaufman (eds.) *Theorizing Masculinities*, Sage, Newbury Park, Ca. pp. 97-118.

Hite, Shere. (1987)"The Hite Report on Male Sexuality", Ballantine Books [1981].

_____. (2003) "The Hite Report on Female Sexuality", Seven Stories Press [1976].

Johnston, Claire. (1973) "Women's Cinema as Counter-Cinema", *in* Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press 1999, pp. 31-40.

Kaplan, E. Ann. (2000) *Feminism and Film*, Oxford University Press.

_____. (2002) W*omen and Film: Both Sides of the Camera*, Routledge, Taylor & Francis e-Library [1983].

Kerber, Linda. (1988) "Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: The Rhetoric of Women's History", Journal of American History, June, Vol.75, No.1 pp. 9-39.

Kerouac, Jack. (2007) *On the Road - The Original Scroll*, Viking Adult [1957].

Koedt, Ann. (1970) "The Myth of the Vaginal Orgasm". Acedido a 10 de Fevereiro 2010. http://www.feministezine.com/feminist/modern/The-Myth-ofthe-Vaginal-Orgasm.html

Kotsopoulos, Aspasia. (1996) *Rethinking Critical Strategies in Feminist Film Theory and Criticism,* BA, Carleton University.

Kuhn, Annette. (1982) *Women's Pictures: Feminism and Cinema,* London, Boston, Routledge & K. Paul.

_____. (1991) *Women in Film: An International Guide,* New York, Fawcett Columbine.

Laderman, David. (2002) *Driving Visions*: *Exploring the Road Movie*, University of Texas Press.

Lang, Robert. (2001) "My Own Private Idaho and the New Queer Road Movies" *in* Cohan, Steven, Ina Rae Hark, *The Road Movie Book*, Routledge, Taylor & Francis e-Library [1997].

Laureties, Teresa. (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.

Leo, John. (1991) "Toxic Feminism on the Big Screen", *in U.S. News & World Report,* July 10, pp. 191-193.

Lev, Peter. (2000) *American Films of the 70s - Conflicting Visions*, University of Texas Press.

Macedo, Ana Gabriela, Ana Luísa Amaral. (2005) *Dicionário da Crítica Feminista*, Edições Afrontamento.

Man, Glenn. (1993) "Gender, Genre, and Myth *in Thelma and Louise*", Film Criticism, xviii (1), pp. 36–53.

Mann, Coramae, Richey. (1995) *When Women Kill,* Albany State University of New York Press.

Massey, Doreen. (1994) *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McCaughey, Martha, Neal King. (2001) *REEL Knockouts - Violent Women in the Movies, University of Texas Press, Austin*.

McDowell, Linda, Doreen Massey. (1984) "A Woman's Place?" *in* Massey, Doreen and John Allen (eds.), *Geography Matters! A Reader,* Cambridge: Cambridge University Press in Association with the Open University, pp. 197- 217.

McDowell, Linda. (1999) *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis: University of Minnesota.

MacKenzie, Suzanne and Damaris Rose. (1983) "Industrial Change, the Domestic Economy and Home Life" *in* Anderson, Jim, Simon Duncan & Ray Hudson (eds.), *Redundant Spaces in Cities and Regions? Studies in Industrial Decline and Social*

Change. Institute of British Geographers Special Publication 15, London: Academic, pp. 155-99.

Mann, Coramae Richey. (1996) "Are Women Getting Away with Murder?" *in When Women Kill,* State University of New York, Albany.

Mellen, Joan. (1974) *Women and Their Sexuality in the New Film*, New York: Horizon Press.

Millett, Kate .2000) *Sexual Politics*, University of Illinois Press [1968].

Mills, Katy. (2001) "Revitalizing The Road Genre: *The Living End* as an AIDS Road Film" *in Cohan,* Steven, Ina Rae Hark, (eds.) *The Road Movie Book*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, pp.307-329, [1997].

Minow, M. (1988) "Feminist Reason: Getting It and Losing It", *Journal of Legal Education, 38,* 47–60.

Modleski, Tania. (1989) "Some Functions of Feminist Criticism, or the Scandal of the Mute Body", The MIT Press, October, Vol. 49, summer, pp. 3-24.

Mottier,Veronique. (2008) *Sexuality: A Very Short Introduction*, Oxford University Press.

Mulvey, Laura. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, autumn.

_____. (1999) "Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)" *in* Thornham, Sue (ed.) *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press, pp. 31-40 [1981].

Neroni, Hilary. (2005) *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, State University of New York Press.

Oberhauser, Ann *et al.* eds. (2003) "Geographic Perspective on Woman, *in* Gaile,

Gary, Cort J. Willmott, *Geography in America at the Dawn of the 21st Century*, Oxford: Oxford University Press.

