

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Marina Vlacic Morais

**AS SUPER-HEROÍNAS NO CINEMA: A TIPIFICAÇÃO DAS
PERSONAGENS FEMININAS EM FILMES DA DÉCADA DE 2010**

**Santa Maria, RS
2021**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Marina Vlacic Morais

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em
Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídia e Identidades
Contemporâneas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como
requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisbôa Filho

Santa Maria, RS, Brasil

2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Vlacic, Marina

AS SUPER-HEROÍNAS NO CINEMA: A TIPIFICAÇÃO DAS
PERSONAGENS FEMININAS EM FILMES DA DÉCADA DE 2010 /
Marina Vlacic.- 2021.
166 p.; 30 cm

Orientador: Flavi Ferreira Lisboa Filho
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2021

1. Estudos Culturais 2. Tipificação 3. Teorias
feministas do cinema 4. Super-heroínas I. Lisboa Filho,
Flavi Ferreira II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, MARINA VLACIC, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado**

**AS SUPER-HEROÍNAS NO CINEMA: A TIPIFICAÇÃO DAS
PERSONAGENS FEMININAS EM FILMES DA DÉCADA DE 2010**

elaborada por
Marina Vlacic Morais

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA:



Flavi Ferreira Lisbôa Filho
Presidente/Orientador



Juliana Freire Gutmann, Dra. (UFBA)



Liliane Dutra Brignol, Dra. (UFSM)

Santa Maria, 30 de março de 2021

AGRADECIMENTOS

Em nossa trajetória, cruzamos o nosso caminho com diversas pessoas. Algumas em especial, nos auxiliam a quebrar barreiras, passar por obstáculos, orientam nossa direção e outras ainda nos ajudam a abrir novos caminhos. Agradeço imensamente as pessoas que fizeram parte da minha vida até aqui e que foram fundamentais para concluir esta etapa. Agradeço a minha família, meus irmãos e cunhadas e principalmente aos meus pais, Márcia e Vilmar, por me motivarem desde pequena a seguir meus sonhos e continuar meus estudos. Agradeço meu marido e melhor amigo, Matheus, pelo amor, paciência e dedicação em me auxiliar em todos os momentos desde a seleção até a apresentação da banca final, sempre ao meu lado com palavras de inspiração. Agradeço meu orientador, prof. Flavi Ferreira Lisbôa Filho, por topar se “aventurar” nas narrativas das super-heroínas. Agradeço às profs. Liliane Dutra Brignol e Juliana Freire Gutmann pelas orientações desde a banca de qualificação. E por final, mas não menos importante, aos amigos e colegas do POSCOM, que mesmo de forma não-presencial foram essenciais para partilhar conhecimentos, angústias e conquistas.

“E ela vai voar mais alto , mais longe e mais rápido do que jamais sonhou” – Capitã Marvel

RESUMO

AS SUPER-HEROÍNAS NO CINEMA: A TIPIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM FILMES DA DÉCADA DE 2010

AUTOR: Marina Vlacic Morais

ORIENTADOR: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

Em um momento onde as diferenças de gênero e as lutas pela igualdade e respeito às mulheres retornam à pauta com grande intensidade nos diversos segmentos da sociedade e nos meios de comunicação, é preciso compreender o contexto social que envolve a disseminação de informações e a construção de imagens e discursos a respeito do tema. Estudar filmes populares de grande bilheteria como os filmes do gênero super-herói é também perceber o contexto de onde surgem, por onde são veiculados e como são consumidos. A compreensão de filmes produzidos dentro da lógica comercial e sua repercussão nos mais variados veículos de comunicação e redes sociais pode nos ajudar a entender a imagem feminina contemporânea. Diante do exposto, a questão norteadora desta pesquisa é “Qual a tipificação das protagonistas super-heroínas representadas nos filmes da década de 2010?” e tem como principal objetivo analisar a representação das super-heroínas nos filmes selecionados a fim de identificar as personagens-tipo. Como objetivos específicos propõe: verificar como são construídas as personagens na narrativa fílmica, por meio de características como comportamento, interações, aparência, história, entre outras; identificar se as personagens rompem ou mantêm estereótipos de gênero; relacionar o protagonismo feminino no gênero fílmico com o contexto cultural vivido; e, mapear as tipificações das super-heroínas no cinema. Esta pesquisa está situada pela perspectiva dos estudos culturais e das teorias feministas do cinema. Como principais autores utiliza Stuart Hall (1997, 2016), Raymond Williams (1979, 1993, 2003, 2007), Kathryn Woodward (2014) para falar sobre representação, identidade, estereótipos e tipificação; Ana Carolina Escosteguy (2010, 2016), Guacira Lopes Louro (1997), Joan Scott (1988, 1992, 1995) e Heleith Safiotti (1987, 1994, 2004) aprofundando as questões de gênero e lutas/conquistas feministas; Laura Mulvey (1975), Ann E. Kaplan (1983), Hillary Neroni (2005), Janet McCabe (2004) e Giselle Gubernikoff (2016, 2019) na perspectiva da crítica feminista do cinema. A metodologia empregada é a análise cultural-midiática, desenvolvida pelo grupo de pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. Segundo as características de personagens “super-heróis,” do gênero fílmico de mesmo nome e também pelo protagonismo exercido foram determinadas as super-heroínas da década de 2010, totalizando dez super-heroínas. Para realizar a análise, foram selecionadas as personagens que possuem filme solo e uma diretora mulher, somando dois filmes: Capitã Marvel (2019) e Mulher-Maravilha (2017). A análise foi realizada por meio do encontro entre a representação das personagens e o contexto cultural vivido. A pesquisa determinou a tipificação da personagem Capitã Marvel por meio da inserção da “mulher em um relacionamento abusivo” e sua trajetória de rompimento e redescoberta de identidade. A Mulher-Maravilha foi tipificada como “mulher em conflito com a feminilidade,” pois a personagem precisa afirmar sua identidade contra a ideologia patriarcal que apresenta diversas barreiras para a super-heroína, além de tentar em diversos momentos encaixá-la nas normas sociais estabelecidos pela cultura representada. Ambas personagens apresentam perspectivas emergentes sobre a complexidade e diversidade da identidade do gênero feminino, principalmente a personagem Capitã Marvel.

Palavras-chave: Estudos Culturais. Tipificação. Teorias feministas do cinema. Super-heroínas.

ABSTRACT

SUPER HEROINES IN THE CINEMA: TYPING OF FEMALE CHARACTERS IN FILMS OF THE DECADE 2010

AUTHOR: Marina Vlacic Morais
ADVISOR: Flavi Ferreira Lisboa Filho

At a time when gender differences and struggles for equality and respect for women return to the agenda with great intensity in the various segments of society and in the media, it is necessary to understand the social context that involves the dissemination of information and the construction of images and speeches on the topic. Studying popular box office films such as superhero films is also to understand the context of where they come from, where they are aired and how they are consumed. The understanding of films produced within the commercial logic and their repercussions in the most varied media and social networks can help us to understand the contemporary female image. Given the above, the guiding question of this research is “What is the typification of the super heroines protagonists represented in the films of the decade of 2010?” and its main objective is to analyze the representation of super heroines in the selected films in order to identify the standard characters. As specific objectives it proposes: to verify how the characters are constructed in the film narrative (behavior, interactions, clothing, body); identify whether the characters break or maintain gender stereotypes; to relate female protagonism in the film genre with the cultural context experienced; and, map the typifications of super heroines in cinema. This research is based on the perspective of cultural studies and feminist theories of cinema. The main authors use Stuart Hall (1997, 2016), Raymond Williams (1979, 1993, 2003, 2007), Kathryn Woodward (2014) to talk about representation, identity, stereotypes and typification; Ana Carolina Escosteguy (2010, 2016), Guacira Lopes Louro (1997), Joan Scott (1988, 1992, 1995) and Heleith Safiotti (1987, 1994, 2004) exploring gender issues and feminist struggles / achievements; Laura Mulvey (1975), Ann E. Kaplan (1983), Hillary Neroni (2005), Janet McCabe (2004) and Giselle Gubernikoff (2016, 2019) from the perspective of feminist film criticism. The methodology used is the cultural-mediatic analysis, developed by the Cultural Studies and Audiovisuals Research Group of the Communication Postgraduation Program at UFSM. According to the characteristics of “super heroes” characters, the film genre that has the same name and also due to their protagonism in screen the super heroes of the decade of 2010 were determined totalizing ten super heroines with presence. To realize the analysis, we selected the characters that have a solo film and a female director, adding two films: Captain Marvel (2019) and Wonder Woman (2017). The analysis was carried out through the encounter between the representation of the characters and the cultural context experienced. The research determined the typification of the Captain Marvel character through the insertion of the “woman in an abusive relationship” and her trajectory of rupture and rediscovery of identity. Wonder Woman was typified as “woman in conflict with femininity,” because the character needs to affirm her identity against the patriarchal ideology that presents several barriers for the super heroine, in addition to trying at different times to fit her into the established social norms by the culture represented. Both characters present emerging perspectives on the complexity and diversity of the female gender identity, especially the character Captain Marvel.

Keywords: Cultural studies. Feminist film theories. Super heroines.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartazes dos filmes Vingadores: Guerra Infinita (2018) e Mulher-Maravilha (2017).	18
Figura 2 – Super-heroínas da década de 2010 e filmes dos quais são protagonistas	20
Figura 3 – Circuito da Cultura de Du Gay et al.....	78
Figura 4 – Circuito da Cultura de Johnson	79
Figura 5 – Protocolo metodológico	80
Figura 6 – Capitã Marvel.....	84
Figura 7 – Mulher-Maravilha	85
Figura 8 – Fênix Negra.....	86
Figura 9 – Viúva Negra	87
Figura 10 – Gamora.....	88
Figura 11 – Ranger Rosa	89
Figura 12 – Ranger Amarela.....	89
Figura 13 – Mulher Invisível.....	90
Figura 14 – Vespa	90
Figura 15 – Mística.....	91
Figura 16 - Capas da HQ da Ms. Marvel de 1977 e da Capitã Marvel de 2012.....	94
Figura 17 – Carol anda de Kart	100
Figura 18 – Carol em treinamento das Forças Aéreas	101
Figura 19 – Carol no bar do Poncho.....	102
Figura 20 – Carol desativa dispositivo de controle de poder	103
Figura 21 – Carol ameaça Ronan	104
Figura 22 – Carol se diverte com as naves inimigas	105
Figura 23 – Carol conversa com Fury no bar do Poncho	105
Figura 24 – Carol e Fury conversam no avião	106
Figura 25 – A família de Carol	107
Figura 26 – Carol e Mônica conversam.....	108
Figura 27 – Representação de homens em posição de poder	111
Figura 28 – As quedas de Carol.....	111
Figura 29 – Carol se ergue.....	112
Figura 30 – Carol segura a ogiva.....	113
Figura 31 – Carol é sua própria luz	114
Figura 32 – Yon provoca Carol.....	115
Figura 33 – Carol dispara em Yon	115
Figura 34 – Carol em posição de poder	115
Figura 35 – Capa da primeira edição dos quadrinhos da Mulher-Maravilha	116
Figura 36 – Diana chama atenção por sua beleza.....	124
Figura 37 – Dra. Maru	126
Figura 38 – Diana na loja	127
Figura 39 – Diana experimenta roupas.....	128
Figura 40 – Diana em cena cômica	129
Figura 41 – Diana invade a reunião.....	131
Figura 42 – Steve interrompe Diana.....	132
Figura 43 – Diana sabe traduzir o caderno	133
Figura 44 – Diana é mandada para fora da sala.....	133
Figura 45 – Diana discorda e expõe sua opinião	134
Figura 46 – Diana encontra Steve nu.....	136

Figura 47 – Diana e Steve conversam no barco	137
Figura 48 – A morte de Steve e o nascimento do poder em Diana.....	138
Figura 49 – Diana compreende a beleza dos seres humanos.....	138
Figura 50 – Diana em <i>slow motion</i>	140
Figura 51 – Detalhes do uniforme de Diana.....	141
Figura 52 – Ares prende Diana.....	142
Figura 53 – Diana e Steve se apaixonam.....	143
Figura 54 – Diana e Steve se beijam	144
Figura 55 – A fúria de Diana	145

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Número de filmes do gênero super-herói das décadas de 1990, 2000 e 2010, com destaque para produções com protagonistas mulheres	19
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: O CHAMADO PARA A AVENTURA	13
2	O CINEMA INTEGRADO À CULTURA E O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO	23
2.1	O cinema de super-herói como cultura pop.....	23
2.2	Representação, estereótipos e tipificação.....	31
3	AS MULHERES E O CINEMA: RELAÇÕES ENTRE O CONTEXTO CULTURAL E AS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS	39
3.1	Teorias feministas do cinema e o gênero como construção social.....	40
3.2	O Complexo de Édipo e o inconsciente masculino.....	47
3.3	Violência e feminilidade: as mulheres violentas no cinema e suas distinções de gênero.....	54
3.4	As mulheres na década de 2010: lutas, conquistas e representações.....	65
4	PERCURSO METODOLÓGICO	73
4.1	Estudos culturais como base teórica.....	73
4.2	Análise cultural-midiática.....	75
4.3	Proposta de análise feminina no cinema.....	80
4.3.1	Análise Textual.....	81
4.3.2	Corpus: As Super-heroínas.....	83
5	RESULTADOS	93
5.1	Carol Danvers: a Capitã Marvel	93
5.1.1	Origem e contexto de produção.....	93
5.1.2	Resumo: Capitã Marvel (2019).....	95
5.1.3	Análise da personagem.....	97
5.1.3.1	Aparência.....	97
5.1.3.2	Sujeitos e Interações.....	99
5.1.3.3	Linguagem cinematográfica.....	110
5.2	Diana Prince: a Mulher-Maravilha	116
5.2.1	Origem e contexto de produção.....	116
5.2.2	Resumo: Mulher-Maravilha (2017).....	119
5.2.3	Análise da personagem.....	123
5.2.3.1	Aparência.....	123
5.2.3.2	Sujeitos e Interações.....	129
5.2.3.3	Linguagem Cinematográfica.....	139
5.3	TIPIFICAÇÃO DAS SUPER-HEROÍNAS	145
5.3.1	Capitã Marvel: Mulher em um relacionamento abusivo.....	145
5.3.2	Mulher-Maravilha: Mulher em conflito com a feminilidade.....	150
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
7	REFERÊNCIAS	159

1 INTRODUÇÃO: O CHAMADO PARA A AVENTURA

O cinema, desde seu princípio, apresenta-se para além da arte, como uma forma de entretenimento. Com uma gigante expansão nos EUA a partir da década de 1930, através da formação de uma indústria cinematográfica pela construção de grandes estúdios focados na produção de filmes, atrai todos os anos, desde então, um público gigantesco para as salas de exibição e, mais atualmente, para outras telas como a dos televisores, computadores e celulares com sons, imagens e narrativas cativantes. Em 2019, somente o filme *Vingadores: Ultimato* (Joe Russo, Anthony Russo), produzido com o custo de 356 milhões de dólares, levou cerca de um milhão e meio de espectadores às salas de cinema no mundo todo em sua semana de estreia e faturou mais de dois bilhões de dólares, se tornando o filme com maior arrecadação de bilheteria da história do cinema (BOX OFFICE, 2019). O alcance mundial, as cifras bilionárias e as grandes bilheterias fazem do cinema uma indústria conectada ao capitalismo e à cultura do consumo. Assim, sua presença social produz novas formas de identificação, gerando pensamentos e comportamentos ajustados aos valores da cultura dominante. O cinema pode ser visto, portanto, como uma mídia que constrói, reproduz, mantém e também reforça representações no imaginário social de uma mesma cultura vivida, ou seja, em uma cultura que está acessível e é compartilhada por pessoas em um dado lugar e momento (WILLIAMS, 1975). Nesse sentido, para além de imagens positivas, os estereótipos também compõem o cenário de representações dentro das narrativas fílmicas, porém, por um viés negativo acerca do que representam.

A narrativa clássica do cinema, construída a partir dos primeiros filmes de longa metragem como *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, por exemplo, estabeleceram não somente uma linguagem técnica com enquadramentos, planos, movimentos, ordem de acontecimentos, ações determinadas por ritmo e composição sonora, mas, também, formas conhecidas de representação de personagens: cômicos ou sérios, apaixonados ou traiçoeiros, heróis e vilões, além de papéis para homens e mulheres. Essas formas foram reproduzidas ao longo dos anos por serem de fácil reconhecimento pelo público, já ambientado com as tramas. Dentro da perspectiva da narrativa clássica do cinema, a presença da mulher na trama é sempre conectada a algum elemento masculino (KAPLAN, 1995), como são os clássicos filmes “de princesa”, focados em um público feminino, como *Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937, iniciando uma série de filmes que se utilizam da fórmula da mulher frágil, inocente e indefesa que precisa ser salva por seu príncipe para ter um final feliz. E, mesmo rompendo com essa estrutura durante o filme, ao final, ela retornará para seu “lugar” social e familiar, via de regra,

casando e tendo filhos, ou retorna para cuidar dos pais, como Katniss Everdeen na franquia *Jogos Vorazes* (Gary Ross, Francis Lawrence, 2012, 2013, 2014 e 2015), que ao cabo de quatro filmes lutando por uma mudança social e política, regressa para o distrito de onde nasceu, para casar, ter um filho e se dedicar aos cuidados do lar. Ou então, cabe à ela, a punição pela sua transgressão, assim como Gwen Stacy em *O Espetacular Homem Aranha* (Marc Webb, 2014), que, apesar de não possuir super poderes, usa de sua inteligência para auxiliar o super-herói e acaba morrendo de forma trágica. Edgar Morin (1989), identificou estereótipos femininos utilizados pela narrativa clássica do cinema dominante, marcados por submissão e/ou objetificação da mulher, e que inspiram até hoje as personagens femininas. A *virgem inocente* ou *rebelde* com “imensos olhos crédulos, de lábios entreabertos ou suavemente sarcásticos” (MORIN, 1989, p. 7), a exemplo de Anastasia em *50 tons de cinza*, (Sam Taylor-Johnson, 2015); a *vamp* - de origem nas mitologias nórdicas ou a *grande prostituta* - das mitologias mediterrâneas, e mais conhecida como *femme fatale*, é atraente e sedutora ao mesmo tempo que apresenta cinismo e crueldade, mas que geralmente não a tornam uma criminosa ou assassina, vide Mulher Gato em *Batman: O Cavaleiro das Trevas Renasce*, (Christopher Nolan, 2012); a *good-bad-girl*, “possui um sex-appeal igual ao da *vamp*, à medida que se apresenta como mulher impura [...] mas o fim do filme nos revela que ela escondia todas as virtudes da virgem: alma pura, bondade inata, coração generoso” (MORIN, 1989, p. 15), como Ally em *Nasce uma estrela* (Bradley Cooper, 2018).

Hoje encontramos novos estereótipos (GALILEU, 2016), conforme podemos citar: a *Smurffete*, em que a personagem é a única mulher em um elenco masculino, e posicionam o gênero feminino como o “estranho no grupo”. Homens podem ter suas individualidades e a mulher é vista apenas como “a mulher” do grupo. Além da própria Smurffete, de *Os Smurfs* (Raja Gosnell, 2011), a personagem April em *As Tartatugas Ninja* (Jonathan Liebesman, 2014), é a representante do gênero no filme; a *Manic Pixie Dream Girl*, estereótipo utilizado como recurso para que o personagem principal, majoritariamente um homem, branco, heterossexual e jovem aprenda alguma lição valiosa, suas características se resumem a um apelo cômico e ações estranhas que se assemelham às de uma criança, sem profundidade nem complexidade, assim, se aproxima da *virgem inocente*, como Ramona em *Scott Pilgrim* (Edgar Wright, 2010); a *Mulher no refrigerador*, utilizado para se referir às heroínas que são mutiladas, mortas ou têm seus poderes retirados e são utilizadas para que o protagonista leve a trama à vingança, - porém, quando o mesmo acontece aos personagens masculinos eles tendem a “renascer” ainda mais fortes, para que a vingança seja feita com as próprias mãos, - como em *Django Livre* (Quentin Tarantino, 2012) Brohmilda é vendida no tráfico de escravos; a *Grávida mística*, da qual a

personagem gera em seu ventre algo maligno, levando a diversas experiências terríveis com a gravidez, que misteriosamente não deixam trauma após o parto, tal Bella no filme *Amanhecer - parte I* (Bill Condon, 2011), ao engravidar de um vampiro; e a *Sedutora Demoníaca*, que utiliza sua sexualidade para seduzir homens “desafortunados”, seja para capturá-los, matá-los ou manipulá-los, como Rose em *Corra* (Jordan Peele, 2017), que seduz o personagem principal namorando-o durante vários meses para que ele não perceba que será utilizado como experimento dos pais dela.

