

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

JÉSSICA MOTA FERREIRA

**GÊNERO E PÓS-HUMANISMO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA**  
UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO FILME *EX\_MACHINA*

MACAPÁ  
2019

JÉSSICA MOTA FERREIRA

**GÊNERO E PÓS-HUMANISMO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA**  
UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO FILME *EX\_MACHINA*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca avaliadora da Universidade Federal do Amapá, como requisito para a obtenção do título de Bacharela em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Gláucia Maria Tinoco Barbosa

MACAPÁ

2019

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**JÉSSICA MOTA FERREIRA**

### **GÊNERO E PÓS-HUMANISMO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO FILME *EX\_MACHINA***

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso à Universidade Federal do Amapá como requisito final para obtenção do grau de Bacharela em Ciências Sociais.

#### **BANCA AVALIADORA**

---

**Profa. Dra. Gláucia Maria Tinoco Barbosa – Orientadora**

---

**Profa. Ma. Adriana Tenório da Silva – Avaliadora**

---

**Prof. Me. David Júnior de Souza Silva – Avaliador**

**Macapá – AP, 22 de abril de 2019.**

*À minha mãe. Incomparável.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à inspiração de vida que atravessa o Universo e recebe diferentes nomes, princípios e interpretações em todo lugar.

À minha família, sobretudo minha mãe, por ensinar-me sobre a vida e encorajar-me a acolher e imaginar possibilidades de transformar o mundo.

Às minhas amigas e aos meus amigos, tanto os que conheci tempos atrás e continuaram comigo quanto os que conheci na Universidade, que estiveram ao meu lado, independentemente das distâncias físicas, e, com suas palavras e silêncios, manifestaram todo o companheirismo e amor.

Às funcionárias e aos funcionários da Universidade que, através de seus trabalhos, possibilitam aos estudantes os melhores usufrutos da instituição de ensino.

Aos meus colegas de turma, pelo privilégio de compartilhar, nos últimos anos, experiências de aprendizagem e prosperidade intelectual.

Às professoras e aos professores, da Universidade e de toda minha vida escolar, que compartilharam – e continuam compartilhando – os conhecimentos que adquiriram.

Ao professor Davi Rosendo, por ter contribuído na minha formação na graduação e por aceitar compor a banca avaliadora.

À professora Adriana Tenório, por ter auxiliado nos primeiros passos do meu trabalho e estar presente neste atual momento de minha passagem pela Universidade Federal do Amapá.

À professora Gláucia Tinoco, pela orientação, apoio e atenção que teve comigo durante a realização deste trabalho.

À todas e todos os artistas cujas obras me inspiraram e revigoraram no decorrer dos caminhos deste trabalho.

*Ao voltar para casa, Pigmalião foi ver a estátua e, debruçando-se sobre o leito, beijou-a na boca. Os lábios pareceram-lhe quentes. Beijou-a de novo e abraçou-a; o marfim mostrava-se macio sob seus dedos [...]. Estava realmente vivo!*

*(Thomas Bulfinch, em "The age of fable")*

## GÊNERO E PÓS-HUMANISMO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA: UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO FILME *EX\_MACHINA*

Jéssica Mota Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise sociológica do filme *Ex\_Machina*, versando sobre questões e problemáticas de gênero em um contexto de transformações tecnológicas na contemporaneidade, a partir de uma leitura da maneira como o filme representa este fenômeno. Para tanto, o método escolhido foi a análise interna sociológica do filme, proposto por Pierre Sorlin (1985), além de revisão bibliográfica pertinente ao tema. Como fundamentação teórica, buscou-se nas teorias de Donna Haraway (2009) e Judith Butler (2003) as principais referências para a construção da análise, conjuntamente à contribuição de outros autores que tratam de gênero, tecnologia e demais problemáticas importantes para esse trabalho. Assim, o artigo, primeiramente, trata das possíveis conceituações de Ficção Científica, de modo a possibilitar uma maior aproximação do leitor ao objeto de análise. Posteriormente, o foco são as relações empreendidas entre o ser humano e as tecnologias no mundo contemporâneo, abordando em que sentido essas relações são manifestas no interior do filme, o que está associado à abordagem apresentada em seguida: relações e comportamentos de gênero elaborados em âmbitos social e cultural, e, também, como este fenômeno pode ser interpretado a partir do filme. Por fim, a análise conclui que, mesmo que o contexto ficcional do filme apresente o uso de tecnologia complexa e futurista (nos termos do filme), as relações entre os personagens são baseadas em crenças e simbolismos tradicionais do ponto de vista de gênero.

**Palavras-chave:** Gênero. Tecnologia. Pós-humanismo. Representação feminina.

### 1 INTRODUÇÃO

As realidades e vivências humanas sempre foram motivo de inspiração e interpretação para o cinema, assim como para outras formas de arte. Enquanto elemento importante na prática das sociedades, o envolvimento entre o ser humano e o conhecimento científico e tecnológico que produz está presente como metáfora ou pano de fundo na realização de inúmeros filmes desde o surgimento do cinema no final do século XIX, em diferentes gêneros, sobretudo na Ficção Científica.

Este trabalho articula uma discussão a respeito de uma análise sociológica do filme *Ex\_Machina* (Alex Garland, 2015), de acordo com a proposta metodológica de Pierre Sorlin (1985) em conjunto com a teoria do ciborgue de Donna Haraway (2009) e a teoria de gênero de Judith Butler (2003), dentre outras contribuições. Sendo assim, a análise busca interpretar como o filme apresenta o gênero feminino através das representações das personagens construídas como seres tecnológicos, além de investigar a abordagem pós-humanista de acordo com o filme e, também, analisar como as relações de gênero se manifestam dentro deste contexto pós-humano.

---

<sup>1</sup> Acadêmica do curso de Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Amapá (Unifap), Campus Marco Zero, turma 2014.1

Dessa maneira, o artigo pretende somar às discussões sobre abordagem de gênero e representação feminina na arte cinematográfica, já que é possível observar a escassez quantitativa de estudos que abordem o conceito de gênero nas mídias de massa, tais como, televisão, cinema, entre outros (ESCOSTEGUY; MESSA, 2006). Esta é uma realidade identificável em diferentes áreas do conhecimento, inclusive na Sociologia, o que indica uma insuficiência de produções que relacionem mídia e gênero a partir de uma perspectiva sociológica. É nesse sentido que se dá a importância da realização de mais produções sobre o assunto, tal como este trabalho que, além de abordar a problemática de gênero, transversa esta problemática com questões sobre tecnologia na contemporaneidade.