Orgeron, Devin. (2008) *Road Movies from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami,* Palgrave Macmillan.

Ornat, Mario José. (2008) "Sobre Espaço e Género – Sexualidade e Geografia Feminista", TerraPlural, Ponta Grossa, 2, Jul./Dez., pp. 309-322.

Pearson, Patricia. (1997) *When She Was Bad...: Violent Women and the Myth of Innocence*, New York: Viking.

Pilcher, Jane, Imelda Whelehan. (2004) *Fifty Key Concepts in Gender Studies*, SAGE Publications.

Pitzl, Gerald R. (2004) *Encyclopedia of Human Geography*, Greenwood Publishing, Westport, Connecticut, London.

Pratt, Mary Louise. (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation,* New York: Routledge.

Robb, Brian J. (2005) *Ridley Scott*, Pocket Essentials.

Roberts, Shari. (2001) "Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road" *in* Cohan, Steven, Ina Rae Hark, *The Road Movie Book*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, pp. 45-69 [1997].

Rose, Gillian. (1993) *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge,* Cambridge: Polity Press.

Rosen, Marjorie. (1973) *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, New York: Coward, McCann & Geoghegan.

Rozee, Patricia D. (2005). "Rape Resistance - Successes and Challenges" *in* Barnes, Andrea (ed.) *The Handbook of Women, Psychology, and the Law*, Jossey-Bass, pp. 265-279.

Rubin, Gayle. (1975) "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex", *in* Reiter, Rayna (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press.

Russel, David. (2002) "I'm Not Gonna Hurt You: Legal Penetrations in *Thelma and Louise*", Americana: The Journal of American Popular Culture, spring, Vol. 1, Issue 1. Acedido a 14 de Janeiro 2010. http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2002/russell.htm

Salih, Sarah. (2002) *Judith Butler*, Routledge.

Scharff, Virginia. (1991) *Taking the Wheel: Women and the Coming of the Motor Age.* New York: Free P.

Schickel, Richard. (1991) "Gender Bender," *in Time*, 24 June.

Schickel, Richard. "Gender bender: a white-hot debate rages over whether Thelma & Louise celebrates liberated females, male bashers - or outlaws", *Time* Vol. 137, No. 25 (June 24, 1991):52, *in* Cook, Bernie (ed.) *Thelma & Louise Live! - The Cultural Afterlife of an American Film,* University Of Texas Press Austin, pp. 193-201.

Seneca Falls Conference. (1848) Declaration of Sentiments. Acedido a 12 de Março 2010. http://www.usconstitution.net/sentiments.html

Silverman, Kaja. (1988) *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema (Theories of Representation and Difference)*, Indiana University Press.

Simon, John. (1991) "Movie of the Moment", National Review 8 July.

Skjerdal, Terje Steinulfsson. (1997) "Laura Mulvey against the grain: a critical assessment of the psychoanalytic feminist approach to film", Centre for Cultural and Media Studies, University of Natal. Acedido a 10 Fevereiro 2010.

http://www.oocities.com/capitolhill/2152/mulvey.htm

Smelik, Anneke. (1999) "Feminist Film Theory" *in* Cook, Pamela, Mieke Bernink (eds.) *The Cinema Book* (2nd ed.), London: British Film Institute.

Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. (2005) New *Vocabularies in Film Semiotics - Structuralism, Post-structuralism and Beyond,* Routledge, Taylor & Francis e-Library, pp. 125-186 [1992].

Stringer, Julian. (2001) Exposing Intimacy in Russ Meyer's *Motorpsycho! and Faster Pussycat! Kill! Kill!! in* Cohan*,* Steven, Ina Rae Hark*, The Road Movie Book*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, pp. 165-178, [1997].

Talbot, Jill Lynn. (1998) *This Is Not An Exit: The Road Narrative In Contemporary American Literature And Film*, M.A. - A Dissertation In English, Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University.

Thomas, David S.G, Andrew Goudie. (2000) *The Dictionary of Physical Geography*, Blackwell Publishing Ltd.

Turner, Frederick Jackson. (2007) *The Frontier in American History*, Project Gutenberg, eBook #22994 [1920].

Tuttle, Cameron. (1999) *The Bad Girl's Guide to the Open Road,* San Francisco: Chronicle Books.

Wiegand, Shirley A. (1997) Deception and Artifice: Thelma, Louise, and the Legal Hermeneutic, Oklahoma City University Law Review, Vol. 22, Number 1. Acedido a 16 Janeiro 2010.
http://tarlton.law.utexas.edu/lpop/etext/okla/wiegand22.htm

Willis, Sharon. (1993) "Hardware and Hard Bodies, What Do Women Want? A Reading of Thelma and Louise" *in* Collins, Jim *et all* eds. *Film Theory Goes to the Movies,* New York: Routledge.