Para Laura Mulvey (1975), a construção das representações femininas, principalmente os estereótipos, estão diretamente conectados a um “olhar masculino”, que se refere a uma posição do fazer e do assistir ao filme através do olhar masculino, que objetifica e essencializa a mulher dentro da narrativa fílmica. A mulher ao se reconhecer dentro desse olhar incorpora o prazer visual masculino e aceitaria sua posição de submissão (MULVEY, 1975). Presente não só nas narrativas, mas também nos principais cargos criativos na produção fílmica: direção, produção executiva, roteiro, fotografia, entre outros, demonstram o quanto ainda certos espaços precisam se tornar diversos e o quanto influenciam na maneira de contar histórias e construir representações.

Em um estudo realizado pelo *Center for the Study of Women in Television and Film, da San Diego State University*, demonstrou que 40% dos filmes de maior bilheteria de 2019, de um total de 900 filmes analisados, tinham como protagonista uma mulher. Um aumento de 9% em relação a 2018, sendo o maior número já registrado pelo Centro, que analisa televisão e cinema, desde 2002. A pesquisa também realizou comparações demonstrando que protagonistas femininas são mais jovens, casam mais, tem menor conexão com o mundo do trabalho, e, quando tem, sua profissão está conectada ao cuidado com o próximo, em relação aos protagonistas masculinos, sendo a maior diferença relacionada à liderança: 5% do total de protagonistas mulheres aparecem como líderes em filmes em comparação aos 74% do total de protagonistas homens. Em relação ao protagonismo por “trás das telas”, a pesquisa *Inclusion in the Director's Chair: Analysis of Director Gender & Race/Ethnicity Across 1,300 Top Films from 2007 to 2019*, da *USC Annenberg Inclusion Initiative*, da Universidade do Sul da Califórnia, demonstrou que, apesar do relativo aumento de diretoras de cinema, o número ainda é baixo, correspondendo a apenas 11% do total de diretores. No Brasil, os números não são tão diferentes. Em uma pesquisa realizada pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) sobre as produções cinematográficas brasileiras de 2016, lançadas no circuito comercial, apenas 17% possuem uma diretora mulher.

Ao encarar a popularidade de certas produções podemos perceber aspectos de nossa própria sociedade contemporânea. Douglas Kellner (2001) vai afirmar que já não é mais possível dissociar a mídia de nosso cotidiano, ao qual estamos inseridos e conectados, sendo alimentados por informações. Além disso, também somos fontes de informação, o que acaba nos inserindo em uma “cultura da mídia”. Um estudo realizado pela Ipsos, em 2019, demonstrou que no Brasil, 27% das pessoas se sente desconfortável em ter uma mulher como líder no trabalho. Ou ainda, quando percebemos que mulheres alcançam apenas 25% do total de cargos de liderança dentro das empresas, de acordo com última edição da *International Business Report (IBR) – Women in Business 2019*, da *Grant Thornton Center*, que há 14 anos se dedica a pesquisas relacionadas a mulher e trabalho, e que mapeou empresas do mundo inteiro. Ou seja, as representações que vemos em filmes estão fortemente conectadas com a cultura em que estamos inseridos.

É perceptível a existência da relação entre o contexto cultural vivido e as produções fílmicas que acabam afetando a maneira como pessoas e histórias são representadas e personagens são construídos. Estudar essas produções, para além da compreensão de nossa cultura e sociedade, parte também de um interesse pessoal muito grande e por isso me coloco aqui em primeira pessoa. Ser apaixonada por histórias de super-heróis é um dos motivos que me levou a este assunto. Desde a minha infância gosto muito de histórias de aventura, porém, os personagens principais das tramas ou os que realmente se envolviam na ação eram personagens masculinos, pelo menos, nos filmes e animações que eu tinha acesso e que eram transmitidos nos canais abertos de televisão, *Rede Globo*, *SBT* e *Manchete* (hoje *Rede TV*), na década de 1990. Ao tentar lembrar de personagens femininas de filmes de aventura da minha infância, conversei com amigos e familiares e tivemos dificuldade em encontrar - Geena Davis em *A Ilha da Garganta Cortada* (Renny Harlin, 1995), Jennifer Connelly em *Labirinto* (Jim Henson, 1986), as bruxas em *Abracadabra* (Kenny Ortega, 1993), e em *A Convenção das Bruxas* (Nicolas Roeg, 1990), *Matilda*, (Danny DeVito, 1996), *Rangers Rosa e Amarela* em *Power Ranger: o Filme*, (Bryan Spicer, 1995), e *Power Ranger Turbo*, (Shuki Levy, David Winning, 1997), e em animações como *She-ha* (1985), *Mulher-Maravilha* em *Super-Amigos* (1973-1986), *Vampira*, *Jean Gray*, *Jubileu* e *Tempestade* em *X-Men A Série Animada* (1992-1997), *Sara* em *O Cavalo de Fogo* (1986), *Diana* e *Sheila* em *A Caverna do Dragão* (1983-1985). Já personagens masculinos presentes na minha infância, na mesma conversa, vêm facilmente à cabeça. Vou citar somente alguns como exemplo, as trilogias *De volta para o Futuro* (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990), *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981, 1984, 1989), e *Jurassic Park* (1993, 1997, 2001), além dos inúmeros personagens masculinos de

animações como *X-Men*, *Batman*, *He-Men*, *Caverna do Dragão* e os famosos animes japoneses *Cavaleiros do Zodíaco* e *Dragon Ball*, a lista masculina parece não ter fim. Essa ausência de aventureiras (heroínas, policiais, investigadoras e até vilãs), se refletiam nas brincadeiras das quais eu podia ou não participar. Enquanto meus primos e irmãos iam acampar, pescar e fazer trilhas, eu permanecia em casa, apesar da vontade de participar ser muito grande e insistente. O segundo, centra-se em perceber uma explosão de filmes do gênero de super-herói nos quais o personagem principal é uma mulher, na última década. E, por último, é ter uma sensação ao assistir os filmes de que as super-heroínas estão sendo bem construídas enquanto personagens dentro dos filmes, fora de representações sob o olhar masculino. Um exemplo é a introdução da personagem Viúva Negra no filme *Os Vingadores* (2012). A personagem está amarrada em uma cadeira, à beira de uma queda fatal, ameaçada por russos, que a interrogam. Ela está apreensiva enquanto os homens se divertem com a situação. Uma chamada telefônica interrompe a conversa. O telefone pertence a um dos russos. Se escuta outro homem ameaçando jogar bombas no prédio caso o telefone não seja passado para ela. Ele passa o telefone. A expressão da Viúva Negra se modifica e ela parece um tanto desapontada. É quando a situação se transforma. Descobrimos que disfarçada de vítima, ela na verdade estava interrogando os mafiosos. Ela rapidamente se desvencilha das amarras e os derrota. Sua decepção é por ter terminado o interrogatório tão cedo, já que conseguiria ainda muitas informações. Dessa forma, o filme além de posicionar a personagem como uma super-heroína com o controle da situação, brinca com a fórmula da mocinha que precisa ser salva, já que a expectativa para esse tipo de situação é que o homem que faz a ligação a tire dessa situação. Com um primeiro olhar para o filme, esta cena me trouxe uma boa imagem da personagem. Mas, enquanto pesquisadora, cabe a mim analisar essas representações de forma crítica, agora com distanciamento do deslumbre das telas.

Segundo Peter Coogan (2006), os filmes de super-herói constituem um gênero fílmico específico, pois possuem características similares entre si e também configuram o que Thomaz Schatz caracteriza como *convenção de gênero*: é formado por um nome facilmente reconhecido, o que lhe garante longevidade; é parodiado, ou seja, seu formato é tão reconhecido que é possível romper com as convenções e ainda assim ser compreendido pelo público; e por fim, ser copiado, o que lhe consolida como um formato de grande popularidade e fórmula para sucesso (COOGAN, 2006). O autor ainda parte de uma definição de super-herói baseada em quatro características fundamentais: missão (geralmente salvar o mundo acima de qualquer coisa), identidade secreta (escondendo seus poderes e podendo circular como um ser humano qualquer), uniforme e super-poderes. Apesar de nem todos possuírem as quatro características,

uma série de convenções ainda permitem que tal personagem se configure ou não como super-herói, tais como: estilo da narrativa, envolvimento com outros personagens e a recepção do público. Como, por exemplo, o personagem Batman, que, apesar de não possuir superpoderes sempre foi considerado super-herói ao lado de outros grandes nomes como Super-Homem e Mulher-Maravilha.

No ano de 2018, cinco dos 10 filmes com maior bilheteria mundial são do gênero super-herói (BOX OFFICE MOJO, 2018). O filme *Vingadores: Guerra Infinita* (Anthony Russo, 2018) (Figura 1), arrecadou dois bilhões de dólares, o primeiro filme do gênero super-herói a atingir essa marca e o primeiro do gênero a figurar na primeira posição de arrecadação de bilheteria mundial. No ano anterior, 2017, o filme *Mulher-Maravilha* (Figura 1), figurou como décimo filme com maior bilheteria mundial, atingindo 800 milhões de dólares (BOX OFFICE MOJO, 2017), o primeiro com uma protagonista mulher a atingir tal marca.

Figura 1 - Cartazes dos filmes *Vingadores: Guerra Infinita* (2018) e *Mulher-Maravilha* (2017)

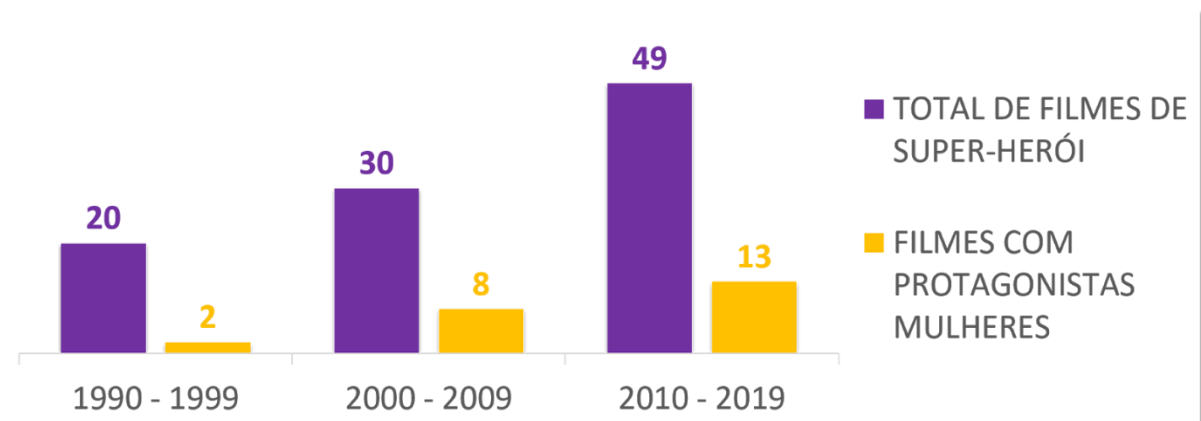


Fonte: Site Adoro Cinema (2020).

O gênero de *super-herói* é comumente reconhecido como sendo voltado para um público masculino, desde seu surgimento nos quadrinhos, pois envolvem atos heroicos e violência, aspectos associados à masculinidade (COOGAN, 2006; LEPORE, 2016; NERONI, 2005). A presença feminina, naquela época, estava relegada à mocinha que precisava ser salva, à secretária ou ainda à amada que aguardava ansiosa pelo retorno de seu herói, com poucas

exceções, como a personagem Mulher-Maravilha. Mas, aos poucos, a configuração dos super-heróis foi tomando outras proporções. Em uma busca por filmes do gênero super-herói nas últimas três décadas - 1990, 2000 e 2010 (IMDB, 2020), foi detectado um aumento na quantidade de personagens mulheres como protagonistas, conforme Gráfico 1.

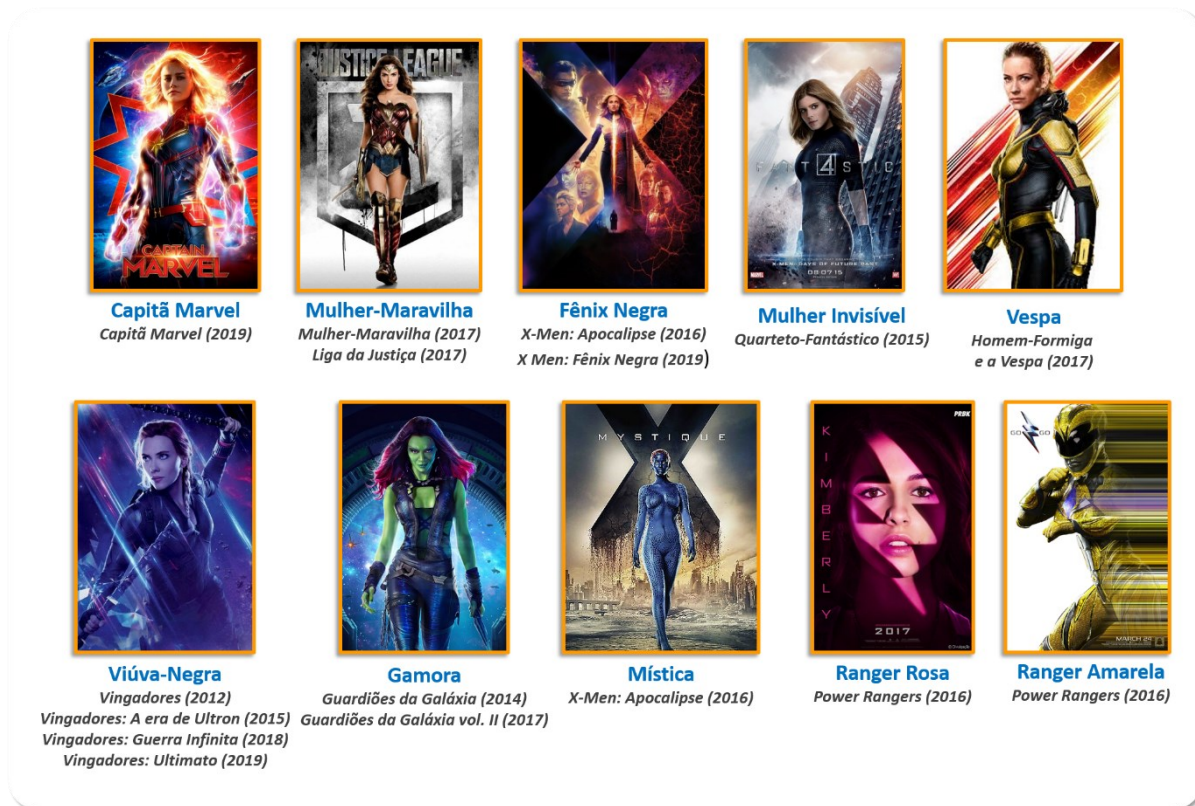
Gráfico 1 - Número de filmes do gênero super-herói das décadas de 1990, 2000 e 2010, com destaque para produções com protagonistas mulheres.



Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do IMDb (2019).

A pesquisa foi delimitada ao gênero de super-herói, filmes em *live-action* (com atores reais) e definiu como protagonista, o personagem do qual a história se desenvolve em torno e a integração ao grupo principal, quando a trama o possui, como por exemplo os filmes *Power Rangers* (2016) e *Vingadores* (2012). Dos 13 filmes da década de 2010, do gênero super-herói, as protagonistas mulheres no papel de super-heroínas totalizam 10 personagens, conforme Figura 2. Quatro delas são protagonistas em mais de um filme e apesar de algumas participarem também em outras produções, essas não foram incluídas neste estudo por não se configurarem como protagonistas.

Figura 2 - Super-heroínas da década de 2010 e filmes dos quais são protagonistas



Fonte: Elaborado pela autora com imagens extraídas do google imagens.

Para realizar a análise a fim de encontrar as tipificações, selecionamos as personagens que possuem filme solo, ou seja, a super-heroína é a única protagonista de seu filme. Com esta seleção, foram analisados os filmes *Capitã Marvel* (2019) e *Mulher-Maravilha* (2017). Além disso os filmes são os únicos que possuem mulheres diretoras e representam as duas maiores empresas que produzem tanto quadrinhos como filmes de super-heróis, respectivamente a *Marvel* e a *DC Comics*.

Compreendendo o cinema como uma mídia na qual circulam sentidos sobre a cultura e que possui força para potencializar ou transformar representações devido ao seu grande alcance mundial, é possível perceber através dessa mídia, quais características sobre a mulher são evocadas. Diante do exposto, a questão norteadora desta pesquisa é “Qual a tipificação das protagonistas super-heroínas representadas nos filmes da década de 2010?”

Além disso, algumas questões se somam com o intuito de auxiliar na compreensão de como são construídas essas super-heroínas: “Quais características formam a identidade das personagens? Como elas se relacionam com demais personagens dentro da narrativa? As super-heroínas rompem ou mantêm estereótipos de gênero? Elas apresentam quais semelhanças e diferenças entre si? De que maneira elas se relacionam com elementos do contexto cultural vivido?”

Partindo dessas inquietações, esta pesquisa tem como principal objetivo analisar a representação das super-heroínas nos filmes selecionados a fim de identificar personagens-tipo. E como objetivos específicos propõe:

- verificar como são construídas as personagens na narrativa fílmica, por meio de características como comportamento, interações, aparência, história, entre outras;
- identificar se as personagens rompem ou mantêm estereótipos de gênero;
- relacionar o protagonismo feminino no gênero fílmico com o contexto cultural vivido;
- mapear as tipificações das super-heroínas no cinema.

O cinema voltado para grandes bilheterias, em especial o gênero ação/aventura do qual os filmes de super-herói estão inseridos, geram alcance mundial todos os anos. Esses filmes têm impacto na vida cotidiana, no Brasil, somente no ano de 2014, o mercado audiovisual injetou cerca de 24 bilhões de reais na economia nacional, gerou cerca de 110 mil novos empregos. Existem 3.356 salas de cinema espalhadas por todo o país, marca recorde desde 1975. Os filmes também são assistidos através das redes de televisão aberta e serviços de *streaming*¹. Informações que revelam a relevância e a presença social de filmes por circularem nos mais diversos espaços sociais e serem assistidos por um grande número e uma grande diversidade de pessoas.

Devido a esses motivos, se torna relevante estudar a representação de mulheres como protagonistas em espaços até pouco tempo considerados masculinos e como é construída a sua representação no cinema. Os filmes de super-herói, agora com diversas personagens mulheres como super-heroínas podem ser considerados também um reflexo de conquistas feministas. A pesquisa conecta-se ainda com a agenda feminista sobre o protagonismo feminino no cinema e a inserção de mulheres em espaços mais diversos. Além disso, se adere ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, bem como à linha de pesquisa Mídia e Identidades Contemporâneas, pois seu foco está relacionado à

¹ Tecnologia que permite ao usuário acessar conteúdos remotamente de forma online sem precisar baixá-los. Como exemplo temos a empresa Netflix, que permite ao usuário do serviço assistir conteúdos online via assinatura mensal.

representação da mulher no cinema e também por se situar dentro dos estudos culturais e dos estudos feministas do cinema. A pesquisa ainda se soma a outros estudos que relacionam representação, gênero e cinema, além de contribuir com a perspectiva da tipificação e por tratar de um gênero fílmico específico, ainda considerado masculino.