Devido à transversalidade da temática do artigo e para melhor entendimento da abordagem, é necessário que alguns elementos fundamentais para a análise sejam elucidados, por exemplo, o significado de Ficção Científica.

## 1.1 O QUE É FICÇÃO CIENTÍFICA

Para entender o que significa Ficção Científica, primeiramente é preciso saber do que trata o Gênero Cinematográfico. A palavra “gênero” é originada da literatura e posteriormente aplicada ao cinema para classificar os filmes através de características narrativas e visuais comuns entre eles<sup>2</sup>. Graeme Turner afirma que:

‘Gênero’ é um termo apropriado extraído dos estudos literários e empregado para descrever o modo como grupos de convenções narrativas (envolvendo trama, personagem e mesmo locais ou cenário) se organizam em tipos reconhecíveis de entretenimento narrativo – filmes de faroeste ou musicais, por exemplo (1997, p. 45)

É importante levar em conta que não existe gênero cinematográfico “puro”, cujo conceito seja fechado. Ao contrário, os gêneros podem conciliar-se. Por exemplo, um determinado filme pode ser classificado formalmente como terror e também manifestar traços de comédia ou romance no decorrer da trama. Assim, de acordo com Luís Nogueira, para pensar sobre gêneros cinematográficos é preciso levar em conta as seguintes ideias:

[...] em primeiro lugar, que, virtualmente, a partilha de uma dada característica implica a pertença de um filme a um gênero (*sic*); em segundo, que toda a obra pode, em

---

<sup>2</sup> É importante não confundir os usos da palavra gênero nesse trabalho. Nessa primeira parte, trata-se apenas da conceituação de gênero cinematográfico. Posteriormente, a abordagem se dará unicamente a respeito de gênero enquanto designações sociais de comportamentos feminino e masculino.



princípio, ser integrada num determinado gênero (*sic*); e, em terceiro, que uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos gêneros (*sic*). (2010, p. 03)

A complexidade à volta das classificações de gênero reproduz-se na tentativa de conceituação da Ficção Científica, tanto na literatura quanto no cinema. Consciente da pluralidade da discussão sobre o assunto, Alfredo Suppia (2007) elenca uma série de elaborações de autores e estudiosos que buscam definições satisfatórias, dentre elas a de Darko Suvin que mobiliza o uso da ideia de *novum* para fundamentar a concepção de ficção científica.

De acordo com Suvin, o *novum* pode ser qualquer aparelho, engenhoca, técnica, fenômeno, localidade espaço-temporal, agente(s) ou personagem(ns) que venha(m) a introduzir algo novo ou desconhecido no ambiente empírico tanto do autor quanto do leitor implícito. (SUPPIA, 2007, p. 419)

O *novum* é, então, o elemento responsável por diferenciar a realidade da narrativa da realidade do autor e do leitor, validado por um método da ciência moderna. O que particulariza a ficção científica, portanto, é a hegemonia do *novum* dentro da narrativa, ou seja, a lógica da trama deve ser orientada pela existência e importância desse fundamento. Além disso, fator imprescindível é a dimensão histórica do *novum*, o que significa dizer que ele é concebido dentro da circunstância histórica do autor. Nas palavras de Suppia (2007, p. 424) “o *novum* é determinado historicamente, se situa na história e ajuda a melhor compreender o entorno histórico da obra, o que por extensão também faz da ficção científica um gênero histórico, merecedor de considerações e análises diacrônicas”.

Portanto, podemos considerar como Ficção Científica toda obra que apresenta em seu cerne algo “novo”, “diferente” das referências do universo social. É uma criação do *mundo e das coisas* de categorias consideradas fora do “comum”.

## 1.2 METODOLOGIA

A pesquisa foi feita em moldes de análise qualitativa. *A priori* o estudo assinala aspectos da estrutura formal do filme *Ex\_Machina* (enquadramento, planos, cenas, dentre outros). Em seguida, dá-se início a uma análise interpretativa das imagens em conjunto com a narrativa, de maneira a entender como o fenômeno Gênero é socialmente compreendido e a partir disso reinterpretado de determinado modo no filme.

Assim, a pesquisa trata Gênero enquanto conceitos e/ou atribuições repassados social e culturalmente sobre o que se entende por atitudes, comportamentos, preceitos nas

relações interpessoais designados ao Gênero masculino e ao Gênero feminino. O filme é utilizado como base para problematizar essas designações de gênero mediante as relações sociais no mundo contemporâneo engendrado pela presença da tecnologia no cotidiano.

A investigação se realiza a partir da proposta metodológica de Pierre Sorlin (1985), cuja perspectiva aborda a análise interna do filme. Na concepção de Sorlin, “mais do que falar sobre o mundo um filme fala sobre a forma pela qual este mundo é olhado, avaliado e reconstruído” (MENEZES, 2017, p.09). Ou seja, um filme não constitui uma “cópia” da “realidade”, mas uma interpretação ou leitura sobre um fenômeno da realidade. Assim sendo, “a câmera registra coisas reais, mas essas coisas não são ‘a realidade’; são ‘a vida percebida, ou reconstituída, ou imaginada por quem faz o filme (...)” (SORLIN, 1985, p. 42). Dessa maneira, compreende-se que:

[...] a análise sociológica não vai na direção de tentar ver como um determinado fenômeno social aconteceu em certa época ou lugar, mas, e mais diretamente, na direção de ver como um determinado fenômeno social é valorado, reorganizado e reconstruído para encontrar seu lugar como fenômeno *filmico*. (MENEZES, 2017, p. 25)

Para tanto, ao invés procurar o que seria a mensagem ou lição do filme, a análise deve considerar os aspectos da estrutura fílmica formal para realizar uma interpretação entre imagem e narrativa.

Deste modo, a presente análise investigará como se dão as representações de gênero no filme *Ex\_Machina*, considerando a abordagem de Judith Butler (2003) que diz que o gênero não é um “dado da natureza” e sim uma construção cultural. A teoria de Butler será abordada na análise, sobretudo, das personagens Ava e Kyoko, que são inteligências artificiais de fisionomia feminina. Os estudos de Donna Haraway (2009) sobre as relações contemporâneas entre ser humano e tecnologia serão considerados nas relações interpessoais de Ava e Kyoko, juntamente com os personagens masculinos Caleb e Nathan.