Wilson, Chris. Paul Erling Groth. (2003) *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson,* University of California Press, pp. 73-74.

Whitman, Walt. (1999) "A Song of the Open Road" *in Leaves of Grass,* Pennsylvania State University, *Electronic Classics Series* [1855]. Acedido a 15 Novembro 2009. http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/whitman/le_grass.pdf

Wood, Robin. (1986) *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.

Woods, F. (1959) "Hot Guns and Cold Women" *in Films and Filming*, Vol. 5, No. 6, March, p. 30.

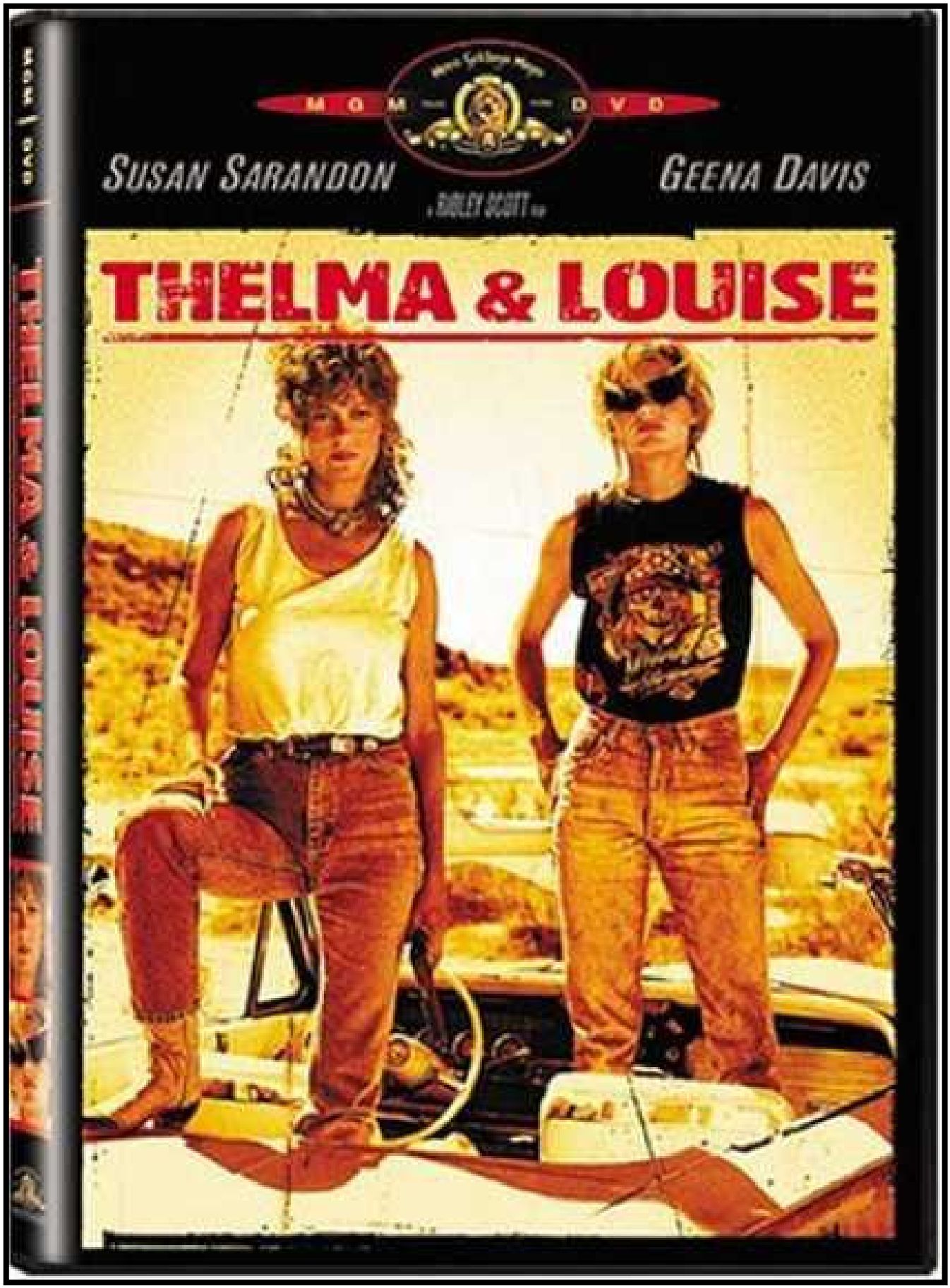
Wolff, Janet. (1993) "On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism", *Cultural Studies* 7.2, May, pp. 224–39.