Iniciamos a pesquisa, no capítulo intitulado “O cinema integrado à cultura e o conceito de representação” contextualizando o cinema dentro dos estudos culturais debatendo conceitos pelos quais ele pode ser identificado tais como cultura popular, cultura dominante, cultura de massa e cultura pop. E, também pelo viés dos estudos culturais, aprofundamos os conceitos representação, tipificação e estereótipos. No terceiro capítulo, “A mulher e o cinema: relações entre o contexto cultural e as produções cinematográficas” apresentamos os estudos feministas do cinema e suas principais teorias. Desde a década de 1970, as teóricas do cinema procuram compreender como são representadas as mulheres no cinema e também como as mulheres se veem nas telas. Ainda neste capítulo, também abordaremos como o cinema conecta mulheres e violência em suas narrativas. A análise cultural-midiática, metodologia utilizada para realizar esta pesquisa está especificada no capítulo “Percurso metodológico”. E como ferramenta de análise das personagens, é utilizada a análise textual a fim de encontrar os significados transmitidos pelas narrativas. No quinto capítulo se apresentam os resultados da análise textual das personagens e suas tipificações. Por fim, as considerações finais.

2 O CINEMA INTEGRADO À CULTURA E O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

O cinema, principalmente o hollywoodiano, dentro da lógica capitalista de produção, tem gerado debates com relação ao seu enquadramento enquanto objeto cultural. Da mesma maneira que fábricas produzem e exportam seus produtos, o cinema, em grandes estúdios, produz seus filmes e os comercializa através das salas de exibição e complexos de cinema cada vez mais numerosos. Após a Segunda Guerra Mundial, não só o cinema, mas também o rádio, a imprensa e principalmente a televisão se expandiram em todo o mundo.

Estes meios massivos de comunicação se inseriram de tal forma no cotidiano da vida das pessoas que não é mais possível separá-lo de nossa cultura. Segundo Douglas Kellner (2001), as imagens e os significados de como ser e agir, agora são intermediados pelos meios de comunicação.

Neste capítulo, abordamos as formas como o cinema é apreendido como cultura, utilizando debates entre autores dos estudos culturais, na subseção “O cinema de super-herói como cultura pop”. Na subseção seguinte, “Representação, estereótipo e tipificação”, apresentamos os conceitos norteadores desta pesquisa com base nos estudos culturais.

2.1 O cinema de super-herói como cultura pop

Se pudéssemos associar o termo “pop” ao cinema, pelo som do estourar das pipocas (*popcorn*, em inglês) nas bombonieres das salas de exibição, definir cinema como cultura pop seria tarefa fácil. O debate acerca do termo é, no mínimo, problemático. “Pop” em uma primeira vista, seria uma abreviação da palavra “popular”, que por si só não possui um único e real significado, sendo teorizado por diversos autores. Segundo Canclini (1989), o termo popular está inserido no processo constitutivo da modernidade e reúne internamente contradições entre o moderno e o tradicional, entre o culto e o popular, e entre o hegemônico e o subalterno. Isso porque o popular costuma ser atribuído à história dos excluídos, dos discriminados, ou ainda, àqueles que não fazem parte das classes dominantes ou elites (CUCHE, 1999; HOGGART, 1973).

Compreendendo o popular pelo tradicional, na contradição de Canclini (1989) percebemos sua aproximação com o termo inglês *folklore* (em português folclore, que possui mesmo significado), que é a união das palavras *folk* (povo) e *lore* (saber), ou seja, o saber que emana do povo. O termo é associado a tradições, costumes e formas de organização de

sociedades transmitidas de geração para geração. Por muito tempo a cultura popular não se constituiu como objeto de estudo. Era utilizada apenas para descrever um conjunto de práticas culturais “tendo em comum o fato de estarem excluídas do cânone da ‘alta cultura’” (ESCOSTEGUY, 2011, p. 22). Já Hoggart (1973), vai caracterizar a cultura popular como aquela que vinha das classes proletárias e a descreveu como a maneira de pensar e a agir em relação a aspectos cotidianos da vida dessas classes como o casamento, o trabalho, a religião (ESCOSTEGUY, 2011, p. 23) e até mesmo como a cultura de pessoas que têm o “hábito de pagar as coisas em pequenas prestações, mês a mês” (HOGGART, 1973, v. 1, p. 25), justificando a perspectiva de uma classe com poucos recursos financeiros.

Williams (2007[1976], p. 319) descreve “popular” por duas vias. A primeira seria por meio de obras tidas como “inferiores” como a literatura popular e a imprensa popular, largamente estudados pelos fundadores dos estudos culturais britânicos. E a segunda seria por meio de “obras que visam conquistar aprovação” (FRANKLIN E AGUIAR, 2018, p. 242) tais como produções de rádio, TV, propagandas e o próprio cinema. Afinal, ano após ano vemos cada vez mais produções alcançarem cifras bilionárias em bilheteria mundial. Essa segunda perspectiva de Williams (2007[1976], p. 319), vai de encontro com a versão do popular como “moderno” na contradição com o tradicional descrito por Canclini (1989). Dessa forma o popular está fortemente vinculado à mídia e para a popularidade dos produtos midiáticos.

[...] a mídia veicula uma forma comercial de cultura, produzida por lucro e divulgada à maneira de mercadoria. [...] a produção com vistas ao lucro significa que os executivos da indústria cultural tentam produzir coisas que sejam populares, que vendam, ou como ocorre com o rádio e a televisão - atraíam a audiência das massas. (KELLNER, 2001, p. 27)

Dessa asserção nos deparamos com um outro termo “cultura de massa”, frequentemente associado à cultura popular, porém com algumas nuances que os diferenciam e possuem distintas aplicabilidades. Cultura de massa, surge a partir das teorias propostas pela Escola de Frankfurt, da qual enxergavam a expansão dos meios de comunicação como uma nova indústria, a indústria cultural, que não produzia produtos e sim objetos culturais que obedeciam à lógica do mercado.

A cultura de massa, no universo capitalista, não é imposta pelas instituições sociais, ela depende da indústria e do comércio, ela é proposta. Ela se sujeita aos tabus (da religião, do Estado, etc.), mas não os cria; ela propõe modelos, mas não ordena nada. Passa sempre pela mediação do produto vendável e por isso mesmo toma emprestadas certas características do produto vendável, como a de se dobrar à lei do mercado, da oferta e da procura. Sua lei fundamental é a do mercado. (MORIN, 2002[1962], p. 46)

Para a Escola de Frankfurt os objetos culturais feitos dentro do contexto de cultura possuem dois principais aspectos. O primeiro se refere a essas produções como “não autênticas”. Os frankfurtianos distinguiam uma cultura superior e uma inferior, da qual a autenticidade e a originalidade viria da “alta cultura” ligada principalmente à elite e classes letradas (KELLNER, 2001, p. 45) capaz de produzir “arte”. Já o cinema hollywoodiano dentro da lógica frankfurtiana, seria um subproduto e não propriamente “arte”.

As culturas populares seriam apenas culturas marginais. Seriam então cópias de má qualidade da cultura legítima da qual elas se distinguiam somente por um processo de empobrecimento. Elas seriam a expressão da alienação social das classes populares, desprovidas de qualquer autonomia. (CUCHE, 1999, p. 147)

Não nos cabe aqui atentar para questões sobre estética que definiria o cinema como arte ou não. Nosso foco aqui é compreender o cinema hollywoodiano, do qual os filmes de super-herói fazem parte, e entendê-lo como uma manifestação cultural tanto pelo viés da produção como da recepção pelo público. Pelo entendimento de cultura trazido pelos estudos culturais, qualquer classe social é dotada de cultura, todos que vivem em sociedade são dotados de cultura (WILLIAMS, 1993). Aqui percebemos claramente a contradição entre o culto e o popular, de acordo com Canclini (1989, p. 206). Para Hoggart (1973), as reais distinções dentro de uma cultura são justamente as diferenças econômicas e políticas que organizam classes sociais a partir de suas formas de trabalho e grau de instrução intelectual, o que não implica juízos de valor em cima de suas produções artísticas e culturais.

[Quando Hoggart] estabelece uma clara distinção entre um ‘nós’ operário e um ‘eles’ burguês, está postulando uma distância cultural que definiria, no interior de cada uma dessas configurações, espaços qualitativamente diferentes. O ‘mundo’ dos trabalhadores seria radicalmente outro, antagônico ao universo dos patrões, como moralidade, maneiras de ser, de sentir e de viver. (ESCOSTEGUY, 2011, p. 24-25)

Por esse viés, independente de classe social, todos somos dotados de cultura e capazes de produzir e consumir cultura. De acordo com Williams, (2015 [1989], p. 5) cultura designa tanto um "modo de vida - os significados comuns" quanto "as artes e o aprendizado - os processos especiais de descoberta e esforço criativo".

O segundo aspecto dos objetos culturais pelo viés frankfurtiano também entra em conflito direto com os estudos culturais e reflete a terceira contradição do termo popular proposto por Canclini (1989), entre o hegemônico e o subalterno. A “massa” para a qual os objetos culturais são destinados, é compreendida pela teoria frankfurtiana como um local de alienação, no sentido de que as classes populares seriam incapazes de formular suas próprias

ideias (KELLNER, 2001, p. 45). O papel da indústria cultural seria o de despolitizar as massas, utilizando-se da cultura de massas para legitimar a ideologia capitalista. (KELLNER, 2001, p. 46). A cultura popular, quando associado à massa, se torna completamente submissa à ideologia dominante.

Os estudos culturais vão compreender o hegemônico como o pensamento dominante que permeia o imaginário social. Neste sentido, haveria uma relação de dominação/subordinação entre classes, no caso a classe dominante e a classe dominada que garantiria uma hierarquia social (KELLNER, 2001, p. 46). Ao dizer isso, não podemos afirmar que “a cultura da classe dominante seria dotada de uma espécie de superioridade intrínseca ou mesmo de uma força de difusão que viria de sua própria ‘essência’ e que permitiria que ela dominasse ‘naturalmente’ as outras culturas.” (CUCHE, 1999, p. 145). Os pioneiros dos estudos culturais, buscaram compreender o popular como local de resistência e negociação, não somente de dominação. Eles estudaram a resistência por meio da recepção de mensagens midiáticas. Segundo Mattelart e Neveu, a noção de resistência "sugere mais um espaço de debate que um conceito impenetrável." (MATTELART e NEVEU, 2004, p. 74). Assim, não podemos ver a classe dominada como os frankfurtianos viam a “massa”, completamente alienada e subordinada à dominação cultural, mas sim com a possibilidade de "resistir em maior ou menor escala à imposição seja por ironia, pela provocação, pelo ‘mau gosto’ mostrado voluntariamente." (CUCHE, 1999, p. 149) E a não reação não significa exatamente a aceitação por parte das classes dominadas, mas sim, como um “repouso” (CUCHE, 1999, p. 149), ou ainda pelas palavras de Hoggart (1970), como um "consumo negligente", referente à indiferença do público em relação aos valores transmitidos pelos objetos culturais.

Se a maioria dos membros das classes populares não é reduzida ao estado de consumidores passivos da cultura de massa, isso se dá simplesmente porque eles estão 'ausentes', porque eles vivem em um outro universo onde eles podem permanecer fiéis às suas certezas concretas, aos seus hábitos e aos seus rituais cotidianos assim como à sua linguagem costumeira feita de locuções proverbiais e ditados tradicionais. (HOGGART, 1970, p. 65)

E é mais que evidente que a percepção do popular como “massa”, no sentido de homogeneização, é completamente descabido devido às distintas identidades que formam as sociedades, por mais que aconteça certa “uniformização da mensagem midiática”. (CUCHE, 1999, p. 158). Para Hoggart (1970) a recepção de mensagens midiáticas pelas classes populares é feita de maneira seletiva. A recepção exerce nesse caso uma "atenção oblíqua", como forma de proteção ou até de não crença naquilo que é externo ao seu cotidiano. Para Cuche, seria uma

forma de não confundir a vida “séria” e o divertimento sem consequência (CUCHE, 1999, p. 159). Apesar das contradições apresentadas pelos estudos culturais que entendiam as ideias frankfurtianas como negativas aos meios de comunicação de massa, não devemos deixar de considerar que foram pioneiros em

[...] ver a importância daquilo que chamaram de “indústria cultural” na reprodução das sociedades contemporâneas, uma vez que as chamadas cultura e comunicações de massa ocupam posição central entre as atividades de lazer, são importantes agentes de socialização, mediadoras da realidade política e devem, por isso, ser vistas como importantes instituições das sociedades contemporâneas, com vários efeitos econômicos, políticos, culturais e sociais. (KELLNER, 2001, p. 44)

Segundo Morin (1962), o cinema foi o primeiro a reunir em suas salas de exibição, "espectadores de todas as classes sociais urbanas e mesmo camponeses" (MORIN, 1962, p. 40). E de acordo com Hoggart, (1970, p. 395), o consumo cultural proporcionado pelos meios de comunicação de massa se torna cada vez mais comum aos membros das mais diversas classes sociais. Em uma visão igualmente positiva, Morin (1962) afirma que "As fronteiras culturais são abolidas no mercado comum das *mass media*" e que as "estratificações são reconstituídas no interior da nova cultura" (MORIN, 1962, p. 40).

Sabemos que essa visão teórica a respeito da democratização da cultura por meio dos meios de comunicação de massa não deve ser levada tão ao pé da letra. O próprio cinema pode ser usado como exemplo. Um filme para estar acessível a todas as classes sociais precisa chegar à TV aberta ou ainda a circuitos gratuitos de exibição. Isso porque o valor de ingresso cobrado nos complexos de cinema possui um custo elevado e a maioria se encontra em shoppings centers, ainda considerados locais elitizados. Sem contar que muitas cidades nem sequer possuem uma sala de exibição, justamente por não ter público que a mantenha em funcionamento devido aos preços elevados. Então, de um número gigantesco de produções que temos anualmente, são poucas que chegam as telas dos cinemas, e são em sua maioria filmes integrantes do cinema hollywoodiano, que possuem além de potencial financeiro para produzir, também possuem potencial para distribuí-los, já que suas bilheterias são garantidas.

Por esse motivo podemos considerar o cinema hollywoodiano como cinema dominante. Não por propriamente exercer um poder de dominação social na visão frankfurtiana, e sim devido a transmissão de sua mensagem se espalhar por todo o mundo tendo como referência a cultura ocidental, mais especificamente a cultura hegemônica estadunidense. As histórias contadas pelos filmes podem até se passar em outros locais do planeta, porém a língua utilizada é o inglês, os costumes, os modos de agir são americanizados, a posição social das personagens

se baseia na constituição da sociedade estadunidense, as representações de gênero, etnia, classe social, partem do contexto social americano, bem como as formas de preconceito e de como enxergar o outro, ainda hoje pouco levando em consideração demais culturas. É por isso costumamos ver em filmes de herói vilões russos, árabes, alemães, porque os EUA já enfrentaram guerras contra essas nações e que de certa forma ainda estão inseridos no imaginário americano como inimigos ou ameaças à nação.

Para Stam (2003), "o longa-metragem à lá Hollywood é frequentemente considerado como o 'verdadeiro' cinema, de forma bastante semelhante ao hábito dos turistas norte-americanos no exterior de perguntar: 'Quanto é isso com dinheiro verdadeiro?'" (STAM, 2003, p. 19). E à maneira de Hollywood surge a Bollywood, na Índia, e a Nollywood na Nigéria, que mimetizam até na maneira de se autointitular a forma de construir sua indústria cinematográfica.

A cultura industrial se desenvolve no plano do mercado mundial. Daí sua formidável tendência ao sincretismo-ecletismo e à homogeneização, seu fluxo imaginário, lúdico, estético, atenta contra as barreiras locais, étnicas, sociais, nacionais, de idade, sexo, educação; ela separa dos folclores e das tradições temas que ela universaliza, ela inventa temas imediatamente universais. (MORIN, 1962, p. 44)

Para Kellner (2001), devido a abrangência e penetração dos meios de comunicação de massa em nosso cotidiano, era preciso um novo termo que pudesse designar tanto "a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias da mídia)" (KELLNER, 2001, p. 52). Assim, o autor passa a utilizar "cultura da mídia" para designar a "cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade" (KELLNER, 2001, p. 9).

O pop é relacionado aos "produtos populares, no sentido de orientados para o que podemos chamar vagamente de massa, 'grande público,' e que são produzidos dentro de premissas das indústrias da cultura (televisão, cinema, música, etc.)" (SOARES, 2015, p. 19). Assim, cultura pop pode ser vista inserida na ideia de cultura da mídia segundo Kellner (2001). Mas algumas características a diferenciam. Para Thiago Soares (2019), o conceito

[...] derivaria de uma intensificação do que se poderia chamar de Cultura de Massa (como pensaram autores da Escola de Frankfurt) ou de Cultura da Mídia (na leitura de autores dos Estudos Culturais), dentro de visões mais críticas (ideias de padronização, homogeneização, mercantilização e fetichismo de mercadoria) ou mais integradas (popularização da cultura, revisão de cânones elitistas, politização das estéticas populares). (SOARES, 2019, p. 12)

Historicamente o pop apresenta duas prováveis origens. A primeira é referente ao movimento do *pop art* iniciado na década de 1950 e difundido pelos Reino Unido e Estados Unidos. O *pop art* "propunha a admissão da crise da arte que assolava o século XX e a demonstração destes impasses nas artes com obras que refletissem a massificação da cultura popular capitalista" (SOARES, 2015, p. 19-20). Artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein, utilizavam elementos da cultura popular e da cultura de massa como inspiração para suas obras. O cinema, os quadrinhos, a música, a televisão são marcas evidentes dos seus trabalhos, novamente ressignificando o cultural massivo e a arte.

A segunda origem teria vindo da crítica cultural britânica sobre o *rock'n'roll* como tentativa de separar o estilo musical e caracterizar sua efemeridade por ter majoritariamente o público juvenil. Porém, o termo "colou" e passou a designar não somente um novo gênero musical, como também uma questão estética de ser vestir e agir.

Na década de 1980, principalmente com o sucesso de Madonna, o pop se torna oficialmente um estilo musical. Madonna deu início à uma nova maneira de consumir cultura. Seu público não queria apenas ouvir Madonna, queria dançar e se vestir como ela. Queriam ser como a diva pop que abriu portas para representação da sexualidade feminina. Apesar de demonstrar posturas extremamente progressistas como criticar o governo republicano americano, defender a liberdade da mulher e a legalização do aborto, Madonna fala de uma posição enquanto mulher branca, que dissemina padrões de beleza focados no corpo e como empreendedora de si, valores altamente conectados com o capitalismo glorificado pelos Estados Unidos (SOARES, 2015, p. 14). Ser contraditório faz parte da cultura pop, como maneira de se inserir nos mais diversos públicos e negociar com grandes plateias em contextos globais.

Ainda na década de 1980, a franquia *Star Wars*, iniciada com *Star Wars: Uma Nova Esperança* (George Lucas, 1977) pode ser vista como originária da cultura pop do cinema. É visível que a relação de *Star Wars* com a nossa cultura passa por um processo diferenciado de outros filmes. Não é preciso necessariamente assistir *Star Wars*, para conhecê-lo, as referências aos filmes se tornam parte da nossa cultura. Conhecemos sabres de luz, Jedis, Darth Vader, reconhecemos a princesa Léia apenas por ver alguém com o seu característico penteado e frases como "eu sou o seu pai", mesmo não tendo assistido a uma cena dos filmes. Para além do

alcance de bilheteria e popularidade, a cultura pop instaura um vínculo afetivo, valores de distinção, diferenciação e reconhecimento no público, que pouco se interessa pela crítica de cinema e que possui sua própria crítica especializada. Por essas características a cultura pop se aproxima e ao mesmo tempo se distingue do popular e ressignifica as “vivências em torno dos processos de reterritorialização da cultura” (JANOTTI JUNIOR, 2015, p. 49).

A cultura pop possui um caráter universal, no sentido que pessoas podem se inserir na mesma cultura e se sentir pertencentes a um grupo. Os processos de formação de identidade passam agora também por meio da cultura pop, e não somente mais pela cultura em que o indivíduo está inserido fisicamente e envolvem o desapego do peso das tradições locais. “O valor no mundo pop está interligado aos acionamentos estéticos dessas circulações e das conexões entre mercado e poética, gosto e valor econômico,” (JANOTTI JUNIOR, 2015, p. 51) e é por esse valor que percebemos preferência por determinados consoles de videogame, gêneros musicais específicos, filas em frente a livrarias para adquirir um livro ou uma revista em quadrinhos e a frequência a certas salas de cinema.