## **2 ABORDAGEM DE PÓS-HUMANISMO E GÊNERO EM *EX-MACHINA***

A história de *Ex\_Machina* apresenta Caleb (Domhnall Gleeson), funcionário de uma empresa de tecnologia, que ganha a oportunidade de ir à residência isolada do chefe executivo dessa mesma empresa, Nathan (Oscar Isaac), para conhecê-lo. Chegando lá, Caleb recebe a oportunidade de interagir com uma inteligência artificial, de modo a testar sua

equivalência com uma inteligência humana. É assim que surge na história Ava, a inteligência artificial de aparência humanoide. Inicia-se, então o desenvolvimento da relação entre Caleb e Ava. Também é apresentada Kyoko (Sonoya Mizuno), companheira de Nathan que, posteriormente, se revelará igualmente uma inteligência artificial.

O universo dos personagens é caracterizado pela forte presença da tecnologia. Caleb trabalha diretamente com o mundo tecnológico e é conceituado “o melhor programador da minha empresa”, diz Nathan, que por sua vez tem contato com a programação de computadores desde a adolescência, além de morar em um lugar que ele mesmo considera não ser uma casa e sim “um centro de pesquisas”. Esses são aspectos que ajudam a ponderar sobre a relação de Caleb e Nathan com as inteligências artificiais Ava e Kyoko. Certamente, se pensarmos sobre a importância da tecnologia para esses personagens podemos assimilar sua disposição para envolver-se com as IAs (sigla para Inteligências Artificiais). Para Caleb e Nathan, a tecnologia é trabalho e profissão e integra objetivos e metas. Para Ava e Kyoko, o significado da tecnologia traduz-se em suas próprias existências. É possível dizer, então, que elas são, afinal, filhas da tecnologia.

Para observar detalhes nas relações em estudo, é possível separar dois grupos de personagens: os humanos Caleb e Nathan e as máquinas Ava e Kyoko. No desenrolar da trama, as interações, conversas, convivência, permitem identificar tanto momentos em que as máquinas são encaradas enquanto humanas quanto situações em que a sua configuração artificial é reafirmada. Dessa forma, observa-se o convívio entre os grupos ao qual os personagens respondem cada um à sua maneira.

Conforme o filme avança, o que se apresenta é o aprofundamento dessas relações de modo a levantar perguntas sobre o sentido de ser humano. Assim, expõe-se o que Donna Haraway (2009) chama de uma “confusão de fronteiras”. No entendimento da autora, atualmente verifica-se um intenso relacionamento entre o ser humano e a tecnologia, a ponto de já ser impossível distinguir os limites entre eles, pois a tecnologia está em nossas casas (em eletrodomésticos), nossos bolsos (em aparelhos eletrônicos), nossos corpos (mediante a produção de alimentos, remédios, aparelhos médicos como marca-passos). Em suma, pode-se dizer que nós produzimos tecnologia e ela nos produz. Temos assim, uma existência ciborgue.

O Ciborgue é popularmente conhecido como uma pessoa composta de partes tanto orgânicas quanto robóticas, e aparece na concepção de Haraway como uma metáfora para designar a dissolução das divisas entre humano/máquina, natural/artificial.

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 2009, p. 36)

As postulações humanistas colocam o Ser Humano como centro de todas as coisas. Como observa Francisco Rüdiger (2008, p. 170), “[...] humanismo significa em essência nosso posicionamento no centro da existência, ainda que não necessariamente como o mais valioso e importante e, jamais pura e simplesmente de fato, como seu total senhor, ainda que seja essa a pretensão”.

Pode-se dizer que o humanismo propriamente dito teve seu ponto de partida em meados do século XV na Europa, inspirado por filósofos da Grécia Antiga (MENDES, 1995, p. 792). A partir daí a produção do Ser Humano passa a refletir sobre ele mesmo: filosofia, artes, ciências, enfim, dispõem-se a debruçar-se sobre as ações, pensamentos, sentimentos, virtudes humanas. Trata-se, portanto, de “[...] investigar o humano do homem ou sua circunstância, a fim de que o homem seja cada vez mais humano. [...] E o que está em jogo, quanto às últimas consequências é o bem geral, quer das pessoas singulares, quer dos povos” (MENDES, 1995, p. 794).

A centralidade do Ser Humano pressupõe uma superioridade sobre outros elementos do mundo, por exemplo, a máquina, que, enquanto criação humana, estaria, unicamente, à disposição de servi-lo. Esse era o propósito das primeiras máquinas. As novas tecnologias (e seus chips, celulares, redes) mudam o contexto dessa relação de maneira cada vez mais presente no cotidiano.

As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocréia e aquilo que é externamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. (HARAWAY, 2009, p. 42)

A condição ciborgue transforma o significado do conceito de Ser Humano e cria, portanto, a necessidade de reivindicar o pós-humanismo, o atravessamento na concepção de Humano<sup>3</sup>. A vida artificial deve representar uma nova era no desenvolvimento humano: a era pós-humana (PEPPERELL, 1995 *apud* SANTAELLA, 2007, p. 133). Nas palavras de Haraway (2009, p. 36) “a ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues – criaturas que são simultaneamente animal e máquina, que habitam mundos que são, de forma ambígua, tanto naturais quanto fabricados”. Assim, antigas dicotomias são agora entendidas enquanto

---

<sup>3</sup> Nesse sentido, estabelece-se a distinção entre a postulação de Haraway e as de “determinismo tecnológico” que pressupõem a substituição do Ser Humano pela máquina (HARAWAY, p. 43).

construções sociais, e “nenhuma construção é uma totalidade” (HARAWAY, p. 52), o que as faz plenamente contestáveis. Isso indica o caminho que se segue na transformação de uma nova epistemologia global.

É no sentido desta “confusão de fronteiras” que se estabelecem as relações no filme. A construção de vínculos entre pessoa e máquina manifesta-se de acordo com os seguintes elementos:

- a) a própria ideia e realização de uma inteligência artificial que se igualasse a inteligência humana. Princípio que estabelece Caleb a aceitar testar a inteligência artificial criada por Nathan;
- b) o envolvimento de Nathan com Kyoko. É visto no filme que Kyoko é uma inteligência artificial destinada principalmente à realização de serviços domésticos, embora ela e Nathan compartilhem alguns momentos específicos de natureza a “viver” o emocional dele. Porém, a relação dos dois não ultrapassa o âmbito sexual, visto que essa função (sexual) também é atribuída ao uso da máquina;
- c) o envolvimento e as transformações na relação entre Caleb e Ava. Em seus primeiros contatos, é claro para Caleb o objetivo de testar a inteligência de Ava através de conversas. Porém, à medida que a intimidade entre os dois cresce, Caleb passa a apresentar sinais de interesse romântico em Ava, que por sua vez, é capaz de captar estes sinais. Isso é notório na cena em que Ava indaga a Caleb sobre seus sentimentos em relação a ela: “– Você se sente atraído por mim? Você me dá sinais que sim”. Aqui, diferentemente do caso de Nathan e Kyoko, o componente afetivo é perceptível.