Woolf, Virginia. (2009) *A Room of One's Own,* The University of Adelaide Library [1928]. Acedido a 12 de Março 2010. http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/

Young, Lola. (2006) *Fear of the Dark: Race, Gender and Sexuality in the Cinema,* Routledge, Taylor & Francis e-Library [1996].

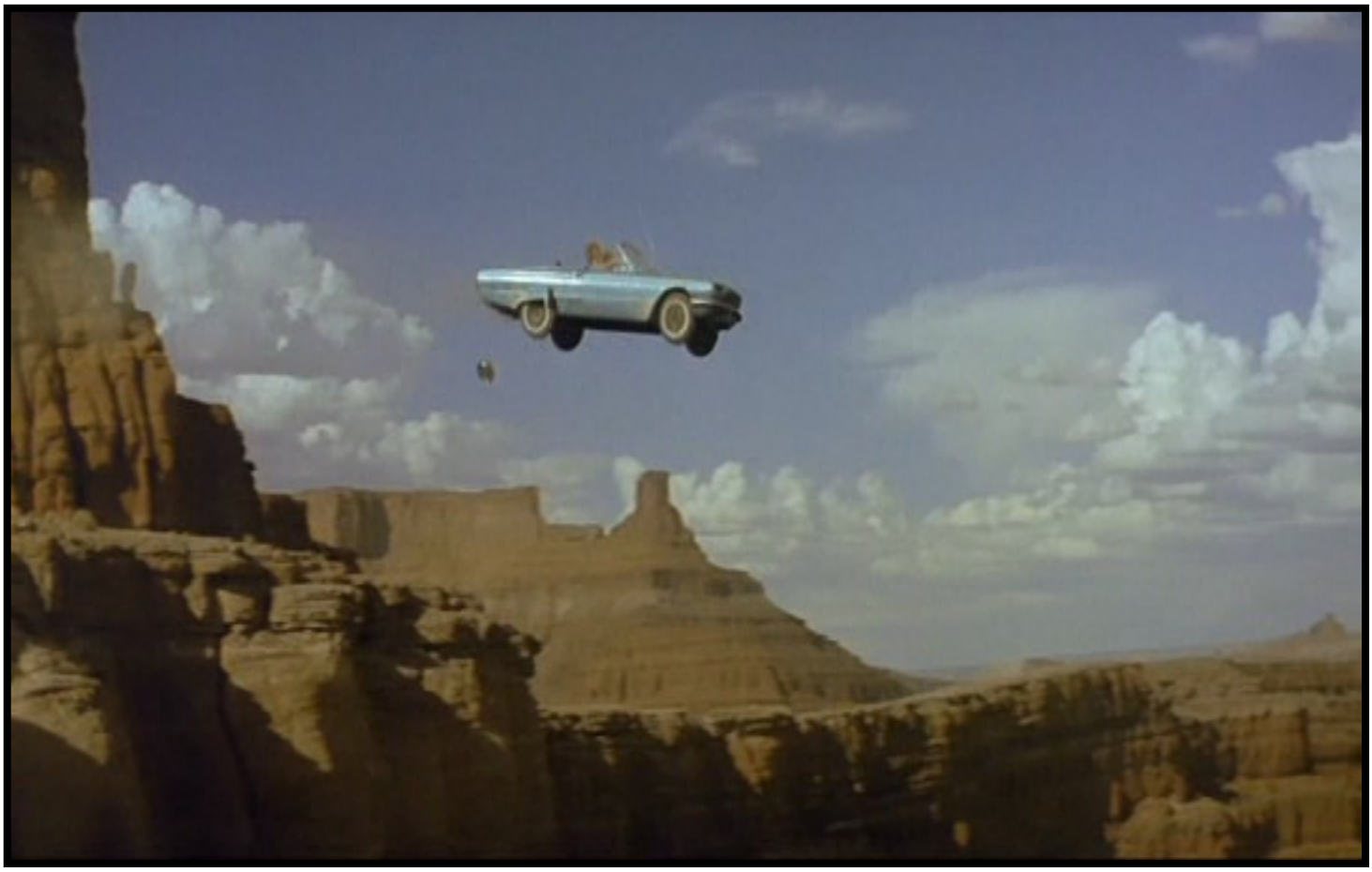
Anexos

Anexo 1: Primeira edição em DVD de *Thelma and Louise*, lançada pela MGM/UA, 1997. http://www.foriegnmoviesddl.com/2008/10/thelma-louise-1991-ridley-scott.html



Anexo 2: Segunda edição em DVD de *Thelma and Louise*: *The Last Journey*, lançada pela MGM/UA, 2003. http://www.coverbrowser.com/covers/bestselling-movies-2006/78

Anexo 3
http://www.listal.com/list/memorable-movie-moments



Anexo 4
http://www.divxturka.net/divx-download/176600-thelma-louise-1991-145-gb.html