A dinâmica da articulação dos valores em torno da cultura pop pode operar distinções através de valores de uso (o que se faz com os objetos culturais em seus agenciamentos afetivos), valor de troca (inter-relação com seu valor econômico), valor cultural (identitário) e valor estético (conflitos e partilhas sensíveis). (JANOTTI JUNIOR, 2015, p. 51)

De acordo com Silveira (2013), podemos identificar o gênero cinematográfico de super-heróis como cultura pop, por meio de cinco características presentes em objetos culturais considerados cultura pop. A ‘capacidade de gerar lucro’, primeira característica, conecta o objeto cultural ao consumo e à lógica do mercado sendo facilmente reconhecida pela bilheteria dos filmes – rendendo cifras na casa dos milhões de dólares por produção. A ‘utilização por meios de comunicação massivos’ são a segunda característica. O cinema é um meio massivo com presença de filmes em todo o mundo por meio das salas e complexos de exibição, redes de TV abertas e privadas e também pelos canais de *streaming*. Além disso, esse ‘alcance massivo’ gerado pelo meio massivo se caracteriza como mais uma característica da cultura pop. Os filmes de super-herói geralmente são construídos com base em narrativas de fácil compreensão e dinâmicas que conduzem o público e, por este motivo, são identificados com a quarta característica da cultura pop, o ‘entretenimento’. E por fim, sua ‘forte conexão com o público juvenil’.

Mesmo levando diversas gerações e faixas etárias aos cinemas, grande parte do público é formado pela nostalgia de rever personagens de outras mídias consumidas durante a infância e adolescência.

Como já visto, os filmes de super-herói, em sua grande maioria, têm origem em personagens de outra mídia já consolidada como cultura pop: os quadrinhos. Segundo Gelson Weschenfelder, as HQs foram pioneiras em abordar situações das quais a sociedade e cada indivíduo se depara em seu cotidiano.

Essas Histórias introduzem e abordam de forma vivida questões de suma importância enfrentadas por seres humanos 'normais', tais quais questões referentes: à ética, à responsabilidade pessoal e social, à justiça, ao crime e ao castigo, à mente e às emoções humanas, à identidade pessoal, à alma, à noção de destino, ao sentido de vida, ao que pensamos da ciência e da natureza, ao papel da fé na aspreza deste mundo, à importância da amizade, ao significado do amor, à natureza de uma família, às virtudes clássicas como coragem e muitos outros temas. (WESCHENFELDER, 2015, p. 32).

Mais um fator para aproximar o público do objeto cultural por meio de identificação com seus personagens e suas histórias. Nesse sentido as representações contidas em filmes e disseminadas pela mídia e pela indústria do consumo, transmitem significados para quem os consome. No capítulo a seguir abordaremos por meio de Stuart Hall (2016), o conceito de representação e sua conexão com o contexto cultural na formação de significados.

2.2 Representação, estereótipos e tipificação

Stuart Hall (1997, 2003 [1980], 2016, 2003) em sua trajetória acadêmica constantemente questiona sobre as imagens que estão à nossa volta, que nos ajudam na compreensão do mundo em que vivemos e na constituição da nossa sociedade. Para ele, essas imagens são carregadas de valores e podem revelar além da realidade, os mecanismos de inclusão e exclusão de pessoas e grupos e de formação das identidades (HALL, 2007). Segundo Vera França (2004), a

[...] natureza de produção humana e social, têm uma dimensão interna e externa aos indivíduos, que percebem e são afetados pelas imagens (passam por processos de percepção e afecção) -e, desses processos, as devolvem ao mundo na forma de representações. (FRANÇA, 2004, p. 19)

Estudar as representações midiáticas nos ajudam a compreender o funcionamento de formas de dominação social e sua manutenção, bem como a proposição de resistência à opressão. *A cultura da mídia*, cunhada assim por Douglas Kellner (2001), possui papel crucial tanto no reconhecimento quanto na legitimação de identidades, e, mais a fundo, sugere modelos daquilo que é bonito ou feio, certo ou errado, bem-sucedido ou fracassado, já que permeia os mais diversos aspectos da nossa vida cotidiana (FREIRE FILHO, 2005, p.20). E a cultura pop cria novas formas de identificação atravessando fronteiras culturais tradicionais para reunir pessoas com um interesse em comum. Por meio da linguagem, Hall (2007, p. 32) delinea o conceito de “representação” que pode ser compreendida a partir de três diferentes perspectivas: a reflexiva, da qual “a linguagem simplesmente reflete um significado que já existe no mundo dos objetos, pessoas ou eventos;” a intencional, da qual “a linguagem expressa somente o que o falante, ou escritor ou pintor quer dizer, o significado intencional pretendido por ele ou ela;” e por último, a construtivista, do qual “o significado se constrói na linguagem e por meio dela.” Sendo esta última abordagem amplamente desenvolvida por ele e utilizada pelos estudos culturais, da qual nos valem.

A perspectiva construtivista se inicia a partir da chamada “virada cultural” das ciências humanas e sociais, a partir do momento em que a “cultura” passa a ser vista como integrante de toda a sociedade e tão fundamental e dotada de materialidade quanto uma base econômica para estruturar sujeitos sociais e acontecimentos históricos. O sentido, nessa perspectiva, é compreendido como sendo “construído” ao invés de ser simplesmente “encontrado” no mundo real. Sendo assim, a representação é parte constitutiva da construção e interpretação de significados. É a representação que “conecta o sentido e a linguagem à cultura” (HALL, 2007, p. 32).

Por meio da linguagem, se encontram modelos gerais sobre a representação. A abordagem semiótica, se concentra em como a representação produz sentido, enquanto a teoria discursiva relaciona essas significações aos seus efeitos “reais”, suas consequências representativas, ou seja, a relação da linguagem com o poder na construção e manutenção de regulações e condutas.

Para Hall (2007, p. 34), a representação é “a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem.” É a conexão entre os conceitos da nossa mente que permite nos referirmos ao mundo “real” dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios. Para o autor a representação é formada por dois sistemas. O primeiro relaciona uma gama de objetos, sujeitos e fatos reais a conceitos que carregamos em nossas mentes e que nos possibilitam referenciar coisas tanto no

mundo real como no universo dos nossos pensamentos. Ou seja, nosso contato com o mundo e nossos pensamentos estão interrelacionados e em conjunto constroem significados, formando o que conhecemos por “mapas conceituais.” Muitos desses mapas são compartilhados por sujeitos que vivem em uma mesma cultura. E é aqui que encontramos o segundo sistema de representação: a linguagem. A linguagem pode ser vista como uma forma de traduzir nosso mapa, a partir de palavras, sons e imagens - os signos - para que possa ser compreendido e compartilhado por outras pessoas. Ela só é compreendida através de um código, uma organização geral de signos, estabelecida como uma convenção e compartilhada para que todos que a conheçam consigam se comunicar por meio da linguagem. O sentido na linguagem, portanto, é a relação de um signo e um conceito, fixados por um código. Já quanto ao significado, Hall (2007) vai afirmar que, para o construtivismo, é relativo. Cada língua, possui maneiras diferentes de organizar o mundo articulando diferentes signos e atribuindo significantes de forma distinta e arbitrária.

Os significados, portanto, são determinados não somente a partir de culturas distintas, mas também por momentos históricos diferentes. Os significados, dessa maneira, não são fixos e sim construídos a partir da história e da cultura, estando sempre sujeitos à mudança.

Na abordagem semiótica, o entendimento de representação é conectado diretamente ao processo de significação entre os significantes (imagens, sons) e os significados (conceitos) seja para formar uma mensagem denotada, seja para formar um conteúdo complexo e ideológico. Já na perspectiva discursiva, a preocupação com a representação “como uma fonte para a produção do entendimento social - um sistema mais aberto, conectado de maneira mais íntima às práticas sociais e às questões de poder” (HALL, 2007, p. 77).

Segundo Hall (2007), Foucault dá atenção à representação a partir da produção do conhecimento, que ele vai chamar de discurso. O discurso “define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros” (HALL, 2007, p. 80). Nesta perspectiva, não é o sujeito, e sim o discurso que produz o conhecimento, ou seja, o sujeito pode até produzir seu próprio texto, mas para isso precisa se utilizar dos mecanismos da formação discursiva em que está inserido, que é a cultura e o período em que vive.

Outro fato importante para compreender a representação é a importância da diferença na construção dos significados. De forma simplificada, é através dos marcadores de diferença que atribuímos significado aos signos que formam nosso mundo ao redor. Em uma visão antropológica dessa marcação simplista, está a base da formação da cultura, já que é a partir

das diferenças que se formam sistemas classificatórios que organizam os significados que formam a cultura. Porém essa versão reducionista sobre a diferença constrói uma versão muito rígida e simplificadora sobre as distinções. Para Hall (2007), são poucas as oposições binárias neutras e que geralmente um dos polos opera como dominante, revelando relações de poder.

Ainda sobre a diferença, Hall (2007, p. 156) apresenta a versão de Mikhail Bakhtin de que “precisamos da ‘diferença’ porque somente podemos construir significado através de um diálogo com o ‘outro’.” A abordagem psicanalítica segue o preceito do “outro”, o “diferente”, também como fundamental na construção do significado, mais propriamente pela sua ausência dentro do sujeito (utilizando o conceito de *self*), por estar fora.

A diferença no conceito de representação, portanto, pode ser vista de forma ambivalente. De uma forma positiva, a diferença é fundamental para a construção dos significados e “para a formação da língua e da cultura, para as identidades sociais e para a percepção subjetiva de si mesmo como um sujeito sexuado” (HALL, 2007, p. 160). De forma negativa, a diferença promove a divisão, a exclusão, a criação de barreiras a fim de separar a ameaça do “diferente” à ordem “normal” da cultura estabelecida em uma sociedade.

Ainda sobre a marcação das diferenças, podemos citar dois processos representativos que são associados a essa ambivalência: o estereótipo e a tipificação. Para isso é importante a compreensão do que é o “tipo”. Segundo Richard Dyer (1999), o tipo pode ser visto como um personagem em uma ficção, construído por meio de alguns traços facilmente reconhecidos que não mudam ou que “se transformam” ao longo da narrativa. Esses traços “apontam para aspectos gerais e recorrentes do mundo humano (e se são reconhecidos historicamente ou culturalmente como “universais” e “eternos” eles são identificados como arquétipos)” (DYER, 1999, s/p). Para o autor, a nossa compreensão de mundo parte de um sistema de classificação geral do qual interpretamos objetos, pessoas ou acontecimentos a partir de referências e experiências previamente vividas de acordo com a cultura da qual estamos inseridos.

O tipo nos permite reconhecer e interpretar algo rapidamente de forma simplificada. De acordo com Williams (1979), a tipificação pode ser vista como uma síntese de características provenientes da complexidade da nossa realidade. Quando acessada, compartilhada e compreendida, funciona como uma padronização que constitui uma forma particular, chamada de tipo, que, por se apresentar de maneira mais geral, dá conta de uma série de representações. O processo de reconhecimento e interpretação ativado pelo tipo é chamado de “tipificação”.

A tipificação ocorre por meio da fixação de alguns traços específicos e por serem de fácil reconhecimento são utilizados pelo cinema para representar personagens e assim criar rapidamente a identificação pelo espectador. O conceito nasceu da ideia clássica do herói

(WILLIAMS, 1979), onde diversas características foram reunidas e atribuídas a um sujeito para que ele possa ser reconhecido como tal, bem como um modelo a ser seguido e facilmente identificado. Ainda hoje essa ideia de herói constitui um tipo particular e se desdobra em tipos específicos, sempre com a finalidade de buscar rápida leitura por parte dos espectadores. Nesse sentido, o conceito será utilizado nesta pesquisa a fim de reconhecer as personagens-tipo como formas de representação das super-heroínas em filmes nos quais elas são protagonistas.

A estereotipagem, além de atribuir características reduzidas e de fácil reconhecimento ao tipo, também agrega um sentido negativo. Ele busca nessas características, traços ligados à uma essência, à uma natureza reducionista e a fixa ao tipo. Barthes (1963) vai denominar o estereótipo como o “vírus da essência” pois “reduz toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero, uma classe social ou um “grupo desviante” a alguns poucos atributos essenciais” (FREIRE FILHO, 2005, p. 23) e segundo Hall (2007, p. 191), enfatiza os traços da diferença e promove uma cisão entre o que é normal e o anormal, o aceitável do inaceitável, o natural e o patológico, o integrante e o desviante, nós e eles (FREIRE FILHO, 2005). Para Dyer (1977) um sistema de tipos e estereótipos vai definir o que é “normal” dentro de uma sociedade estabelecendo limites para o que é aceito nessa “normalidade” e aquilo que é “anormal”. Para o autor, os tipos fazem parte da normalidade, seguem as regras daquela sociedade, que foram estabelecidas também para excluir aqueles que fogem dessa normalidade, caracterizados como os estereótipos.

Hall (2007) afirma que o estereótipo ocorre devido às desigualdades de poder (também visto como conhecimento), existente em uma sociedade, e quanto maior a desigualdade do sistema, maior as chances de ocorrer estereotipagem. Dessa forma o estereótipo pode ser visto como uma maneira de classificação de pessoas com intenção a excluí-las. A estereotipagem, em termos simbólicos, pode ser vista como uma estratégia representacional dentro de um regime de poder com a finalidade prática de exercer violência simbólica àquilo que é estabelecido como o “outro”, e que deve permanecer distante.

Quando o psicólogo Walter Lippmann cunhou o termo em 1922, ele o entendia como uma forma de organização da sociedade de maneira necessária para compreensão das diferenças (LIPPMANN, 1922). Seguindo a perspectiva da psicologia, Sander Gilman (1985) afirma que todo mundo cria estereótipos. Eles servem como formas de nos proteger do mundo com uma resposta imediata aos nossos medos e principalmente ao se deparar com o diferente. Essa forma de ver o estereótipo o equipara a outras formas de representação, como a tipificação, por associar os processos de criação e interpretação de mundo mais fundamentais aos processos cognitivos e, “nos leva, porém, à temerária conclusão da necessidade do estereótipo,

inocentando seus perpetradores, e deixando-nos inermes diante do racismo, da xenofobia e da discriminação sexual” (FREIRE FILHO, 2005, p. 22). No entanto, a estereotipagem de que tratamos aqui, é mais profunda e consistente e permeia não só o imaginário individual do ponto de vista de constituição do sujeito perante o mundo. Aqui, a estereotipagem de que falamos é a que permeia o imaginário coletivo, estigmatiza pessoas, grupos, identidades e culturas, mantêm regimes de poder e estabelece posicionamentos e papéis sociais.

O cinema tem o seu papel em perpetrar ou romper com certos estereótipos. Quando falamos de representações femininas em filmes, ainda encontramos um imaginário específico de características sobre o ser mulher que muitas vezes não condizem com a realidade das mulheres e mesmo assim são tomados de forma generalizante. Para Dyer (1977), os tipos sociais e os estereótipos na ficção podem ser identificados como distintos pela forma como são construídos na narrativa. Embora sejam construídos de forma similar, através de características icônicas, os tipos acabam sendo utilizados de forma mais aberta e flexível do que os estereótipos (DYER, 1977, s/p). Enquanto os tipos sociais conseguem exercer papéis diversos na narrativa (heróis, vilões, alívio cômico como exemplos), o estereótipo carrega consigo sua própria narrativa.

Segundo Freire Filho (2005, p. 22), os estereótipos “não se limitam, portanto, a identificar categorias gerais de pessoas - contêm julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história.” Se as mulheres em nossa sociedade ainda são vistas como “mães e esposas” e meninas como “princesas”, as representações no cinema continuarão a reproduzir esses papéis. A representação de mulheres e meninas dessa maneira se relaciona diretamente com os papéis sociais desenhados para mulheres em nossa sociedade. O estereótipo na representação desses papéis em filmes está relacionado à uma redução de características que não condizem com a pluralidade de mulheres existentes em nossa sociedade. A problemática apresentada não é a de mulheres não poderem mais serem representadas nesses papéis, mas sim, de terem suas narrativas construídas também fora dessas representações, com personagens mais fluídos, complexos e condizentes com a diversidade existente entre mulheres.

Em resposta ao estereótipo, Hall (2007) cita algumas contra-estratégias representacionais que possuem a finalidade de reverter o estereótipo e pôr um fim à visão negativa do tipo. Algumas contra-estratégias como a “transcodificação”, podem até mesmo exaltar as características atribuídas como negativas à ponto de serem enaltecidas, desconstruindo os estigmas impostos anteriormente.

O conceito de representação está fortemente ligado à formação da identidade, pois é através dessas referências que o indivíduo pode se perceber, se posicionar tomando para si as características com que se identifica. Podemos dizer que a identidade é um processo pelo qual o indivíduo se constitui como tal, através de seu contato com o mundo e suas percepções individuais. Assim, a formação da identidade passa pela assimilação de diferentes aspectos da cultura, ou seja, pela “história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso” (WOODWARD, 2012, p. 23).

Porém, não podemos ver a identidade como uma livre escolha dos indivíduos (WOODWARD, 2012). Essa visão teórica não se reflete em sua totalidade em nossa sociedade. Também, não são completamente instituídas pela sociedade, já que existe o processo de identificação e interpretação individual, por mais que forças hegemônicas tentem categorizar as pessoas como forma de manter o poder (WOODWARD, 2012, HALL, 2007). Joan Scott (1992), afirma que as categorizações tendem a criar uma naturalização de certas identidades atrelando características biológicas ou culturais, quando na verdade essas diferenciações são criadas por processos de discriminação que determinam os sistemas de desigualdade da nossa sociedade e, portanto, todas as identidades são criadas dentro de sistemas de desigualdade.

Pequenas diferenças trazem à tona essas relações de discriminação e desigualdade, naturalizam certas categorias e estigmatizam certas pessoas. Isso é o que estudos alinhados aos pensamentos freudianos vão chamar de “o ‘narcisismo das pequenas diferenças’, o que é compartilhado nós escondemos e o que é diferente nós trazemos à tona até ser visto como oposto” (LAWLER, 2014, p. 14). Esse pensamento levou a criar essa cisão entre os sexos. Devido as diferenças biológicas entre o corpo feminino e o masculino se criou uma divisão abismal que associa características que nada têm a ver com o corpo. Essa diferença já não é mais biológica e sim social e é conhecida como essencialista, pois associa uma série de comportamentos, papéis sociais entre outras características a uma essência biológica, quando na verdade são construções sociais.

Essas diferenças encontradas em nossa realidade social são transmitidas através das representações midiáticas e perpetradas pela sua repetição. O cinema apresenta, por meio de imagens, sons e histórias, representações que dizem respeito ao nosso contexto cultural vivido e à ideologia que permeia o imaginário social. Se a nossa sociedade é baseada em valores patriarcais e a cultura dominante é a ocidental, logo os filmes irão apresentar representações que transmitam esses valores. No capítulo a seguir, procuramos compreender como essas representações são construídas pelo cinema por meio dos estudos realizados pelas teorias feministas do cinema.

3 AS MULHERES E O CINEMA: RELAÇÕES ENTRE O CONTEXTO CULTURAL E AS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Cada filme conta uma história muito relacionada ao tempo em que foi produzida, à valores ideológicos, ao pensamento único do roteirista e/ou diretor, e pode ser interpretada de diversas formas pelos espectadores, em diferentes épocas. O cinema dominante (KAPLAN, 1995, MULVEY, 1983; GUBERNIKOFF, 2016, 2009; NERONI, 2005; McCABE, 2004; KELLNER, 2001), representado pelo cinema hollywoodiano é conhecido pelas grandes bilheterias e suas “fórmulas” narrativas de construção de suas histórias. Como o próprio nome sugere, o cinema dominante também é responsável por representar aspectos sociais dominantes, relacionados ao contexto onde fora produzido. As teorias feministas do cinema vieram para expor os valores patriarcais que permeiam o imaginário social e que são transmitidos por filmes, impulsionados pela ausência de participação de mulheres na produção e também por meio do “olhar masculino,” identificado nas narrativas em que a mulher é representada como o “outro,” com um esvaziamento da complexidade e diversidade feminina marcado pela subjetividade e objetificação.