Esses são os elementos a partir dos quais a trama desenvolve-se e que são relevantes para a concepção de nossa análise, de modo a serem retomados em páginas que seguem. Destaca-se, assim, a importância do entendimento dessas relações, já que, a partir delas, podem ser identificadas manifestações de comportamentos de Gênero dentro do filme.

Uma maior compreensão em torno desses comportamentos pode ser estabelecida ao caracterizarmos melhor Ava e Kyoko, personagens literalmente construídas para comportarem-se de determinado modo na trama. Em *Ex\_Machina*, identifica-se como o *novum* as inteligências artificiais Ava e Kyoko que, apesar de serem criações tecnológicas, possuem

algumas diferenças entre si percebidas no tratamento que o filme lhes dispensa o que, consequentemente, influencia nas relações estabelecidas com os outros personagens.

Ava é apresentada como a principal inteligência artificial do filme, já que ela é a que será testada. Os testes são realizados privilegiando o diálogo, de modo a considerar o uso que ela faz da língua, do raciocínio e da imaginação. As interações entre ela e Caleb se dão através de conversas e também contato visual. Não existe interação física entre eles, por conta da estrutura do lugar criado para Ava: uma espécie de quarto/cela equipado com poltronas, cama, mesa e cadeira de escritório, *closet* e outros móveis. Diferentes câmeras estão instaladas para acompanhar o comportamento de Ava. Não há nenhuma janela e a única entrada de luz natural se dá por meio de um jardim de inverno. Para conversar com Ava, Caleb acessa uma cabine de vidro que faz parte do quarto, criada com a finalidade de interação.

Um detalhe curioso na aparência de Ava é que as únicas partes de seu corpo que se assemelham externamente ao corpo humano são o rosto, as mãos e os pés cobertos por um material sintético que imita a pele humana. De resto, é a própria estrutura tecnológica que está exposta, inclusive a interna (como cabos e fios), possível de ser vista através de um material transparente do qual é feito o seu tronco.

**Figura 1** - Ava



Fonte: Universal Pictures

Aí está uma das diferenças entre Ava e Kyoko. Enquanto em Ava é permitido se ver prontamente suas características tecnológicas, Kyoko tem todo o seu corpo revestido com o material semelhante a pele humana. Essa é uma característica importante para que Kyoko seja conhecida enquanto inteligência artificial apenas depois de 1:00h de filme, quando ela mesma se revela a Caleb.

Além das características físicas, há também outra distinção: Kyoko é destinada ao cumprimento de tarefas domésticas, sendo assim, a ela é dada autorização para que percorra a

casa, e dessa maneira, presencie diversas situações, inclusive as conversas entre Nathan e Caleb a respeito de Ava. Não existe nenhuma preocupação por parte dos personagens Nathan e Caleb sobre a compreensão que Kyoko teria das conversas entre ambos, pois, de acordo com Nathan (e antes de Caleb descobrir a verdadeira identidade de Kyoko enquanto máquina), sendo uma imigrante asiática ela não entenderia a língua inglesa.

**Figura 2 - Kyoko**



Fonte: Universal Pictures

Nem Ava e nem Kyoko são a primeira inteligência artificial desenvolvida por Nathan. Em certo ponto do filme, Caleb acessa o sistema de câmeras da casa e descobre nos arquivos testes precedentes que Nathan realizou com protótipos. Como todos falharam, as IAs foram desativadas e armazenadas em esconderijos atrás de espelhos no quarto de Nathan. Um detalhe relevante consiste em que todos os protótipos tinham aparência feminina. Esse é um elemento a ser associado com a postura subserviente com que Kyoko foi programada para agir e o confinamento de Ava. São as maneiras com as quais o filme exprime o desejo de controle que Nathan exerce sobre as formas femininas. Pode-se dizer, então, que as inteligências artificiais do filme, conscientemente concebidas na figura de corpos femininos, representam o “sonho masculinista” de Nathan (HARAWAY, 2000, p. 42).

Outro pensamento que se pode extrair dessas situações de subserviência em que as personagens femininas são colocadas diz respeito às próprias escolhas da temática do filme. Há de se pensar quais seriam as motivações para que se optasse por representar de acordo com o gênero feminino essas inteligências artificiais subordinadas ao homem. Se fossem construídas em formas masculinas, isso representaria uma grande mudança na história? Neste quesito o filme assume, conscientemente ou não, a resignação feminina como mais socialmente compreensível do que uma possível submissão masculina.

Na perspectiva de Pierre Bourdieu (2002), a separação entre feminino e masculino e a relação assimétrica que essa divisão comporta são fatores historicamente observáveis e

presentes no mundo social, nas estruturas cognitivas dos sujeitos, nas ações das instituições (Estado, escola, Igreja e outras). Assim, “a primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais” que “funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade” (BOURDIEU, 2002, p. 45), de maneira que sejam incorporadas e naturalizadas. Dessa maneira, o fenômeno da dominação masculina inscreve-se nas artes e mídias, através de interpretações conscientes e/ou inconscientes que artistas e realizadores fazem do meio social e transpõem para suas obras.

Embora não de forma generalizada, mas significativa, muitas das imagens que se difundem nos meios de comunicação – ainda que direcionadas a diferentes públicos – se constituem historicamente a partir de olhares masculinos. Assim, as relações que se estabelecem entre imagens socialmente reconhecidas, fixadas na memória pela repetitividade, incorporadas nas práticas cotidianas e, muitas vezes, naturalizadas, tendem a reiterar olhares masculinos [...]. (ROSSI, 2017, p. 236)

*Ex\_Machina* manifesta a presença de elementos que constituem a representação feminina de um ponto de vista masculino, cuja expressão da ordem simbólica direciona-se no sentido de tornar a mulher um objeto/alvo de suas “fantasias e obsessões” (MULVEY, 1983, p. 438). Todavia, à esta altura, ainda não é possível afirmar categoricamente que o filme adote uma postura conformativa ante essas mesmas representações.