Estudar o campo de conhecimento conhecido como estudos fílmicos feministas permite a nossa leitura sobre um rol de afirmações sobre a instituição do cinema e da produção cultural, sobre categorias representacionais e a subjetividade de gênero, sobre identificação e práticas espectatoriais, sobre autoridade cultural e (in)visibilidade histórica, sobre desejo e fantasia, e sobre a interação entre estas áreas. (McCABE, 2004, 1-2, tradução nossa)

As contribuições das teorias e críticas feministas do cinema se somam desde a década de 1970 para a nossa compreensão sobre diferença sexual e identidade de gênero no cinema. A seguir, exploraremos as principais pesquisadoras e suas teorias, principalmente as preocupadas com a desconstrução da representação da mulher e a maneira pela qual a mulher é (re)conhecida como sujeito ou objeto.

No subcapítulo intitulado “Teorias feministas do cinema e o gênero como construção social”, exploraremos um pouco mais sobre as teorias feministas do cinema e o conceito de gênero. As teorias feministas do cinema se constituem em um campo interdisciplinar de estudos baseado no (pós) estruturalismo, no pós-colonialismo, na teoria queer, nos estudos fílmicos e principalmente na psicanálise (McCABE, 2004, 1-2, tradução nossa), que aprofundamos no subcapítulo “Complexo do Édipo e o inconsciente masculino”. Ao final deste capítulo, vamos abordar a representação das “mulheres violentas” com base no livro *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema* (2005), de Hilary Neroni.

3.1 Teorias feministas do cinema e o gênero como construção social

As primeiras teorias do cinema iniciavam seus estudos na década de 1970, e junto a elas surgia em paralelo ao movimento feminista, as primeiras teorias feministas do cinema. Mulheres começaram a realizar tanto a análise crítica dos filmes e das personagens nas telas, quanto a produzir seus próprios filmes com a intenção de romper com a narrativa clássica e inserir um novo viés para a mulher no cinema.

O cinema – e principalmente o cinema americano – molda as individualidades femininas desde os primórdios de sua história, definindo padrões não só de comportamento, de como devemos ser e agir, mas também padrões estéticos, de como devemos aparentar. (GUBERNIKOFF, 2016, p. 11)

Impulsionadas pela segunda onda do movimento feminista, os estudos feministas de cinema tiveram início a partir de festivais de cinema de mulheres, como o de Nova York e de Edimburgo, em 1972, e de livros e revistas que logo se tornaram populares na primeira metade da década de 1970. Molly Haskell é uma das autoras dessa época. Com o lançamento de *From reverence to rape* (1973), a autora rejeitava um suposto avanço feminino no cinema e denunciava a representação misógina de mulheres nas telas. O título do livro é uma alusão a história das mulheres no cinema. *Reverence* (em português, reverência), se refere ao período mudo, onde as “estrelas” impulsionadas pelo *star system* eram elevadas quase aos status de semideusas. Nos filmes eram as belas moças puras e inocentes. E *rape* (em português, estupro) - referente aos filmes conhecidos como comédia *screwball*, sátiras de comédias românticas fortemente sexualizadas, sem mostrar propriamente o ato sexual, com heroínas “atrevidas”, que marcaram o cinema hollywoodiano da década de 1930 e 1940.

No leste alemão, a revista *Frauen und Film*², buscava denunciar a discriminação de mulheres no meio cultural, tanto sua exclusão como produtoras das artes dominantes como produtoras, a exploração sexista da sua imagem, como também, apresentar alternativas às convenções e códigos que regem a representação feminina em filmes” (McCABE, 2004, p. 15, tradução nossa). A revista *Screen*³, abriu espaço para as feministas discutirem as maneiras pelas quais a mulher é representada na tela e foi pioneira no uso da psicanálise para estudar os filmes e o prazer visual. Nesta revista, foi publicado o texto que se tornaria um marco para as teorias feminista do cinema *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), de Laura Mulvey. O texto introduz e questiona os conceitos psicanalíticos de Freud e Lacan, aplicados à análise fílmica, mas principalmente referente ao “olhar masculino” sobre a mulher.

Esses livros em geral enfatizavam questões de representação da mulher, especialmente por meio de estereótipos negativos - virgens, putas, *vamps*, descerebradas, interesseiras, professoras, fofoqueiras, joguetes eróticos - que infantilizavam, demonizavam ou transformavam as mulheres em exuberantes objetos sexuais. Mostraram que o machismo cinematográfico, da mesma forma como o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade ou da morte. (STAM, 2003, p. 194)

Assim como a segunda onda do movimento feminista, as teóricas de cinema buscavam se afastar dos essencialismos ligados a natureza biológica da mulher, ideia muito difundida nas primeiras manifestações de mulheres. Livros como o *A room of one's own* (1929), De Virginia Wolf e *O segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, foram tomados como ponto de partida evidenciado as diferenças de gênero. Para Beauvoir (1949) as mulheres não nascem como tais, se tornam. Dessa forma, não é possível atribuir a construção da identidade feminina por meio da diferença sexual biológica, ou seja, a versão essencialista. De acordo com a autora, a identidade feminina é construída socialmente e vinculada ao pensamento da sociedade, à cultura e à história que, por se modificarem ao longo dos anos e de geração para geração, é passível de transformações.

² Revista feminista sobre Teoria do Cinema fundada em 1974 em Berlin, na Alemanha.

³ Revista inglesa publicada pela Universidade de Oxford com foco em discutir de forma acadêmica o cinema. Teve sua primeira publicação em 1952 e influenciou a formação das Teorias do Cinema.

Heleieth Saffioti (1992), vai dizer que as diferenças biológicas do corpo são percebidas e enfatizadas na construção social do gênero. Dessa maneira, sexo e gênero podem ser vistos como conceitos distintos. O primeiro, relacionado às características biológicas do corpo humano e o segundo à construção social e histórica atribuída às características sexuais por meio dos processos sociais, ou seja, a maneira como essas características são percebidas ou representadas.

Segundo Joan Scott (1988) existem quatro elementos inter-relacionados que auxiliam na compreensão da formação do conceito de gênero. O primeiro centra-se nos símbolos culturais acessíveis às pessoas que permitem uma diversidade de representações, que podem ser, além de distintas, também contraditórias para um mesmo símbolo cultural. O segundo diz respeito a certas normas que circundam a interpretação dos significados dos símbolos, amplamente difundidos pela religião, educação e política. As instituições formam o terceiro elemento, já que disseminam essas maneiras de interpretação. E por último, Scott (1988), vai apontar para a subjetividade da identidade com base em conceitos da psicanálise também como um dos elementos que formam o conceito de gênero.

Esses elementos vão constituir as convenções que fixam as características de gênero. Beauvoir (1980), ao falar sobre distintas condições de educação para homens e para mulheres, já afirmava um direcionamento da mulher ao recato e à submissão. Por meio da educação familiar e formal, as mulheres desde muito cedo, ainda crianças e bebês, aprendem a ser pacíficas e submissas, enquanto aos meninos, o estímulo é voltado à aventura e à ousadia. Os modos de agir e vestir também evidenciam um aprisionamento feminino orientado à imobilidade e indefesa. A diferença biológica, dessa maneira, apequena-se diante de tamanha quantidade de diferenças que envolvem as construções sociais em torno do gênero, criando uma oposição abismal entre homens e mulheres.

Esses condicionamentos sociais que formam a identidade de gênero ainda são evidentes em nossa cultura vivida. Como exemplo citamos aqui o “chá de revelação”. A celebração acontece durante a gravidez, ao se descobrir o sexo do bebê, geralmente por volta do 5º mês. Toda a família do bebê, incluindo avós, tios, padrinhos, amigos do casal, entre outros, se reúnem em volta de uma mesa farta em alimentos e decorada simetricamente com a cor azul de um lado e rosa do outro. É criado um enorme suspense para revelar o sexo da criança, pois afinal, como os pais escolherão o nome da criança? A família irá comprar qual tipo de roupinhas e presentes? Como será decorado o quatinho do bebê, sem que se saiba o sexo? E ainda na barriga da mãe, o bebê já tem seu gênero construído pelos significados atribuídos pela sociedade, por meio de uma característica biológica.

A maior diferença da nossa época e da de Beauvoir (1949), é que há muito mais questionamentos a cerca dessas distinções.

Na medida em que o conceito afirma o caráter social do feminino e do masculino, obriga aquelas/es que o empregam a levar em consideração as distintas sociedades e os distintos momentos históricos de que estão tratando. Afasta-se (ou se tem a intenção de afastar) proposições essencialistas sobre os gêneros; a ótica está dirigida para um processo, para uma construção, e não para algo que exista a priori. O conceito passa a exigir que se pense de modo plural, acentuando que os projetos e as representações sobre mulheres e homens são diversos. Observa-se que as concepções de gênero diferem não apenas entre as sociedades ou os momentos históricos, mas no interior de uma dada sociedade, ao se considerar os diversos grupos (étnicos, religiosos, raciais, de classe) que a constituem. (LOURO, 1997, p. 7)

Sob a ótica essencialista fora criada a divisão sexual do trabalho, da qual mulheres exercem tarefas cotidianas, como cuidar dos filhos, de seus maridos e do lar - trabalho doméstico como limpar, varrer, cozinhar, entre outros, - “naturalmente”, enquanto homens devem se preocupar em prover o lar com o trabalho fora de casa. Com a inserção da mulher no mercado, as chamadas jornadas duplas e triplas de trabalho, para além do trabalho fora de casa - o trabalho doméstico e o cuidado com os filhos -, tornaram-se comuns. É devido a essas construções sociais que vemos em nossa sociedade uma disparidade muito grande nas relações de trabalho entre homens e mulheres. Segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2018), aponta que mulheres brasileiras despendem cerca de 4 horas diárias com trabalhos domésticos a mais do que homens. Mulheres que ocupam postos de trabalho iguais aos de homens recebem menos e sua renda é considerada uma ajuda, e não a renda principal sendo somente 35% das famílias chefiadas por mulheres (IPEA, 2018).

Em relação a profissões a ONG *Liga da Educação* (EL PAÍS, 2019), realizou uma pesquisa com crianças em Madri, na Espanha, perguntando em que profissões eles se imaginavam no futuro. Enquanto a maioria das meninas queriam ser atrizes, estilistas ou professoras, os meninos se viam como jogadores de futebol, bombeiros ou construtores. A mesma questão foi novamente perguntada, porém, caso fossem do sexo contrário as respostas não se alteraram. Isso demonstra o quanto a ideologia de gênero está inserida no imaginário social e o quanto a formação de gênero se dá desde a infância. Desde muito cedo, meninos e meninas têm a percepção de seus papéis sociais e posicionamentos perante a sociedade, bem como sabem distinguir o papel do outro por meio das diferenças sexuais.

Segunda Guacira Louro (1997), a desconstrução dessa polaridade viria através de uma problematização dessas oposições tanto entre os gêneros masculino/feminino quanto na estrutura individual de cada. Dessa maneira, se poderia encontrar características de gênero feminino dentro do masculino e vice-versa e também perceber a fragmentação interna que o constitui, ou seja, o ser mulher e o ser homem não possui uma definição única, já que existe diversidade dentro de cada gênero.

Através dos estudos culturais e também dos estudos feministas, compreendemos o gênero como constituinte da identidade dos sujeitos, já que para ambas perspectivas as identidades são compostas por pluralidade, multiplicidade, flexibilidade e mobilidade.

Ao afirmar que o gênero institui a identidade do sujeito (assim como a etnia, a classe, ou a nacionalidade, por exemplo) pretende-se referir, portanto, a algo que transcende o mero desempenho de papéis, a ideia é perceber o gênero fazendo parte do sujeito, constituindo-o. Busca-se compreender que a justiça, a igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, etc. são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias, práticas ou espaços sociais são "generificados" — produzem-se, ou "engendram-se", a partir das relações de gênero (mas não apenas a partir dessas relações, e sim, também, das relações de classe, étnicas, etc.). [...] Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo. (LOURO, 1997, p. 8 e 9)

Já que essas construções sociais “generificadas” também constituem relações de poder, até então compreendidas pela oposição binária masculino-dominação/feminino-submissão, seria indispensável “implodir” (SCOTT, 1988) essa lógica, a fim de criar relações mais igualitárias. Gênero, nesta pesquisa portanto, pode ser visto através da síntese de Alinne Bonetti (2011), como uma categoria teórica-epistemológica.

[...] [O gênero] diz respeito a uma forma de conceber e de produzir conhecimento sobre o mundo social. Essa concepção de gênero, portanto, não se restringe à relação corpo biológico-sexo-gênero, apesar de partir da imagética sexual (Strathern, 1990). Antes, ela abarca e dota de sentido a organização da vida social (Moore, 1988) e implica na evidência de uma trama de gênero e poder mais ampla e profunda, anterior às convenções e às práticas de gênero. Traduz-se, portanto, num princípio basilar e constitutivo do social, impregnado pelo conceito de poder, o que significa dizer que todas as coisas do mundo têm um atributo relativo a gênero e poder. (BONETTI, 2011, s/p)

Se todas as coisas do mundo têm um atributo relativo ao gênero e poder, o cinema não seria diferente. O cinema, principalmente o dominante, através de suas representações, acaba por manter essas construções de gênero e para além, realiza o apagamento da mulher como sujeito. Como uma máscara que cobre as conquistas femininas e promove apenas o ponto de

vista masculino. O cinema hollywoodiano, neste sentido, estaria de forma contraditória reproduzindo a realidade social por meio de uma representação baseada no imaginário patriarcal enquanto distorce a experiência feminina dessa realidade (McCABE, 2004). Por outro lado, algumas teóricas criticam esse ponto de vista, fortalecendo a ideia de que o cinema não teria a força de fixar valores ideológicos e também não funcionaria como um reflexo da sociedade, já que representa apenas um ponto de vista.

A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com o objetivo último de transformar não apenas a teoria e crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas em geral. O feminismo cinematográfico vinculava-se, nesse sentido, ao ativismo dos grupos de conscientização, às conferências temáticas e às campanhas políticas que traziam à tona variados temas de particular importância para a mulher: estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto etc., sempre em um ambiente no qual “o pessoal é político. (STAM, 2003, p. 193)

As teorias feministas do cinema se constituíram de forma interdisciplinar utilizando conceitos de origem no marxismo, na semiótica, na análise textual, nos estudos culturais e principalmente vindos da psicanálise com a finalidade de encontrar respostas para representações fortemente vinculadas a uma estrutura ideológica social dominante, patriarcal e capitalista.

Influenciadas pelo marxismo e pelos estudos culturais, as teóricas questionaram as relações de poder e resistência no cinema a partir da visão da mulher enquanto imagem representada e também enquanto espectadora, sobre a ideologia dominante que permeia o imaginário social e que reflete questões sociais ou tenta apagá-las nas narrativas fílmicas. Para analisar esses filmes, as teóricas utilizaram principalmente a análise textual. O filme, através da análise textual, é visto como um texto, e a partir da desconstrução de seus elementos, é possível encontrar de que maneira a imagem feminina é construída. Por meio da semiótica, foram estudados os significados gerados pela imagem da mulher na tela, e partir desses estudos se concluiu que a mulher sofria além da opressão, histórica, política e econômica, também uma opressão simbólica, já que a sua imagem também não era dotada de poder.

E com base na psicanálise de Freud, Lacan e Metz, as teorias feministas do cinema podem ser divididas em duas fases segundo McCABE (2004). A primeira relacionava as teorias freudianas e lacanianas para falar da sexualidade e da diferença sexual, lidava com as relações entre o texto e o espectador e o prazer de olhar a mulher como imagem na narrativa. A segunda fase é sobre a subjugação do desejo da mulher. As teóricas abriram caminho para fazer a leitura dos filmes a partir da visão feminina de forma crítica utilizando principalmente os conceitos de rejeição, fetichismo, identificação e imaginário (McCABE, 2004, p. 28).

Trinta anos após o lançamento de *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), Mulvey reconhece o tom reacionário que fora empregado no livro. Ela acreditava na época, que as representações femininas estereotipadas só teriam um fim ao se reconstruir do zero as formas de fazer um filme.

Novas teorias surgiram posteriormente, algumas inclusive pela própria autora, introduzindo novas formas de analisar o cinema pelo viés feminista. O olhar masculino adotado pelas espectadoras deveria ser levado em consideração agora como uma posição ao mesmo tempo repressiva e libertadora (Mulvey, 2005, 353).

Lauretis (1993) incentivou as teóricas a pensarem sobre a "produtiva heterogeneidade do feminismo" (STAM, 2003, p. 199). Assim o olhar mais complexo recai com maior atenção sobre os modos de produção, tanto no sentido de quem faz cinema como para quem se faz o cinema, e para a recepção, incluindo audiência, crítica especializada e até mesmo o próprio olhar feminista sobre as produções. A psicanálise durante muito tempo foi dedicada a perceber a diferença sexual, porém outras diferenças devem ser levadas em conta, principalmente a diversidade entre as próprias mulheres.

A teoria feminista fora durante muito tempo criticada por ser normativamente "branca" e por marginalizar as lésbicas e as mulheres de cor" (STAM, 2003, p. 200). Por volta da década de 1980, as autoras negras se voltaram a compreender a espectadorialidade negra e as representações de mulheres negras em filmes, adicionando a perspectiva interseccional aos estudos feministas de cinema. Jacqueline Bobo (1988, 1993, 1995), bell hooks⁴ (1992, 1993) e Michele Wallace (1993, 1997) tiveram grandes contribuições investigando a maneira como as espectadoras negras desenvolvem seu próprio olhar para sentir prazer em assistir a filmes normativamente brancos e dos quais as representações de pessoas negras, principalmente mulheres, se ancorava em conhecidos estereótipos raciais.

⁴ A autora assina suas publicações com as iniciais de seu nome e sobrenome em minúsculas.

É preciso concordar com Mulvey (2005, p. 213), de que os discursos nos filmes ainda privilegiam o olhar masculino seja por meio dos heróis masculinos, seja pela objetificação/sujeição feminina. As mudanças hoje são perceptíveis e, segundo a autora, graças ao "progresso dentro da cultura que os estudos da mulher estão realizando" (MULVEY, 2005, p. 213).

Um teste simples para perceber o quanto ainda a indústria cinematográfica hollywoodiana subjuga a mulher em seus filmes é o teste de Bechdel. Criado pela quadrinista norte-americana Alison Bechdel, o teste seria, como a própria autora diz, uma piada que “sumiria se não fossem as feministas do cinema” (BECHDEL, 2019). O teste foi apresentado dentro de um quadrinho veiculado na revista *Dykes to watch for*, voltada para mulheres feministas e lésbicas. Ele consiste em três perguntas que servem para “testar” a relevância da personagem feminina dentro de um filme: O filme tem duas ou mais personagens com nomes? Elas conversam entre si? O assunto da conversa é algo que não seja homem ou assuntos relacionados a romances? Nos quadrinhos de Bechdel, se a resposta fosse sim para as três perguntas, o filme então seria interessante para assistir. Para as teóricas do cinema o teste funciona para perceber diversas características que constituem a personagem feminina, caracterizam a complexidade e profundidade de sua personalidade e sua representação, inserida ou não em uma perspectiva estereotipada, objetificada e sob o olhar masculino.

No próximo subcapítulo exploraremos alguns conceitos utilizados pelas teóricas feministas baseados na psicanálise, e que, por ainda estarem fortemente presentes nas narrativas do cinema dominante, devem ser vistos mais profundamente.

3.2 O Complexo de Édipo e o inconsciente masculino

A principal teoria psicanalítica que permeia as teorias feministas do cinema é o complexo de Édipo, criado por Freud e desenvolvida por Lacan, inspirada na tragédia grega *Édipo Rei*, da qual o personagem Édipo estava destinado a matar o seu pai e casar-se com a sua mãe. A psicanálise utiliza essa história como metáfora para explicar o desenvolvimento infantil e a percepção do gênero por meio da diferença sexual, da qual a criança se posiciona na sociedade. Apesar de não haver evidências científicas que a comprovem, a teoria vem sendo utilizada pelas teóricas feministas como forma de compreender como funciona o inconsciente patriarcal em nossa sociedade, já que a teoria em si também foi criada e desenvolvida por homens.