### **3 RELAÇÕES E PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO**

O caráter artificial da composição de Ava e Kyoko pode ser entendido como um recurso metafórico que traz à tona uma discussão em torno da ideia de *corpo*. Ao apresentar uma “cópia” idêntica do corpo humano feita de material inorgânico e que tenha a capacidade de assemelhar-se visualmente em termos de aparência e movimentos, o que está posto é uma interpretação sobre o corpo humano enquanto uma construção.

Ao passo que em *Ex\_Machina* o corpo das personagens Ava e Kyoko é literalmente construído com fios, metais, cabos e outros tipos de matérias sintéticas, na acepção de Judith Butler o corpo é ele todo uma construção social, cultural e epistemológica. Dessa forma, a autora evidencia a condição *construtiva* do corpo, ao contrário do entendimento de que seja uma espécie de existência prévia, um dado sobre o qual são depositados os elementos adequados para que “se faça” um ser humano, como de acordo com as “concepções humanistas do sujeito [que] tendem a presumir uma pessoa substantiva, portadora de vários atributos essenciais e não essenciais” (BUTLER, 2003, p. 29).



Ao questionar a noção do corpo conforme fator pré-cultural, o objetivo da teoria de Butler é negar a existência da dicotomia entre sexo e gênero. A suposta separação destes dois elementos implica que o *sexo* seria um dado biológico, corporal, que dividiria os corpos entre “fêmea” e “macho”, e a partir dele (o sexo) seriam inscritos os componentes simbólicos social e culturalmente correspondentes aos gêneros feminino e masculino, de modo a marcar o *gênero* como um construto cultural. O problema da divisão entre o componente “pré-cultural” – sexo – e o componente “cultural” – gênero – está em que essa diferenciação “encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito” (BUTLER, 2003, p. 24).

A diferenciação entre estes dois elementos declara o sexo como fundamento de um corpo preexistente às vivências, experiências e, decisivamente, pré-existente à cultura, assinalando sexo e corpo enquanto “entidades materiais, ‘naturais’, autoevidentes, ao passo que, para Butler [...], sexo e gênero são construções culturais ‘fantasmáticas’ que demarcam e definem o corpo” (SALIH, 2017, p. 72). Em outras palavras, o corpo não possui significado em si mesmo, ao contrário, este significado é concebido a partir da ação do gênero. Desta maneira, se o corpo não é e nem possui essência prévia, o sexo também não. Assim, sexo e gênero são, ambos, categorias socioculturalmente construídas, ou, nas palavras de Butler (2003, p. 25) “talvez o sexo sempre tenha sido o gênero”.

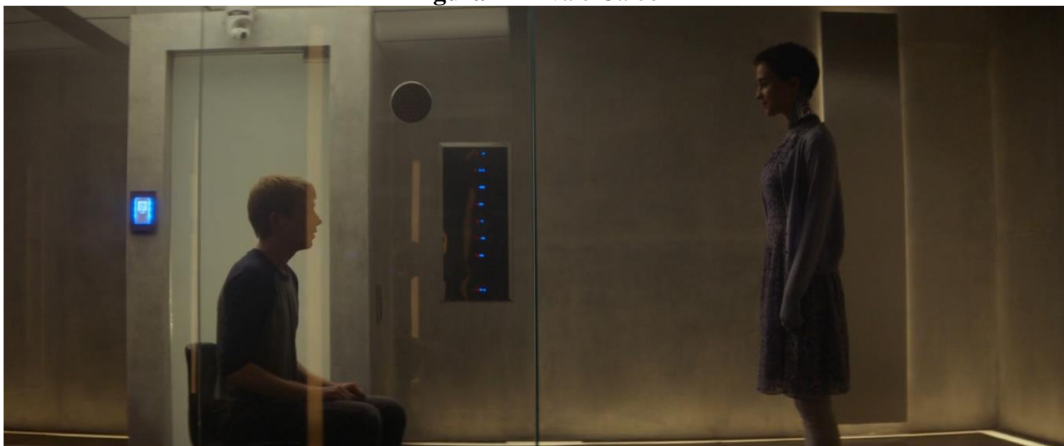
Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado [...]; tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (BUTLER, 2003, p. 25)

A noção de correspondência entre sexo e gênero pode ser percebida no contexto do filme. Nos casos de Ava e Kyoko, por serem criaturas inorgânicas, nenhuma biologia poderia determinar algum tipo de atitude “feminina”. O que se apresenta é a manifestação da ideia cultural do sexo biológico condicionando o gênero, quando Nathan escolhe reproduzir as inteligências artificiais nos conformes de anatomias marcadamente feminizadas e programadas para que representem comportamentos socialmente relacionados àquelas anatomias, ou seja, *comportamentos femininos* ou *de mulheres*. Exemplo disso, é a maneira que Kyoko é retratada: um corpo feminino, sempre maquiada, montada em saltos altos e usando vestidos curtos, sem falas, encarregada dos mais diversos serviços domésticos, além de receber uma configuração adaptada para servir como objeto de satisfação sexual para Nathan.

**Figura 3 - Kyoko e Nathan**

Fonte: Universal Pictures

Uma leitura de comportamento semelhante pode ser realizada a partir da cena em que, numa das sessões de interação entre Ava e Caleb, a personagem se dirige ao *closet* de seu quarto onde escolhe um vestuário (vestido, cardigã, meias e sapatilha) e uma peruca de comprimento bem curto, de modo a se exhibir e impressionar Caleb com atributos de condição “feminina”. Observa-se, a partir da escolha do figurino disponível, composto por roupas classificadas enquanto *roupas de mulher* e usado com o objetivo de agradar visualmente a um homem, que a programação de Ava inclui a execução da *performatividade* do gênero feminino. Qualificar o gênero como *performativo* implica reafirmar a sua condição não-natural, isso porque “gênero não é algo que somos, é algo que fazemos, um ato, ou mais precisamente, uma sequência de atos [...]” (SALIH, 2017, p. 89).

**Figura 4 - Ava e Caleb**

Fonte: Universal Pictures

Nas palavras de Butler (2003, p. 59) “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”.

É essa “classe natural de ser” que Nathan procura simular em suas criações ao lhes incumbir que repitam os conjuntos simbólicos normatizados ao gênero feminino.

Ao especificar a divisão binária macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino, o gênero, além de conceber uma relação hierarquizada entre ambos, reproduz-se no interior de uma matriz de inteligibilidade que privilegia a heterossexualidade (ARÁN; PEIXOTO JÚNIOR, 2007, p. 133). A matriz de inteligibilidade compreende uma correspondência pretensamente coerente entre sexo, gênero, prática sexual e desejo (BUTLER, 2003, p. 38), de modo a formar sujeitos “inteligíveis” no contexto de padrões socioculturais de gênero. Sendo assim, a inteligibilidade implica que há dois sexos biológicos definidos que serão culturalmente expressos por meio do gênero. Essa expressão vem reforçar a diferenciação de gêneros de maneira que um gênero só exista em função da sua diferenciação em relação ao outro, o que significa dizer que a noção de “mulher” está guardada nas características que a distingue da noção de “homem”.

O gênero só pode denotar uma unidade de experiência de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero – sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu – e um desejo – sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. [...] Essa concepção do gênero não só pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo. (BUTLER, 2003, p. 45)

No sentido da diferenciação binária dos gêneros, a heterossexualidade é compreendida como o padrão de desejo adequado à “natureza dos sexos”, sendo estabelecida, assim, como uma norma.

A matriz heterossexual consolida a identificação estrita entre sexo e gênero fazendo com que presumamos que machos tornam-se homens e que fêmeas tornam-se mulheres naturalmente e que, portanto, sexo “naturalmente” torna-se gênero (uma “essência interior” determinada biologicamente transforma-se em “exterior”). Desta forma, a identidade, essa ficção que aparenta a coerência interna do sujeito, é produzida pelas práticas reguladoras de formação e divisão (binária) do gênero [...]. (BECKER; TONELI, 2010, p. 05)

É possível, assim, observar a forma com que Ava e Kyoko são construídas como objetos de reprodução da matriz de inteligibilidade de gênero. Isso se expressa no diálogo em que Nathan explica a Caleb que criou Ava com a capacidade de manifestar sexualidade e programou-a para ser heterossexual. Como se se cumprisse os critérios da matriz de inteligibilidade (sexo, gênero, prática sexual e desejo), Ava (assim como Kyoko) foi produzida com um *corpo feminino* e programada para *performar* o gênero feminino e *desejar* o gênero masculino.

O estabelecimento da heterossexualidade de Ava torna viável a criação de um relacionamento romântico entre ela e Caleb, e é na expectativa desse relacionamento que Caleb elabora um plano para ajudar Ava a sair de seu cativeiro. É um cenário que nos remete aos antigos contos de fadas, em que alguma moça em apuros, vítima das intenções malignas de um algoz, necessita do socorro de um jovem e corajoso rapaz que, em troca da salvação da moça, teria o direito de desposá-la. É nessa lógica que nos é permitido dizer que a disposição de Caleb em encontrar uma possibilidade para a libertação de Ava depende da esperança de que se estabeleça um “relacionamento amoroso, heterossexual e romântico” (BORDWELL apud MIRA, 2003, p. 25). O ideal de amor romântico declara

[...] o sentimento de amor como se ele fosse o responsável pela felicidade eterna do parceiro e por sua exclusividade. [...] Assim sendo, há um empoderamento do sentimento amoroso como algo grandioso, mágico, que atravessa o tempo e o espaço como uma força intensa. Nesse sentido, percebe-se que o ponto nevrálgico paira na forma como o amor romântico é idealizado e materializado nas relações amorosas [...] (PIRES, 2009, p. 85)

Essa conceituação é importante para entendermos o amor romântico como um modelo historicamente criado de aspiração amorosa heteronormativo e, portanto, binário em termos de gênero. Como o binarismo de gênero compreende a desigualdade entre os gêneros, por consequência, o amor romântico toma a “magnificência” do sentimento amoroso como um componente do imaginário (criado para ser) *feminino*, mais do que do masculino, de modo a “levar as mulheres a acreditar que a felicidade humana dependeria da sua entrega total e incondicional aos seus parceiros” (NEVES, 2007, p. 617).

Embora seja evidente majoritariamente no contexto da construção de ordens simbólicas direcionadas às mulheres (MIRA, 2003, p. 27), o princípio do amor romântico, em *Ex\_Machina*, é um fator observável sobretudo nas motivações e fantasias do personagem masculino Caleb. Mesmo que seja possível a Caleb captar reciprocidade amorosa da parte de Ava, revelada por meio de falas ou atitudes como a de escolher um figurino para agradá-lo, o filme pouco se aprofunda em aspectos da subjetividade de Ava que seriam responsáveis por essa recíproca, ao passo que vê-se que a personagem é figura presente nos sonhos e devaneios do rapaz.

Considerar que um personagem masculino seja o principal vetor do amor romântico dentro do filme não significa necessariamente algum tipo de mudança ou subversão em papéis de gênero, em que o homem passaria a interpretar a conduta designada à mulher. Nessa circunstância, a relação entre os gêneros ainda se constitui na hierarquia homem/mulher. O que muda é que a expectativa do relacionamento romântico parte de um homem, mas essa

expectativa ainda encerra que a mulher cumpra com um papel determinado dentro desse padrão romântico de relacionamento.

Ao entendermos o componente amoroso como um elemento importante para a motivação de Caleb em ajudar a libertar Ava, temos em mente um fator fundamental dentro do filme: que Caleb reconhece Ava enquanto um *sujeito inteligível*, no sentido da correspondência sexo/gênero/desejo, em que a execução do gênero constitui o próprio processo da construção da identidade do sujeito (BUTLER, 2003, p. 209). Em outras palavras, podemos dizer que um dos fatores pelos quais Caleb se dispõe a planejar a fuga de Ava é por ela ser uma *mulher*. Entretanto, este não é o único motivo. É assim que se insere a importância do elemento romântico, pois, para Caleb, Ava não é apenas uma mulher, mas uma mulher alvo de seu interesse amoroso. Dessa maneira, os princípios de diferenciação por papéis e comportamentos de gênero e de relação heteronormativa operam conjuntamente na relação constituída entre Ava e Caleb.

Diante disso, é possível identificar que a distinção hierarquizada entre gêneros no interior do filme não se dá somente no contexto relacional de Nathan com Ava e Kyoko, conforme exposto anteriormente, mas também quando denota que a emancipação de Ava depende da ação de Caleb, conforme as percepções que ele constrói em torno dela considerando o seu interesse romântico. O que fica latente é que o esforço de Caleb na elaboração e execução do plano de fuga será recompensado com o “amor” de Ava, tal como nos contos de fadas que comparamos previamente, na perspectiva de correspondência à uma “programação” cultural.