A metodologia psicanalítica é, portanto, justificada como um primeiro passo essencial para o projeto feminista de compreender nossa socialização dentro do patriarcado. Minha análise do cinema produzido em Hollywood demonstra amplamente as formas pelas quais os mitos patriarcais funcionam para situar a mulher como silenciosa, ausente e marginal. (KAPLAN, 1995, p. 59)

Resumidamente, o complexo de Édipo segundo Freud, acontece no estágio da infância em que a criança se torna consciente da diferença sexual e os pais se tornam o foco da libido infantil. O menino, a partir de seu desejo sexual, volta-se para sua mãe. Mas, ele cria uma rivalidade com o seu pai. O menino se compreende nessa situação como inferior ao pai, devido ao seu tamanho e força, e manifesta de forma irracional o medo da castração, caso haja o embate. Já a menina se afasta da mãe, pois a culpa pela ausência do órgão masculino e passa a se aproximar do pai. Para Lacan (1995[1956-1957]), o complexo de Édipo funciona como um mito, a fim de apresentar uma solução para a estruturação do indivíduo em relação à sua existência e à sexualidade (LACAN, 1995[1956-1957], p. 300).

Segundo (NERONI, 2005, p. 27), o complexo do Édipo revela a dificuldade que Freud tinha em compreender a subjetividade feminina. Lacan (1995[1956-1957]), por sua vez, vê no complexo edipiano não mais focado no conflito da natureza (ligado à anatomia) mas para a significação cultural (NERONI, 2005, p. 27).

Embora mantendo persistentemente que o pênis não é o falo (o falo é um significante), e identificando que o falo (o significante da falta) ilude ambos os sexos para revelar a precariedade da identidade sexual, seu relato ainda privilegia o masculino neste aspecto aparentemente fixo da estrutura. (NERONI, 2005, p. 27, tradução nossa)

Apesar de Lacan afirmar em suas teorias que falo não é propriamente o pênis, a marcação da diferença de gênero “dependem da experiência inicial e nevrálgica do próprio pênis, de ter um pênis” (LAURETIS, 1993, p. 107). Portanto, as questões que envolvem a definição de falo relacionadas às posições sociais estabelecidas por ele, passam por meio do corpo masculino de forma que essencializa características associadas ao sexo.

Sumarizando rapidamente: a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica. Uma vez que tal função é satisfeita, termina aí o seu significado no processo não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto enquanto memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta. Ambas estão situadas na natureza (ou na anatomia, conforme a famosa frase de Freud). O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). (MULVEY, 1983, p. 438)

De acordo com a teoria, após a fase de percepção da ausência do falo à mulher caberia se encontrar então com a plenitude maternal ou à memória da falta, representada pelo sentimento de castração. Por isso a frustração da castração para um homem, dentro do complexo edipiano, está ligada não somente à relação sexual, mas também a sua impotência perante o mundo.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, 438)

Para Lauretis (1993, p. 107), o complexo de Édipo pode ser visto como uma expressão “da circulação do falo na troca dentro da família, uma inversão da circulação das mulheres na troca entre as famílias” (LAURETIS, 1993, p. 107). Através das mulheres o falo é passado de um homem para outro, do tio para o sobrinho, do avô para o neto e assim por diante. O falo circula pelos homens, e as mulheres vão na outra direção: “Ele (o falo) está onde nós não estamos” (LAURETIS, 1993, p. 107).

Nesse sentido, o falo é mais do que uma característica distintiva dos sexos; ele é a encarnação do status masculino ao qual os homens têm acesso e onde encontram direitos que lhe são inerentes - dentre estes o direito a uma mulher. O falo é uma expressão da transmissão do domínio masculino. Ele passa pelas mulheres e se instala nos homens. As pegadas que ele deixa atrás de si incluem a identidade de gênero e a divisão dos sexos. (LAURETIS, 1993, p. 107)

O falocentrismo por meio desses conceitos e pela fala de Lauretis (1993), percebemos que desempenha uma função política e gera efeitos de dominação cultural através de uma ideologia patriarcal. E assim o faz "o cinema dominante, através, por exemplo, da exploração sexual das mulheres e da repressão ou controle da sexualidade feminina” (LAURETIS, 1993, p. 110).

As teóricas utilizaram a teoria de Édipo como maneira de estudar como as representações femininas são construídas em filmes do cinema dominante a fim de manter uma ideologia patriarcal. Se as teorias edípicas refletem o inconsciente patriarcal masculino dominante na ideologia de nossa sociedade, isso pode ser identificado nas narrativas. Assim, os papéis destinados às mulheres no cinema estão inseridos nessa lógica e representam papéis sociais desempenhados por mulheres também fora das telas. Isso significa que, se o complexo de Édipo representa o inconsciente patriarcal que rege a ideologia dominante de nossa sociedade, e que dentro desse contexto à mulher é reservado o papel do “outro” masculino, sendo seu significado construído na memória da “falta” (castração) ou no desejo do falo representado pela maternidade, os filmes nesse sentido reproduzirão esses significados.

O discurso psicanalítico pode ter de fato oprimido a mulher no sentido de nos ter feito aceitar um posicionamento que é a própria antítese do que é ser sujeito e ter autonomia; mas se é esse o caso, devemos tomar conhecimento de como exatamente a psicanálise funciona para reprimir aquilo que potencialmente poderíamos ser, para isso devemos dominar os termos de seu discurso fazendo um grande número de perguntas. (KAPLAN, 1995, p. 45)

Para confirmar essa ideia, as teóricas partiram do princípio do prazer visual, teorizado por Christian Metz (1980). Para o autor, a aura escura do cinema inebria o espectador e junto com a imobilidade o conduzem para um estado semelhante ao do sonho e remete-o ao estágio infantil onde a fantasia ainda pode ser real. Mas, por já ter passado pela fase do espelho na infância, o espectador agora encontra um novo prazer de identificação, o de se identificar com o outro na tela e de olhar o outro. Da onipotência surge a escopofilia, o prazer de olhar despertado pelo cinema. A paixão de ver desperta prazeres arcaicos ligados ao imaginário. A escopofilia é o ponto de partida para estudos como o voyeurismo e fetichismo, também formas de prazer visual e que constituem processos inconscientes na experiência do assistir.

Nessa análise, as narrativas dos filmes, como os sonhos, simbolizam conteúdos latentes reprimidos, a não ser pelo fato de que agora os conteúdos referem-se não ao inconsciente de um indivíduo, mas ao inconsciente do patriarcado em geral. Se a psicanálise é o instrumento que revela o significado dos sonhos, poderia também desvendar o significado dos filmes. (KAPLAN, 1995, p. 58)

Laura Mulvey (1975) problematiza a questão da mulher como imagem, de como o olhar opera dentro das narrativas clássicas hollywoodianas, e vai indicar um desejo de transformação para algo a mais para as mulheres nos filmes feministas seja na teoria ou na prática. Na obra de Mulvey (1975) o cinema estudado é o hollywoodiano, descrito pela autora como cinema dominante, que apela para o prazer do olhar. Ela detectou que a linguagem erótica permeia o

cinema dominante, o que desequilibra as maneiras de olhar o dividindo entre o homem/ativo e a mulher/passiva. A partir disso, Mulvey (1975) desconstrói a maneira pela qual o sujeito ganha prazer a fim de revelar a maneira que o inconsciente patriarcal “generifica” esse prazer.

As convenções fílmicas, o enfoque nos dramas humanos, no corpo humano e em sua forma incitam a curiosidade e o desejo de olhar com fascínio para a imagem na tela e reconhecê-la como uma representação formal da realidade. É aqui onde o fascínio pelo ato de olhar colide com as primeiras manifestações de reconhecimento. Aqui começa a ser construída a forte relação entre a imagem real e o seu reflexo que termina por encontrar uma forma de expressão e representação intensamente realista através do cinema e do processo de identificação da audiência com as personagens fílmicas. (ACSELRAD, 2015, p. 97)

Para a autora o “cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante” (MULVEY, 1975, p. 440, tradução de Ismail Xavier, 1983) a partir de sua influência e por meio da utilização “habilidosa e satisfatória” do prazer visual. O olhar ativo e curioso (masculino) traduz a imagem (da mulher) em um objeto de fantasia sexual garantindo a posição voyeurística de controle e afirmando o seu lado da fonte de estimulação erótica.

De acordo com a autora, o prazer visual e a estimulação erótica podem ser vistos através do fetiche, do voyeurismo e do narcisismo. O reconhecimento narcisístico é idealizado pela figura masculina na tela (geralmente o herói masculino), e pode ser visto como a combinação da fase do espelho, descrita por Lacan (1995[1956-1957]) (a criança descobre seu reflexo, que a fascina) e com o poder ativo do olhar erótico, que criam a aura de satisfação e onipotência. Por meio do “olhar masculino” a mulher na tela também representa o medo da castração, causando ansiedade para o espectador. Ela se constitui, supostamente, no outro masculino castrado, confirmando a diferença sexual e esse medo precisa ser amenizado.

Mulvey (1975) cita duas estratégias utilizadas para amenizar o medo da castração, o primeiro é a associação do voyeurismo ao sadismo. A mulher é subjugada, “colocada em seu lugar”, como uma punição, desvalorização ou um resgate moral. A subjugação e a subordinação impostas servem para o olhar masculino ganhar o controle sobre a mulher que havia despertado um desejo proibido nele. A mulher está do lado errado da lei, enquanto o homem está do lado certo.

A segunda estratégia é o fetichismo, Mulvey (1975) demonstra como a mulher é transformada em mulher imagem, seguindo as teorias freudianas sobre a diferença sexual; a parte que “falta” nas mulheres (atribuída a ideia de castração) é compensada pela exaltação de outra parte de seu corpo como lábios, rosto, busto, cabelos, entre outros.

Para a autora o prazer visual consiste em três pontos de vista: “o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela” (MULVEY, 1975, p. 452, tradução de Ismail Xavier). Para Kaplan (1995), esses três olhares são explicitamente masculinos, já que quem grava geralmente é um homem (pode ser visto aqui como o diretor de cinema, o cinegrafista, o diretor de fotografia...), o dos personagens, por meio do protagonismo masculino que “é estruturado para fazer da mulher objeto de seu olhar”, (KAPLAN, 1995, p. 54) e por fim, o olhar do espectador que, segundo a autora, imita ou se mantém na mesma posição dos demais.

Mas se as mulheres fossem simplesmente erotizadas e objetificadas, o problema podia não ser tão grave, uma vez que a objetificação, como já demonstrei, pode ser um componente inerente tanto do erotismo masculino quanto do feminino tal como está construído na cultura ocidental. Mas dois elementos adicionais se apresentam. Para começar, o homem não olha, simplesmente; mas em seu olhar está contido o poder de ação e de posse que faltam ao olhar feminino. A mulher recebe e retorna o olhar, mas não tem poder de ação sobre ele. Depois, a sexualização e a objetificação da mulher não tem apenas o erotismo como objetivo; do ponto de vista psicanalítico, ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher (castrada e possuidora de um sinistro órgão genital) representa. (KAPLAN, 1995, 54)

Por isso Mulvey (1975), afirma ser necessário desconstruir a narrativa clássica do cinema e começar do zero a história da narrativa fílmica, incluindo a mulher da maneira correta ao fazer filmes, seja na posição de atriz, seja na posição de qualquer profissão de bastidores seja na maneira de homens construírem seu olhar sobre as mulheres.

[Mulvey] identificou o espectador como constituído dentro de um conjunto de relações psíquicas, interpeladas pela linguagem do filme (edições, narrativa) e aparato (a câmera). Ela torna explícito as implicações de gênero da teoria do cinema de inspiração psicanalítica que envolve voyeurismo, identificação narcísica e fetichismo, bem como como a mulher-como-imagem inspira ansiedade de castração baseada na trajetória edipiana quando o filho do sexo masculino encontra pela primeira vez a diferença sexual. (McCABE, 2004, p. 32)

Por meio de Mulvey (1975), compreendemos como o cinema dominante percebe o seu espectador como homem e institui o falocentrismo do desejo, sendo a subjetividade masculina a única posição de sujeito aceita. Já para Ann E. Kaplan (1995) a mulher não precisa exatamente assumir o olhar masculino vinculado ao prazer, mas ela toma uma posição masculina ao assistir ao filme e com isso é impedida de desejar. Para Mary Ann Doane (1987), a espectadora pode se identificar de forma travestida (através do olhar masculino) ou de forma masoquista (com sua própria estigmatização).

Em seu estudo do *Womans Film*, Doane (1987) distinguiu três subgêneros - o maternal, o médico e o paranóico - caracterizados por narrativas de masoquismo e histeria. Em seu livro *The desire to desire*, sobre os filmes femininos, a autora afirma que tais filmes, embora tendo como protagonistas personagens femininas, em última instância, circunscrevem e frustram o seu desejo, deixando-as com nada mais além de seu “desejo de desejar”. Os diversos subgêneros no interior desse campo mais amplo operam de maneiras distintas, porém paralelas, para alcançar esse efeito. Nos filmes que tratam de doenças, o desejo feminino é cooptado pela relação institucional entre o médico e a paciente. Nos melodramas familiares, é sublimado na maternidade. Na comédia romântica, é canalizado como narcisismo. E nos filmes de horror góticos, o desejo é desarticulado pela ansiedade.” (STAM, 2003, p. 197-198)

Para Lauretis (1984) a narrativa vista pelo complexo de Édipo define duas posições marcadas pela diferença sexual: “homem-herói-humano, do lado do sujeito; o feminino-obstáculo-limite-espço, por outro” (LAURETIS, 1984, p. 121, tradução nossa).

O primeiro envolve uma identificação oscilante ou / ou, entre uma identificação ativa (masculina) com o olhar e uma identificação passiva (feminina) com a imagem. O segundo processo consiste em uma identificação ambos / e, ou seja, uma dupla identificação deslocando-se entre a figura do movimento narrativo e a figura da imagem narrativa. (McCABE, 2004, p. 35, tradução nossa)

A dupla identificação da espectadora feminina possibilita a adoção da posição ativa e passiva associada ao desejo “Desejo pelo outro e desejo de ser desejada pelo outro” (LAURETIS, 1984, p. 143, tradução nossa). Porém, essa identificação simultânea “é também o próprio mecanismo pelo qual uma narrativa cinematográfica reflete e sustenta formas sociais de opressão contra as mulheres” (McCABE, 2004, p. 35, tradução nossa). Assim, a espectadora em busca pelo prazer na narrativa encontra essa contradição na posição adotada. Tal ponto de vista leva Lauretis (1984, p. 36), a afirmar que o sujeito feminino seria assim um “não sujeito” justamente por não ter um espaço próprio de representação nem no texto nem na espectadorialidade.

Os papéis destinados às mulheres em filmes giram em torno de figuras vitimizadas e impotentes que reforçam um “sentimento básico de inutilidade” (KAPLAN, 1995, p. 50). Enquanto que para homens é mantida a sensação masculina do seu “ego perfeito” espelhado e de total domínio e controle atribuído por meio do “herói masculino idealizado” (KAPLAN, 1995, p. 50).

Para Kaplan (1995), a psicanálise por si só não seria capaz de revelar as “verdades” sobre a estruturação de nossa sociedade a partir da “psique humana” e principalmente sobre a diferença de gênero ao longo da história da humanidade. Para a autora, a psicanálise deve ser utilizada como uma ferramenta de extrema utilidade para se estudar como funciona a socialização em nossa sociedade dentro da lógica do patriarcado e do capitalismo. Além disso,

as teóricas perceberam que analisar os processos de construção da mulher nas telas como “não sujeito”, de certa forma faria com que as mulheres consumidoras de cinema desaparecessem (McCABE, 2004, p. 35). Analisar somente os filmes e por meio do complexo de Édipo, não eram suficientes para explicar o consumo de filmes por mulheres. Novas teorias eram necessárias para compreender o interesse feminino pelo cinema.

A lacuna deixada pela psicanálise seria preenchida com estudos sobre o contexto histórico e cultural das mulheres e também por meio de estudos de recepção, onde as próprias mulheres revelam suas maneiras de consumo de filmes. Para Lauretis (1993), era preciso também investigar além das diferenças sexuais, as diferenças entre as mulheres. Influenciadas pela terceira onda do feminismo, os estudos passam a direcionar seu foco para a diversidade entre mulheres, suas relações com a carreira profissional, maternidade, sexualidade, espectadorialidade e violência no cinema. Esse último, abordado no próximo subcapítulo.

3.3 Violência e feminilidade: as mulheres violentas no cinema e suas distinções de gênero

Atribuir a violência ao universo feminino e a noção de feminilidade não é comum. Pelo contrário, como vimos anteriormente, a violência é comumente conhecida como um aspecto masculino devido à noção de que o homem deve proteger a sua família. Pesquisando sobre assassinas americanas, Neroni (2005) percebeu que a discussão pública em torno de casos de mulheres violentas parecia mais sobre a feminilidade da ré do que sobre o ato criminoso em si. Casos de mulher violenta trazem à tona a incompreensão social em atribuir violência a características femininas tais como o instinto maternal, a passividade e a delicadeza.

Consideramos a violência tão antitética à feminilidade que quando uma mulher mata alguém, isso não faz sentido em nosso sistema simbólico. Nossa reação à mulher assassina é histérica porque em vez de tentar analisar seu caso ou ação, nosso encontro desencadeia a pergunta histérica: "O que essa mulher quer?" Isso leva a uma tentativa, por meio de fantasia ideológica, de moldá-la de volta ao que uma mulher deveria ser. (NERONI, 2005, p. 62)

A histeria de que trata Neroni (2005), tem origem no estudo freudiano com mulheres históricas. Ao tentar compreender o lugar psíquico de mulheres na sociedade, tentando explicar por meio de sua sexualidade, Freud constantemente se perguntava “O que a mulher quer?”. “Obviamente, quando a mulher não aceita seu papel tradicional - e em vez disso o questiona - o papel do homem também é questionado” (NERONI, 2005, p. 61), e ao tentar encontrar a resposta, Freud transmite a histeria social causada por tentar encontrar uma justificativa para que a mulher não se encontre em uma posição socialmente aceitável.

Outra estratégia utilizada para compreender a mulher como violenta é a fantasia. Enquanto a histeria permite que a sociedade continue questionando a mulher dentro do que é aceitável e suas motivações por ter agido de forma violenta, a fantasia permite descaracterizar a mulher do padrão de feminilidade. É como se a mulher deixasse de ser mulher por ter cometido um ato violento. Ou ainda, como se ela nunca tivesse sido mulher em algum momento.

Essa fantasia dá sentido à mulher violenta e permite que ela volte a ter um “lugar” na ordem social. Na esteira do ato violento de uma mulher, um frenesi de simbolização ocorre em um esforço para diminuir o trauma do ato. Esse frenesi de simbolização trabalha desesperadamente para torná-la compreensível e, após essa reintegração, um curso de ação mais lógico pode ocorrer. Por exemplo, se erigirmos a fantasia da “senhora” no lugar da mulher violenta, reconhecemos que ela é muito delicada para cometer um ato de violência e a absolvemos. Por outro lado, se fantasiarmos que a mulher violenta é uma “prostituta”, sabemos que ela não tem remorso ou sentimentos, e a condenamos. (NERONI, 2005, p. 63)

Porém, cada vez mais temos filmes com protagonistas utilizando de violência nas narrativas em que participam e geram debates entre os espectadores e a crítica ainda a respeito de sua feminilidade. Segundo Hillary Neroni (2005, p. 7), a violência em filmes sempre possui uma função ideológica. A narrativa funciona como um plano de fundo pelo qual a violência tenha sentido e se justifique. A violência no filme pode representar tanto a manutenção como ser uma ameaça à ideologia estabelecida, mas nunca deixa de representar uma ideologia.

Neroni (2005) trata “mulheres violentas” (tradução nossa), como as representações femininas que usam formas de violência durante a narrativa, e ainda, atribui uma motivação ao aparecimento dessas personagens devido a momentos históricos específicos, associando a influência do contexto cultural à produção cinematográfica. Para a autora é justamente quando a mulher violenta aparece em grande número e em papéis semelhantes que ela fala sobre o funcionamento da ideologia. Ou seja, na medida em que são produzidos uma quantidade de filmes que apresentam mulheres violentas em narrativas semelhantes, é porque estes filmes estão historicamente relacionados e dialogam diretamente a problemas e contradições sociais e ainda mais diretamente, como resposta ideológica a essas contradições. São em momentos de

crise ideológica em que se manifestam antagonismos na ordem social dos quais a ideologia tenta omitir (NERONI, 2005, p. 18). “Em contraste com a violência masculina e masculinidade, a violência feminina não se encaixa convenientemente em nossas ideias do feminino, e o porquê disso tem um impacto perturbador e traumático” (NERONI, 2005, p. 18, tradução nossa). Além do debate ideológico, a mulher violenta desafia as tradições cinematográficas pois compõem algo que foge das narrativas clássicas.

Os filmes americanos contemporâneos com mulheres violentas são especialmente complexos e contraditórios em termos de definições de gênero. Essa contradição se manifesta no nível da forma e do conteúdo. Por exemplo, os cineastas raramente optam por apenas retratar a mulher violenta como completamente masculina. No entanto, muitas vezes os diretores usam algumas tradições de filmes de ação masculinos. Dessa forma, fazem referência às tradições masculinas, sem adotá-las de todo o coração. Semelhante aos heróis de ação masculinos, por exemplo, alguns desses filmes apimentam os feitos da heroína com comentários cômicos. (NERONI, 2005, p. 64, tradução nossa)

Essas contradições em retratar as mulheres como violentas no cinema acontece, pois não temos uma referência feminina fora dos padrões estabelecidos pela sociedade. Constantemente estamos comparando mulheres que usam violência no cinema a personagens masculinos semelhantes. E é quase como se não tivéssemos saída em associar a mulher violenta à masculinidade ou à feminilidade, como se ela não pudesse carregar atribuições de ambos, compondo uma nova maneira de representar mulheres.

A narrativa clássica nos ajuda a perceber também certas condições de participação feminina em filmes. Por exemplo, o envolvimento romântico de uma mulher com um homem é quase necessário para as personagens femininas. A ideia de casar-se e viver feliz para sempre, já está fortemente enraizada na tradição cinematográfica muito antes dos filmes de princesa, iniciados pelos estúdios Disney, aparecerem nos cinemas. “É por esse motivo que a mulher violenta geralmente acaba sozinha ao final. Isso sugere o quão difícil é para Hollywood - a maior das máquinas ideológicas - integrar a mulher violenta em sua estrutura narrativa típica” (NERONI, 2005, p. 85, tradução nossa). Podemos citar alguns exemplos que ilustram a perspectiva: *Tomb Raider* (Roar Uthaug, 2016), *Loira Atômica* (David Leitch, 2017) e *A velha Guarda* (Gina Prince-Bythewood, 2020). Ainda, a autora aponta novamente a psicanálise como forma de compreender essa ausência de romance pela ideia de complementaridade.

A noção de complementaridade tem uma longa história e está profundamente enraizada em nossos conceitos de amor e sexo, assim como masculinidade e feminilidade. A própria estrutura social tem suas raízes na ideia de casal complementar (que geralmente se manifesta como heterossexual e monogâmico, embora isso não seja de forma alguma um requisito). (NERONI, 2005, p. 86, tradução nossa)

Como exemplo, podemos pensar em um tradicional filme de ação com um herói masculino: Super Homem. O homem protege ou ataca, enquanto a mulher é protegida ou atacada, o que requer um homem para protegê-la ou atacá-la, fechando o ciclo. Super Homem têm como par romântico Louis Lane que constantemente é atacada, por outro homem: o vilão, e precisa ser constantemente protegida pelo herói.

Ao introduzir uma mulher como protetora ou atacante, a necessidade masculina na narrativa é imediatamente suplementada, já que a ideia de masculino protegido atacado por uma mulher é praticamente ausente em filmes. A complementaridade é vista como uma forma de aliviar a sensação de antagonismo, como no popular jargão “os opostos se atraem”. Já o amor, consolida a ideia de totalidade. É por meio do amor que as pessoas se unem, se complementam.

Adicionamos aqui uma nova perspectiva sobre a complementaridade. Muitas mulheres violentas em representações atuais são retratadas como homossexuais justamente por este motivo. Por estarem inseridas em um papel masculino de protetoras, seu par romântico precisa ser feminino, e portanto, uma mulher mantém o sentido de complementaridade. Apesar da protagonista em *Loira Atômica*, ficar sozinha ao final, seu envolvimento romântico é com uma mulher. As personagens Ranger Amarela em *Power Rangers* (Dean Israelita, 2016), as super-heroínas Negasonic Teenage Warhead e Yukio em *Deadpool* (David Leitch, 2018) formam um casal lésbico. Além disso, as séries infanto-juvenis de animação *A Lenda de Korra* (2012-2014) e *She-Ra* (2018-2020), tem protagonistas lésbicas. Não questionamos aqui a inclusão de personagens LGBT em produtos audiovisuais de ação, mas sim a tendência em relação à noção de complementaridade levar às mulheres violentas a ficar sozinhas ou com outras mulheres como pares românticos como se não houvessem outras possibilidades.

Outra justificativa para a mulher violenta terminar sozinha, é a ameaça que ela representa para sua família. Seu papel de mãe se inverte passando a ser a protetora. Sua violência perturba a ordem social e mesmo sendo para salvar sua família, a violência feminina acaba por ameaçar a própria estrutura familiar. Assim, para as mulheres retornarem ao seio da família, precisam antes abdicar da violência que as tornou heroínas (NERONI, 2005, p. 101, tradução nossa), como é o caso de Katniss Everdeen em *Jogos Vorazes: a revolta* (Francis Lawrence, 2017).

O medo de que a rebelião das mulheres desmorone a vida social ainda existe. Ironicamente, este é também o apelo da mulher violenta: ela representa a possibilidade de um colapso total dos valores e relações tradicionais. A mulher violenta é o radical definitivo nesse sentido. Ela está lutando não apenas contra a situação em que se encontra, mas - metaforicamente - contra todas as tradições sociais também. Claro, o público não teria muito prazer em ver a sociedade realmente desmoronar, então a violência da mulher deve ter motivos e justificativas. Desse modo, o espectador tem tanto o gozo da possível ruptura da sociedade (por meio da violência da mulher) quanto a fantasia de uma sociedade completamente harmoniosa e estável satisfeita na mesma experiência de visualização. (NERONI, 2005, p. 103, tradução nossa)

Isso ocorre, novamente recorrendo ao complexo de Édipo, devido à ideia de que a violência masculina responde a um limite diretamente conectado ao medo do pai, do qual não teria força para combatê-lo. Essa seria a referência para o limite da violência masculina: esperamos que a violência masculina acione uma compensação adequada, seja por retaliação ou punição por parte do Estado. A figura do pai, corresponde a uma imagem do homem ideal, que, supostamente, os homens lutam para atingir. Já as mulheres não possuem essa figura de mulher ideal e, ao embarcar na violência, não teriam um referencial a seguir como limite e isso é que perturba a sociedade ao associar uma mulher à violência. “Uma vez que uma mulher embarca na violência, temos a sensação de que ela pode nunca parar, e nosso medo dessa possibilidade se manifesta na relação entre violência e narrativa” (NERONI, 2005, p. 106, tradução nossa).

Importante ressaltar que a violência de mulheres negras é tida relativamente como mais “natural” do que às mulheres brancas, cuja explicação anterior não caberia. “O cinema americano frequentemente usa a agressão como uma característica da feminilidade negra a fim de contrastar com a ideia de feminilidade branca passiva” (NERONI, 2005, p. 108, tradução nossa). Em geral, as personagens estereotipadas associadas à hiper-sexualização, também são as mais propensas a usar a violência, o que geralmente acarreta no seu fim trágico.

Certamente, os filmes não retratam mais as mulheres brancas como passivas ou puras, especialmente no caso da heroína violenta. Assim, é difícil condenar inteiramente a imagem da mulher negra violenta como totalmente dependente de tradições racistas de feminilidade negra agressiva, enquanto a feminilidade branca violenta hoje significa cada vez mais poder e força. (NERONI, 2005, p. 108, tradução nossa)

Neroni (2005) destaca também a diferença da representação de mulheres violentas em filmes militares para tratar sobre características atribuídas à feminilidade. Em sua grande maioria, os filmes militares possuem um herói masculino e a militarização é associada à masculinidade. A ideia de proteger a sua pátria, comparando a pátria à família, sendo necessária o uso de força e violência das quais o homem está autorizado a desempenhar. Quando uma mulher entra na lógica da militarização, mais uma vez são criadas contradições entre o masculino e o feminino e a noção de feminilidade.

Nos Estados Unidos, as mulheres começaram a entrar nas forças armadas durante a II Guerra Mundial. A elas eram destinadas funções das quais caberiam em suas "capacidades" tais como enfermeiras, motoristas de transporte, pilotos de teste, áreas de comunicação, entre outras, e que representariam atributos "naturais" para elas desempenharem. Assim, mais homens poderiam ir aos campos de batalha, pois nem se cogitava enviar uma mulher a um ambiente de violência.

O debate acerca da entrada de mulheres em forças armadas teve outra proporção a partir da década de 1970 nos Estados Unidos. A aprovação do alistamento voluntário permitiu a entrada de muitas mulheres no exército. O que em parte resolvia a falta de pessoal, por outro gerava um enorme problema, como o exército enviaria mulheres para o combate? A ideologia patriarcal que permeia as forças militares é a de que a eficiência se baseia em um vínculo "homossocial" entre homens geradas a partir da noção de masculinidade e feminilidade. "As mulheres não podem lutar e, portanto, a masculinidade nas forças armadas depende da exclusividade das capacidades de luta dos homens" (NERONI, 2005, p. 134).

Porém esta estrutura fora fortemente abalada com a entrada de mulheres militares. Elas provaram que são tão capazes de entrar em combate quanto homens e começaram a passar pelos testes mais rigorosos como o S.E.R.E. (Sobrevivência, Evasão, Resistência e Fuga). Além de precisar comprovar constantemente sua capacidade, as mulheres militares não eram autorizadas por lei a entrar em combate. A alegação contida na legislação militar americana afirmava que "homens não podem lidar emocionalmente com as mulheres em combate" (NERONI, 2005, p. 135, tradução nossa). Essa afirmação só reforça a ideologia patriarcal de que o homem precisa proteger a mulher, e como ele iria entrar em combate com uma mulher? Sua preocupação não seria o combate e sim a proteção dela. "Hoje, então, a única razão pela qual as mulheres não estão em combate é por causa de tradições culturais e estereótipos, não por causa de inadequações biológicas" (NERONI, 2005, p. 135, tradução nossa)

Além de ter que comprovar sua própria capacidade e lutar para conseguir permissão para entrar em zonas de combate, a mulher passa por uma nova ressignificação ao ingressar nas forças armadas. O cumprimento de certas regras se aplica a ambos os sexos como cortar o cabelo, usar uniformes do exército, entre outros, exigindo que se abra mão de características individuais. Isso sugere uma uniformização clara aos objetivos de servir ao país. Porém, a ligação da militarização com o masculino faz com que homens tenham sua masculinidade aumentada já que claramente estão vestindo a ideologia patriarcal. “As mulheres nas forças armadas, no entanto, não devem apenas abandonar seus estilos individuais, mas também sua feminilidade” (NERONI, 2005, p. 139). Resumidamente, a mulher para ingressar na carreira militar precisa abandonar seu lado feminino e ingressar no universo masculino, porém, quando afinal pode demonstrar o seu valor indo à combate, ela é novamente lembrada de que é uma mulher e suas características biológicas prevalecem nas tomadas de decisão.

Essas características contraditórias de mulheres violentas vistas até aqui, são encontradas não somente nos filmes atuais como também ao longo da história do cinema e se conectam diretamente ao contexto cultural vivido do qual foram criados. Neroni (2005) destaca quatro momentos da história do cinema em que um número significativo de filmes contém mulheres violentas em narrativas semelhantes e para aproximar do contexto contemporâneo, acrescentamos mais um que compõe a década dos filmes de super-herói 2010-2019.

As primeiras manifestações cinematográficas de mulheres violentas são as heroínas dos *Serial Queen Melodramas*, filmes em formato seriado que Hollywood produziu em grande número (quase oitocentos episódios) entre 1912 e 1925. As heroínas desses filmes usavam armas e precisavam salvar alguém, como seu amado ou a si mesmas, estando em constante situações de perigo. Elas ocupavam posições pouco tradicionais para mulheres na época como detetives, jornalistas entre outros e participavam de aventuras e perseguições de carro além de combater vilões (NERONI, 2005, p. 16).

Essa época nos Estados Unidos foi de forte movimentação feminista em torno dos diretos ao voto e melhores condições de trabalho. Apesar de permanecer em exibição por quase quinze anos, os *Serial Queen Melodramas*, foram cancelados dando lugar aos heróis masculinos como resposta ideológica à movimentação feminina que vinha ganhando força.

Os faroestes retrataram homens usando violência para trazer a lei e a civilização aos sem lei enquanto conquistavam partes indomáveis do país. Os filmes de gângster mostraram como a honra e a masculinidade resultam de se provar violentamente. Da mesma forma - embora não tão prolíficos ou difundidos como os outros gêneros - os filmes de guerra durante esse tempo claramente conectavam honra e respeitabilidade com a administração profissional do tipo de violência que esmagaria o inimigo e salvaria vidas americanas. (NERONI, 2005, p. 20)

Durante a II Guerra Mundial, um número gigantesco de mulheres iniciou no mercado de trabalho devido à falta de mão de obra masculina que fora lutar nos campos de batalha. Com o término da guerra, nos EUA, as mulheres foram "convidadas" a tomar suas posições "femininas" novamente, ou seja, ir para casa realizar as tarefas domésticas e cuidados com os filhos e marido. Porém as mulheres não aceitaram facilmente seu retorno à antiga posição. A partir daí houve um entendimento por homens e mulheres que papéis sociais não estavam mais bem definidos como anteriormente. Mulheres agora viram que poderiam tomar conta delas mesmas sem necessitar de um homem.

Desse contexto surgem os *film noir* e as personagens conhecidas por meio do estereótipo da *femme fatale*. O filme *noir* se caracteriza por narrativas envolvendo atitudes cínicas e motivações sexuais, fotografia *low-key*⁵ e em preto-e-branco e grandes contrastes entre tons claros e escuros. A *femme fatale*, representava dentro do contexto pós-guerra, uma ameaça ao sexo masculino ao mesmo tempo que despertava nele o desejo sexual. A *femme fatale* deu origem ao que conhecemos hoje como *bad girl*. Ela desperta o desejo masculino, conquista o homem pela sedução, mas não quer ter uma relação séria com ele. O uso de violência pela *femme fatale* é marcado como último recurso da personagem na narrativa. Geralmente é desajeitado e comprova, quando acontece, que ela é realmente perigosa e má. Em muitos casos, a *femme fatale* se torna uma mulher boa e honesta ao final do filme por se apaixonar. É importante ressaltar que a violência ligada a mulher nos filmes *noir* é atribuído somente aquelas que desempenham o papel de *femme fatale*, nenhuma outra mulher nessas narrativas pratica violência, e mesmo para a *femme fatale*, é o seu último recurso.

⁵ Fotografia e iluminação em tons escuros, com muitas sombras e poucos pontos de destaque iluminados.

Uma das imagens mais famosas do clássico filme *noir* é a de a *femme fatale* com uma arma fumegante. Esta elegante, fria e fállica arma é o acessório perfeito para a *femme fatale*: ambos combinam sua representação altamente estilizada e seu comportamento insensível. A prevalência da arma, no entanto, também revela que esses filmes não conseguiam conceber mulheres - mesmo a fria *femme fatale* - tão forte o suficiente para fazer qualquer coisa mais do que puxar um gatilho. Esta arma também permite que a *femme fatale* continue linda ao cometer violência. Ela não precisa suar, grunhir, se mexer em posições estranhas, ou mesmo bagunçar seu cabelo enquanto mata alguém. Portanto, sua violência não perturba completamente a tradição categorias de gênero tradicionais; pelo contrário, deixa muito do feminino intacto. (NERONI, 2005, p. 26)

Em 1970, uma nova leva de filmes com mulheres violentas aparece, mais uma vez com uma divisão fixa entre a diferença de gênero. Dessa vez os filmes estavam à margem do cinema como filmes de terror e *blaxploitation*⁶. Por serem de baixo orçamento, os *blaxploitation* podiam experimentar novas histórias e puderam colocar mulher como suas heroínas como nas produções de "Jack Starrett, *Cleopatra Jones* (1973), Jack Hill, *Coffy* (1973) e *Foxy Brown* (1974), e Arthur Marks, *Friday Foster* (1975), são mulheres que violentamente salvam o dia, limpam as ruas ou perseguem suas próprias aventuras" (NERONI, 2005, p. 28). Muitos se tornaram hits e impediram estúdios de Hollywood de falir, mas não foram considerados filmes *mainstream*.

As heroínas dessa época são caracterizadas pela sua inteligência, força, violência e independência, (NERONI, 2005, p. 29). Elas são bonitas e glamourosas assim com as *femme fatale* e as cenas de enfatizam sua beleza, mesmo em cenas violentas. Tal qual as *femme fatale* elas utilizam sua beleza para conseguir o que querem. Porém elas apresentam mais camadas de complexidade. Elas não são puramente boas como as heroínas dos melodramas, nem de coração frio como as *femme fatale*, mas podem ser mais violentas e sangrentas que as *femme fatale*, utilizando em poucas ocasiões uma arma.

Essas personagens podem ser vistas como uma "combinação complexa da mulher desejante e do detetive honesto ou protetor da comunidade" o que não a deixa fora do alcance dos estereótipos de gênero da época. São estes mesmos estereótipos que geram os antagonismos destas mulheres violentas (NERONI, 2005, p. 29). O *blaxploitation* pode ser visto frequentemente como "*camp*", termo difícil de achar uma significação única, mas que de forma generalizante representa a forma exuberante, exagerada e sexualizada pela qual as mulheres aparecem nesses filmes. Porém, as personagens nessas narrativas apresentam uma história com profundidade e suas lutas revelam lutas contra estruturas dominantes, mesmo que de forma subjetiva por meio de sua vitória perante os vilões (NERONI, 2005, p. 29).

⁶ Caracterizados por filmes de ação de baixo orçamento, feitos por e para negros, com protagonistas negros.

Apesar de geralmente entregarem os “bandidos” à polícia, isso não quer dizer que elas estejam lutando pela lei. Na verdade, elas geralmente são forçadas a alguma situação que as leva a se tornarem violentas e lutarem, seja um homem ou monstro que a ataca, seja pelo assassinato ou sequestro de um ente querido, seja por questões políticas ou sociais. De qualquer forma, esses filmes demonstram uma resposta ao contexto social, de que as mulheres poderiam se levantar por si mesmas e se defender sozinhas contra a dominação masculina. Os *blaxploitation* também tinham em similar número, seus heróis masculinos apesar de nunca haver um herói e uma heroína no mesmo filme.

O surgimento e sucesso dessas heroínas na década de 1970 pode ser conectado ao contexto histórico da época. A segunda onda feminista iniciada nos anos 1960, fez com que se repensasse a posição da mulher na sociedade e dos papéis sociais destinados a gênero, já que não se podia mais perceber a diferença de gêneros ligado à natureza do sexo e sim a construções sociais. Nos EUA, o movimento feminista atingia seu apogeu na década de 1970 o que resultou em emendas dos direitos de igualdade. Foi nesta década que as mulheres americanas entraram mais fortemente no mercado de trabalho e até o início da década de 1980 já compunham cerca de 41% da força de trabalho.

O movimento feminista na década de 1970 serviu para conscientizar as mulheres de sua opressão e, ao mesmo tempo, de seus pontos fortes. Assim, ao invés de emanar dos piores atributos de uma mulher rebelde (como no filme *noir*), a violência agora emerge da consciência crescente das mulheres e desejo de se proteger. (NERONI, 2005, p. 33, tradução nossa)

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, as ideias feministas foram postas em prática nos EUA. Boa parte das mulheres conquistaram o direito de escolher uma carreira profissional e formar ou não uma família. Mas ao final da década de 1980 nem todos estavam contentes com essas mudanças e isso se refletiu no cinema. Novamente a ideologia patriarcal encontra por meio do cinema, uma forma de demonstrar sua insatisfação com as mudanças na hierarquia social.