Os anseios amorosos de Caleb sofrem o primeiro revés quando, ao final do filme, Nathan lhe revela que a programação de Ava incluía que ela usasse “autopercepção, imaginação, manipulação, sexualidade, empatia” – qualidades atribuídas aos humanos – para tentar escapar de seu cativo, de maneira que o real objetivo do teste consistia em medir sua inteligência de acordo com o uso de tais critérios. Ou seja, os meandros da relação de Ava e Caleb, inclusive as recíprocas amorosas, haviam sido estabelecidos de antemão como elementos disponíveis para que Ava pudesse alcançar uma suposta liberdade – meta que não seria consentida no final da experiência – de modo que Caleb fosse “alguém que ela poderia usar para fugir”, como o personagem reconhece no final. Também a própria aparência de Ava foi pensada para facilitar a conexão afetiva com Caleb, já que seu rosto foi criado de acordo com os dados de pesquisa de gosto estético pessoal de Caleb colhidos por Nathan. Sendo assim, podemos concluir que Ava foi planejada e construída especialmente para viver essa experiência com Caleb, tal como Kyoko foi planejada e construída para (e por) Nathan.

A história dos personagens termina quando Ava consegue deixar o cativeiro (quarto) e com a ajuda de Kyoko, assassina Nathan. Kyoko acaba *morta* numa reação de Nathan e Ava parte e deixa Caleb para trás, preso na casa, sem chances de encontrar uma saída ou comunicar-se com o mundo exterior. Uma cena com traços irônicos em que Nathan é vitimado por suas próprias fantasias tecnológicas e Caleb se vê de frente não apenas da ruína de seus encantamentos românticos, como também do fim de sua vida. Assim, então, aqueles que se encontravam em posição de controle durante quase todo o filme, sustentados por seus princípios, ideais e pensamentos, terminam derrotados pelas consequências das ficções que eles mesmos criaram.

**Figura 5** - Ava e Kyoko



Fonte: Universal Pictures

Kyoko e Ava foram pensadas e concebidas para corresponder aos anseios de Nathan e Caleb. Na confiança, consciente ou não, de que há algo de verdadeiramente natural na concepção dos gêneros, elas foram construídas nas conformidades de um gênero feminino, produzido, cristalizado e conservado no interior da cultura, de sorte a levar à crença de ser um elemento pertencente a um sujeito pré-existente cuja única tarefa seria exprimir a suposta essência interna do seu gênero. As personagens aparecem como *mulheres* inseridas em relações desiguais com os homens no filme, tendo em vista que as desvantagens são impostas sobre elas. São duas inteligências artificiais desenvolvidas com base em altos níveis de conhecimento e tecnologia, mas fadadas ao cumprimento de normas e papéis que envolvem práticas e realidades sociais historicamente perduráveis nos contextos sociais e culturais sobretudo do ocidente.

As experiências hegemônicas do fazer científico compreendem visões e ações propriamente masculinas alinhadas ao arcabouço da dominação eurocêntrica, fazendo, assim, com que os anseios supridos pela ciência sejam os correspondentes aos valores dominantes. Isso porque, como afirma Donna Haraway (2000, p. 64), “as tecnologias e os discursos

científicos [...] devem ser vistos também como instrumentos para a imposição de significados”. Nessa perspectiva, é possível considerar que

[...] se linguagem e tecnologia são comportamentos culturais, uma sociedade desigual, injusta, machista ou homofóbica, imprimirá em sua língua e em suas escolhas e prioridades tecnológicas estas mesmas características, ainda que o faça de modo oculto e automático. O espaço público, historicamente reservado aos homens viu crescer as conquistas tecnológicas, como as tecnologias da comunicação, do transporte e da informação. Necessidades masculinas para a “conquista do mundo” público e, até então, masculino. (KOMINEK; VANALI, 2017, p. 49-50)

O foco em um eixo masculino da ciência é observável em *Ex\_Machina* quando o filme apresenta os personagens masculinos Nathan e Caleb como os dois cientistas programadores – detentores do conhecimento – e as personagens femininas Ava e Kyoko como os projetos científicos – objetos do conhecimento – que, tal como constatamos no decorrer da análise, servem às fantasias e aspirações dos cientistas. Ainda assim, o próprio filme empenha-se em não conceder alguma glória a Nathan, pelas criações ousadas e inovadoras de inteligências artificiais altamente desenvolvidas, e a Caleb, pela intenção sentimentalmente motivada de libertar Ava.

Numa ironia final, *Ex\_Machina* permite que Ava e Kyoko subvertam as condições em que estavam, utilizando-as em favor da liberdade e eliminando de seus caminhos tais homens imersos em devaneios tão humanos. De uma certa maneira, parece admitir que Ava e Kyoko, da mesma forma que o ciborgue de Haraway (2009, p. 40), sejam “infieis às suas origens”.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo se propôs a apresentar uma linha de análise dentre muitas possíveis a partir do filme *Ex\_Machina*, mobilizando, principalmente, as teorias de Donna Haraway e Judith Butler para embasar uma análise sobre gênero. Dessa maneira, pudemos observar que as relações estabelecidas entre os personagens são pautadas, em um primeiro momento, pela marcante influência da tecnologia, fator preponderante para suas vidas.

Mesmo sendo frutos de conhecimentos tecnológicos complexos e notáveis, as inteligências artificiais Ava e Kyoko são construídas e programadas para conformarem-se à *performatividade* do gênero feminino, no que compreende a inteligibilidade do gênero em termos de uma pretensa causalidade entre o sexo feminino, gênero feminino e desejo

heterossexual – um padrão culturalmente criado e mantido para que *ser mulher* ou *homem* pareça ser um dado da natureza. Ava e Kyoko, então, aparecem como duas criaturas artificiais elaboradas como “cópias” de algo socialmente concebido enquanto natural.

Programadas como *mulheres*, as personagens são colocadas em posições que as impelem a adequarem-se ao preenchimento dos anseios, fantasias e desejos dos personagens masculinos. Manifesta-se, dessa maneira, um fazer científico voltado para os ideais e as necessidades masculinas, assim como é perceptível na história das conquistas da ciência moderna. Essas impressões e significados de gêneros são fenômenos os quais *Ex\_Machina* proporciona a sua própria leitura através da construção de suas imagens, personagens, diálogos e tudo o mais que o filme tem a oferecer no sentido que profere o diretor russo Andrei Tarkovsky (1998, p.130), não como “um certo significado expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água”.



## REFERÊNCIAS

- ARÁN, Márcia; PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Subversões do desejo: sobre gênero e subjetividade em Judith Butler. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 129-147, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644799>. Acesso em: 31 dez. 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina; MESSA, Márcia Rejane. Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (Org.). *Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 14-29
- EX\_MACHINA: Instinto Artificial. Direção de Alex Garland. Produção de Eli Bush. Intérpretes: Alicia Vikander, Domhnall Gleeson, Oscar Isaac, Sonoya Mizuno. Roteiro: Alex Garland. Reino Unido: Universal Pictures, 2015.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- INTERNET MOVIE DATABASE [IMDb]. *Ex\_Machina: Instinto Artificial*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0470752/>. Acesso em: 16 jan. 2018.
- KOMINEK, Andrea Maila Voss; VANALI, Ana Crhistina. Tecnologia e gênero repensando relações. *Cadernos de Gênero e Tecnologia*, Curitiba, v. 10, n. 36, p. 45-57, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt/article/view/7666>. Acesso em: 16 mar. 2019.
- MENDES, João Pedro. Considerações sobre humanismo. *Humanitas*, Coimbra, v. 47, p. 791-797, 1995. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/50.1\\_Joao\\_Pedro\\_Mendes.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/50.1_Joao_Pedro_Mendes.pdf). Acesso em: 06 mar. 2019.
- MENEZES, Paulo. Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas. *Teoria e Cultura*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 17-36, 2017. Disponível em: <http://ojs2.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/article/view/12375>. Acesso em: 31 jan. 2018.
- MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, p. 13-38, 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000200003&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000200003&script=sci_abstract&tlng=es). Acesso em: 26 out. 2016.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 435-454.
- NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? *Estudos*

*Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 03, p. 609-627, set./dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2007000300006>. Acesso em: 19 mar. 2019.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

PIRES, Suyan Maria Ferreira. Amor romântico na literatura infantil: uma questão de gênero. *Educar*, Curitiba, n. 35, p. 81-94, 2009. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602009000300007&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602009000300007&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 19 mar. 2019.

ROSSI, Túlio Cunha. “Representações” de gênero em imagens: contribuições metodológicas de uma Sociologia do Cinema. *Repocs – Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 14, n. 28, p. 219-240, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/7301>. Acesso em: 25 jun. 2018.

RÜDIGER, Francisco. *Cibercultura e pós-humanismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humano – por quê? *Revista USP*, São Paulo, n. 74, p. 126-137, jun./ago. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607>. Acesso em: 14 dez. 2017.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SUPPIA, Alfredo. *Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. 2007. 449 f. Tese (Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes, Universidade Federal de Campinas, Campinas.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. Martins Fontes: São Paulo, 1998.

TONELI, Maria Juracy Filgueiras; BECKER, Simone. A violência normativa e os processos de subjetivação: contribuições para o debate a partir de Judith Butler. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9., 2010, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. v. 1, p. 1 - 8. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278169629\\_ARQUIVO\\_TrabalhocompletoMJFTeSBAviolencianormativa.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278169629_ARQUIVO_TrabalhocompletoMJFTeSBAviolencianormativa.pdf). Acesso em: 19 mar. 2019.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ACSELRAD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. *Vozes & Diálogo*, Itajaí, v. 14, n. 01, p. 91-102, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/6827>. Acesso em: 22 fev. 2017.

ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema

de mulheres. *ACENO – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, Mato Grosso, v. 02, n. 03, p. 159-176, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/2529>. Acesso em: 25 out. 2016.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1987.

COSTA, Antonio. Depois do cinema moderno. In: \_\_\_\_\_. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, p. 132-150, 2003.

FELINTO, Erick. O pós-humano incipiente: uma ficção comunicacional da cibercultura. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 29, n. 2, p.103-118, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/215>. Acesso em: 02 dez. 2017.

FERREIRA, Ceíça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. *Matrizes*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 169-195, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/127498/137305/>. Acesso em: 16 mai. 2018.

FERRO, Marc. Leitura cinematográfica da história, leitura histórica do cinema. In: \_\_\_\_\_. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, p. 67-143, 1992.

FIDALGO, António; MOURA, Catarina. Devir (in)Orgânico: entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Universidade de Nova Lisboa, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade vol. 1: a vontade de saber*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>. Acesso em: 18 out. 2016.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 03, p. 1393-1404, set./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/48996>. Acesso em: 08 jun. 2018.

KIM, Joon Ho. Cibernética, ciborgues e ciberespaço: notas sobre as origens da cibernética e sua reinvenção cultural. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 199-129, jan./jun. 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832004000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832004000100009). Acesso em: 08 dez. 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. Cinema e música: o nascimento das artes de consumo de massa. In: \_\_\_\_\_. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 194-213, 2015.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86819550008>. Acesso em: 29 dez. 2017.

MOISSEFF, Marika. O que se encobre na violência das imagens de procriação dos filmes de ficção científica. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 01, p. 235-265, 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132005000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000100008). Acesso em: 03 dez. 2017.

MUANIS, Felipe. Cinema: entre o texto e o dispositivo. *Logos – Comunicação & Universidade*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 01, p. 81-93, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/633>. Acesso em: 25 jan. 2018.

OLIVEIRA, Igor Silva. Ficção Científica e a hibridação de gêneros cinematográficos. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 16., 2011, São Paulo. Anais[...] . São Paulo: Intercom, 2011. v. 1, p. 1 - 14. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0692-1.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2018.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, n. 6, 2009. Aveiro: Universidade do Aveiro. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 04 set. 2017.

ROSSI, Túlio Cunha. O virtual na experiência amorosa contemporânea: uma análise sociológica do filme Ela (Spike Jonze, 2013). *RELACES – Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, Córdoba, n. 18, ano 7, p. 42-55, ago./nov. 2015. Disponível em: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/325>. Acesso em: 28 jun. 2018.

SIJLL, Jennifer van. *Narrativa cinematográfica – contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. O corpo no cinema de ficção científica. *Logos – Comunicação & Universidade*, v. 09, n. 02, p. 51-59, 2002. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14721/11186>. Acesso em: 13 set. 2017.

TUCHERMAN, Ieda. Fabricando corpos: ficção e tecnologia. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 03, n. 07, p. 77-92, jul. 2006. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/71/72>. Acesso em: 02 jan. 2018.

CARVALHO, Cid Vasconcelos de. O cinema como objeto de estudo acadêmico. *Política & Trabalho – Revista de Ciências Sociais*, João Pessoa, n. 31, p. 197-211, set. 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6828>. Acesso em: 08 fev. 2019.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.