As mulheres entraram na força de trabalho em massa e escolheu não ter uma família ou tentou conciliar família e um ritmo acelerado na carreira. Essas mudanças, é claro, afetaram toda a família, e no final da década de 1980, grande parte da América começou a resmungar e reclamar. (NERONI, 2005, p. 34, tradução nossa)

É neste momento que surgem as mulheres psicóticas, com o filme *Atração Fatal* (Adrian Lyne, 1987) em destaque. “*Atração fatal* nos mostra uma situação fora de controle de uma mulher violenta e promíscua - uma mulher que está decidida a destruir a família” (NERONI, 2005, p. 35). A mulher, personagem que se torna uma assassina cruel nesse filme, tem como motivação sua solidão por ter escolhido uma carreira profissional ao invés de formar uma família.

Adrian Lyne, diretor da *Atração Fatal*, estava apenas ecoando muitos outros quando ele disse, “no desenvolvimento histórico você ouve falar de feministas, e nos próximos dez, vinte anos você vai ouvir mulheres falando sobre foder homens ao invés de serem fodidas, e isso não é atrativo. Embora libertador e emancipador, é desinteressante. É uma espécie de luta contra todo o papel de esposa e todo o papel reprodutivo. Claro que você tem sua carreira e seu sucesso, mas você não está realizada como mulher. (NERONI, 2005, p. 35, tradução nossa)

A fala do diretor, traduz a insatisfação social com a mudança dos papéis sociais exercidos por mulheres e suas conquistas tanto profissionais como pessoais, na tomada de escolhas em sua própria vida. Muitas mulheres sentiram o movimento feminista se acabando no final da década de 1980, porém nos anos 1990 o ativismo demonstra que ainda estava forte e cada vez mais diverso. O que aconteceu é que ele não estava mais tão em evidência como nos anos 1970, 1980 em que eram feitas grandes mobilizações nas ruas e tinham grande cobertura midiática.

Em 1992, o filme *Thelma e Louise*, veio instaurar uma nova ligação entre violência e mulheres. Na história do filme, Louise mata o homem que tentou estuprar Thelma, se aproveitado de sua condição alcoolizada. Sem saber o que fazer, elas fogem em direção ao México. Apesar de Thelma insistir no início em retornarem e se entregarem para a polícia, ela acaba por sentir o gosto pela liberdade e assalta à mão armada uma loja de conveniência. O filme traz de inovador para a época justamente a discussão a respeito da feminilidade e sua conexão com a violência. Por muitos o filme foi considerado antifeminista, pois mulheres de classe média, que possuíam uma profissão estarem envolvidas em crimes poderia causar uma péssima impressão ao movimento. Enquanto outros o acham feminista justamente pelas mesmas questões, de que as mulheres possuem complexidade e liberdade de escolha.

Em outras palavras, *Thelma e Louise* exploraram a ansiedade inconsciente - tanto por causa da época em que foi produzida e o conteúdo do filme - e esta erupção do inconsciente manifestou-se em um ataque de análises de filmes, proclamações sobre a feminilidade e discussões acaloradas sobre papéis de gênero - tudo do qual acabou solidificando algum significado para o que parecia traumático sobre *Thelma e Louise*. Essa intensa resposta do público indica a importância de *Thelma e Louise*, revelando uma ruptura com a forma como o público interagia anteriormente com filmes de mulheres violentas. (NERONI, 2005, p. 38, tradução nossa)

Após *Thelma e Louise* outros filmes com representações similares de mulheres violentas foram sendo produzidos. Porém, não geraram tantas discussões justamente porque o filme já havia aberto portas e inserido esse tipo de representação no imaginário social.

Desde a década de 1970, o feminismo iniciou um movimento de lutas de reconhecimento da diversidade feminina, maior igualdade na sociedade e o rompimento com padrões de feminilidade, estética e beleza. Conseqüentemente, mulheres também querem se ver representadas como super-heroínas, guerreiras, militares, cientistas, detetives e principalmente salvando a humanidade de incontáveis ameaças. Consideramos a década de 2010 como um quinto momento em que as “mulheres violentas” estão presentes em filmes. Seus papéis estão mais diversificados e complexos com grande presença em filmes de aventura e no gênero de super-herói. Houve um aumento significativo de mulheres violentas em filmes de ação, aventura e super-herói, muitas protagonizando seus próprios filmes e muitos filmes com a direção de mulheres. Isso se deve também à uma forte movimentação feminina em conquistar espaço até então masculinos. A seguir, exploraremos o contexto cultural vivido da década de 2010, com foco em lutas feministas e a posição de mulheres em nossa sociedade, com a finalidade de compreender as relações com suas representações no cinema.

3.4 As mulheres na década de 2010: lutas, conquistas e representações

Como visto anteriormente, percebemos que certas narrativas surgem no cinema como um reflexo dos debates que circulam pela cultura em determinadas épocas e contextos. Por este motivo, torna-se fundamental perceber alguns aspectos da nossa cultura vivida, contexto no qual os filmes de super-heroínas foram produzidos.

A terceira onda feminista, por volta da década de 1970 e 1980, foi fortemente marcada pela diversidade de lutas. Inseriram-se as perspectivas interseccional, descolonial e queer. Em resposta, a partir da década de 1990 se inicia uma ideia “antifeminista” também conhecida por algumas autoras como “pós-feminismo”. Segundo Escosteguy (2016), esta seria “uma versão astuciosa e difícil de enfrentar”, pois se conecta à uma ideia um tanto contraditória, de que as conquistas feministas são realizadas por trajetórias individuais a partir do discurso de escolha própria, apropriada indevidamente da perspectiva libertadora das identidades. Para Angela McRobbie (2006), a ideia de “pós-feminismo” gera uma ideia de apagamento do movimento feminista.

Apesar de muitas mulheres abraçarem o antifeminismo, a última década continua levando multidões a protestos nas ruas e virtualmente. As causas se tornam cada vez mais específicas de serem conquistadas, reforçando a diversidade entre mulheres e a afirmação de diversas identidades, e por essa diversidade é que também se abre o espaço para a noção de pós feminismo. Podemos resumir de forma generalizante que as principais discussões feministas atualmente giram em torno da liberdade de escolha e o respeito com as mulheres.

A Marcha das Vadias é um exemplo. Iniciado no Canadá, no ano de 2011, como *Slutwalk*, após um policial canadense afirmar que para não serem estupradas, as mulheres deveriam parar de se vestir como “vadias” (*sluts*, em inglês). A polêmica gera o efeito contrário, de que a vítima de estupro é a culpada pelo crime, devido à roupa que estava usando, como se a roupa autorizasse qualquer homem a cometer ato tão violento e traumatizante. Desde 2011, a Marcha tem motivado protestos em quase todo o mundo para que haja a desculpabilização da mulher vítima de violência sexual e pela liberdade da mulher poder se vestir e andar livremente pela rua sem ser assediada.

No cinema, houve uma movimentação semelhante em relação ao assédio. Em 2017, a atriz Alyssa Milano, publicou a *hashtag* #metoo (*Eu Também*, em português), pedindo a todos aqueles que já tivessem sofrido abuso sexual (sim, homens que passaram por situações de assédio também foram incentivados a expor seu trauma e principalmente seus assediadores) para que a compartilhassem também. O *Me Too*, foi iniciado em 2006, pela ativista Tarana Banks, a fim de encorajar pessoas para denunciar abusos e violência sexual, criando uma rede de empatia e fortalecimento entre pessoas que passaram pelo trauma e a comunidade. A publicação de Alyssa utilizando a *hashtag* do movimento, em 2017, deu início a uma série de denúncias de abuso sexual, tomando grandes proporções no cinema Hollywoodiano. Atrizes e também atores vieram a público para dar o seu relato e aderir ao movimento. Um levantamento feito pelo *The New York Times*, mostrou que desde as primeiras denúncias, mais de 200 homens influentes perderam seus cargos.

Em 2018, o *Times Up* (*O Tempo Acabou*, em português), surgiu como uma resposta ao *Me Too*, com a proposta de soluções ao problema de assédio no trabalho e para que mudanças efetivas se concretizem tanto em matéria de segurança quanto em igualdade de oportunidades. O movimento tem o forte apoio de atrizes como Emma Watson, conhecida também por sua participação e engajamento em lutas feministas, integrando a ONU Mulheres.

Esses movimentos levaram o Sindicato dos Produtores dos Estados Unidos a publicarem “Diretrizes contra o Abuso Sexual”, documento que define normas a serem cumpridas na produção de filmes, entre elas a proibição de audições de atores e atrizes em hotéis e residências privadas. O filme *Mulher-Maravilha 1984* (Patty Jenkins, 2020), foi o primeiro a cumprir o regulamento. A atriz Gal Gadot, que interpreta a super-heroína, antes mesmo das novas regras serem publicadas, se posicionou contra o diretor Brett Rattner, acusado de assédio e abuso sexual contra atrizes, afirmando que só participaria da continuação de *Mulher-Maravilha*, se o diretor fosse demitido do estúdio.

A repercussão dos movimentos fez com que os estúdios Disney demitissem o diretor James Gunn, responsável pelo sucesso de *Guardiões da Galáxia* (2014) e *Guardiões da Galáxia Vol. II* (2017), ambos integrantes do *Universo Cinematográfico Marvel* e que juntos somam a fatia de mais de 1,5 bilhões de dólares à franquia. Gunn foi acusado de fazer piadas sobre assuntos delicados como pedofilia, estupro e AIDS, em suas redes sociais entre os anos de 2008 e 2011. Além da demissão, o diretor ainda teve outras produções com outros estúdios cancelados e a suspensão de seu painel no *San Diego Comic-Con*, um dos maiores eventos sobre cultura pop e entretenimento, juntando nomes mundialmente conhecidos dos quadrinhos, animes e cinema aos fãs. O diretor já havia pedido desculpas oficialmente pelos posts em suas

redes sociais antes mesmo das denúncias e publicou novamente uma carta pedindo desculpas pelas suas atitudes. Com o apoio do elenco de *Guardiões da Galáxia*, ele foi perdoado e readmitido no projeto.

Em nível mundial ainda temos movimentos como a Greve feminista de Portugal, (2020), além de movimentos virtuais como o #elenão⁷ e o Chega de Fiu Fiu⁸, entre outros. As últimas duas décadas trouxeram mudanças significativas para mulheres em nível mundial. Como exemplos: a luta pela erradicação da mutilação genital feminina em diversos países⁹, expansão de leis contra assédio no ambiente de trabalho nos EUA¹⁰ e mais recentemente a Marcha pró-aborto que resultou na legalização da interrupção da gravidez¹¹ na Argentina no final de 2020.

No Brasil, o combate à violência contra a mulher possui trajetória que se fortaleceu com a aprovação da Lei Maria da Penha¹², em 2006. A lei veio para “criar mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher” (BRASIL, 2006). Segundo a Lei Maria da Penha (BRASIL, 2006), existem 5 tipos de violência contra a mulher: física, psicológica, moral, sexual e patrimonial.

A violência física é caracterizada por qualquer “conduta que ofenda a integridade física ou saúde corporal da mulher” [...]

A violência psicológica é “considerada qualquer conduta que: cause dano emocional e diminuição da autoestima; prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento da mulher; ou vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões.” [...]

⁷ Movimento iniciado por mulheres contra a candidatura de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil em 2018, motivados principalmente pela postura misógina tanto na sua campanha quanto em sua trajetória política. As manifestações começaram a partir de grupos de mulheres nas redes sociais que utilizavam a #elenão. Devido à proporção da adesão de pessoas, os protestos foram às ruas. No dia 29 de setembro, a grande concentração de manifestantes em diversas cidades do país, fez com que o protesto se tornasse o maior movimento de mulheres da história do Brasil, segundo a historiadora Céli Regina Jardim Pinto (ROSSI *et al*, 2018), reunindo cerca de 500 mil manifestantes somente em São Paulo, capital.

⁸ Campanha de combate ao assédio sexual em espaços públicos iniciado pelo Coletivo Think Olga, em 2013. Após realizar uma pesquisa com cerca de 7,7 mil mulheres, os resultados apontaram que 99,6% delas já haviam sofrido algum tipo de assédio, 81% deixaram de sair de casa por medo de serem assediadas e 90% mudaram de roupa ao pensar que a mesma poderia gerar situação de assédio.

⁹ A prática ainda é legalizada em mais de 30 países. Segundo a ONU, a MGF é “um dos atos mais desumanos de violência baseada em gênero no mundo” e precisa de mudanças culturais para atingir sua erradicação.

¹⁰ Após o movimento Me Too, diversos estados americanos endureceram suas leis contra o assédio sexual e moral em ambiente de trabalho, intensificaram treinamentos para funcionários sobre o assunto e o senado aprovou em 2018, lei para combater o assédio no congresso americano.

¹¹ No dia 30 de dezembro de 2020, fora aprovado pelo senado argentino, o direito de interrupção da gravidez de forma legal, segura e gratuita até a 14ª semana de gestação. O movimento de mulheres caracterizado pelo uso de lenços verdes, vêm desde 2005 realizando manifestações na Argentina, e nos últimos anos tomou força em países da América Latina pela descriminalização do aborto, ficando conhecido mundialmente como Onda Verde e está levando diversos países a discutirem alterações na sua legislação.

¹² A lei n. 11.340, de 2006, ficou conhecida como Lei Maria da Penha, nome da mulher que levou um tiro de seu próprio marido em uma tentativa de assassinato enquanto ela dormia e acabou ficando paraplégica. Após sofrer violência pelo seu próprio marido, Maria da Penha passou a lutar pela erradicação da violência contra a mulher, principalmente a violência doméstica.

A violência moral "Trata-se de qualquer conduta que constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força." [...]

A violência patrimonial "Entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades." [...]

E a violência moral "é considerada qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria." [...] (IMP)

A partir da Lei Maria da Penha começaram a surgir as chamadas delegacia da mulher. Parte das denúncias em delegacias que não são específicas acabam gerando constrangimentos para as mulheres já em situação delicada. Algumas vezes por parte dos policiais não acreditarem na denúncia e dependendo do caso solicitar procedimentos e fazer questionamentos, que muitas vezes colocam a vítima na posição de réu, as mulheres acabam não procurando por ajuda e continuam se sujeitando a situações de violência. As delegacias da mulher são postos policiais específicos onde as mulheres têm o devido atendimento para estes casos. Também foi implementado o sistema de chamadas disque-denúncia através do número de telefone 180, para que não somente as mulheres em situação de vulnerabilidade entrem em contato, mas também para que possa haver a denúncia por parte da população ao se deparar com esse tipo de violência, podendo agir de forma segura e anônima. Foram formados Conselhos da Mulher e Escritórios da Mulher para atender mulheres em situação de vulnerabilidade e para discutir ações que previnam e auxiliem essas mulheres. Além disso diversos municípios contam hoje com Casas de Passagem, das quais mulheres que sofrem risco de morte podem solicitar abrigo até que o agressor seja encontrado e ela possa retomar sua vida.

Em fevereiro de 2019, as mulheres conquistaram mais um dispositivo legal que prevê punição para a prática de "importunação sexual", com pena de um a cinco anos. A aprovação ocorreu pouco antes do Carnaval, época em que mais ocorrem denúncias de assédio por mulheres¹³. Ao mesmo tempo em que a lei auxilia na proteção das mulheres para que elas possam se divertir em uma festa popular, ela revela a falta de consciência do limite entre paquera e assédio por parte dos homens. Além da lei, uma grande campanha se espalhou por todo o país com a frase "Não é Não!" promovida pelo coletivo de mesmo nome e que distribuiu adesivos com os dizeres, além de promover debates e palestras sobre o assunto a fim de conscientizar homens e mulheres.

¹³ Segundo os dados do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, (2019) as denúncias de assédio e violência sexual costumam aumentar cerca de 20% nos meses em que ocorrem festas de Carnaval.

Em 2020, uma nova lei entra em vigor, dessa vez enquadrando o feminicídio como circunstância qualificadora de crime na Lei Penal. O femincídio é, de acordo com a Lei N° 13.104, o crime cometido “contra a mulher por razões da condição de sexo feminino” e “Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve: I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher.”

A partir da metade da década de 2010, uma onda conservadora contra questões de gênero e educação sexual em escolas toma proporções no mundo e, principalmente, no Brasil, demonstrando um crescente apoio ao conservadorismo pela população e que culminou na eleição de um presidente da extrema direita em 2018. Após o impeachment da presidenta Dilma Rouseff, em agosto de 2016, Michel Temer assume como presidente. Foi o início de uma série de retrocessos em relação à posição social feminina. Sua esposa foi descrita pela revista VEJA, em abril de 2016, como “bela, recatada e do lar”, além de descrever as roupas que utiliza como vestidos “abaixo do joelho” (LINHARES, 2016) e o quanto gostaria de ter mais um filho com o marido. Em depoimento em março de 2017, Michel Temer ressaltou a importância do dever feminino para com o lar e a educação dos filhos e que “somente a mulher é capaz de indicar ‘desajustes’ de preços no supermercado” (AMARAL, 2017), ressaltando características do papel social feminino de que mulher precisa ser uma boa esposa, boa mãe e saber cuidar da casa. Características que ressaltam novamente papéis sociais nos quais as mulheres devem se encaixar e que não condizem mais com a realidade encontrada na diversidade de mulheres da nossa sociedade.

Com a campanha das eleições presidenciais em 2017, surgiram movimentos contrários à candidatura de Jair Bolsonaro devido a seus depoimentos racistas, homofóbicos, misóginos, em apoio à ditadura militar, incitando a violência e o ódio a diversos grupos minoritários, entre outras polêmicas ligadas ao candidato. Essas manifestações foram formadas inicialmente por mulheres. O maior deles surgiu de um movimento online através da hashtag #elenão, na tentativa de conscientizar a população a impedir sua candidatura. A decepção ao Partido dos Trabalhadores devido ao impeachment de Dilma Rouseff e à prisão de Lula, uma rede de *fake news* mas principalmente, o crescente apoio da população ao conservadorismo, permitiram que Jair Bolsonaro fosse eleito em 2017, assumindo em janeiro de 2018. Desde então, as lutas feministas brasileiras se concentram na permanência de direitos, ameaçados pela ideologia ultraconservadora que permeia o governo atual com o apoio de grande parte da população. Em maio de 2019, a Datafolha (DATAFOLHA, 2019) divulgou uma pesquisa sobre feminismo em que apenas 39% das mulheres brasileiras apoiam o movimento.

O termo “feminismo” tem sido rejeitado ou por se acreditar que os direitos de igualdade já foram conquistados¹⁴ (YOUGOV, 2018), ou como no caso brasileiro, em que feministas ainda são associadas a uma imagem extremamente preconceituosa em que são vistas como “sinônimo de mulher mal amada, machona e, a gota d’água, o oposto de feminina” (DUARTE, 2003, p. 15), quando na verdade, “a demarcação do sujeito do feminismo de alguma forma reverbera o marco conceitual das identidades lançado por Stuart Hall, o que, por sua vez, habilita a ação política – de especial importância na prática do(s) feminismo(s) hoje” (ESCOSTEGUY, 2016, p. 73).

Segundo COSTA (2014, p. 87), o feminismo contemporâneo carrega consigo um “grande espectro de discursos sobre as relações de poder a partir da economia política da mulher concebida em toda sua diferença interna”, que por muitas vezes se tornam até discursos antagônicos. Porém, a autora afirma que é justamente essa heterogeneidade que manteve o feminismo como projeto político tanto para fins de “intervenção histórica” como para “abstração teórica”.

Ainda na discussão contemporânea, inserimos novas formas de representação da diversidade feminina que vem tomando força na mídia. A noção de um padrão de beleza vem se modificando e a estética e os cuidados pessoais ainda fortemente associados à feminilidade vem ganhando um novo tom. Há cerca de 10 anos a marca Dove de produtos de higiene e cuidados pessoais lançava a campanha “Dove pela Real Beleza”. As propagandas se mantêm utilizando modelos com diferentes corpos, cabelos e etnias das tradicionais modelos que costumavam aparecer em campanhas desse tipo, com a intenção de que as consumidoras se identifiquem mais com a diversidade de mulheres que a própria campanha apresenta. Na mesma linha, a cantora Rihanna lança toda uma linha de *lingeries* somente com modelos não tradicionais e que representam a diversidade que compõe as mulheres de nossa sociedade, incluindo mulheres com deficiência, para que toda mulher possa se sentir bonita e sensual.

No cinema, a representação de mulheres também acaba mudando, tanto na maneira em que as personagens se comportam como na relação que tem com demais personagens das tramas. Um exemplo claro dessa mudança é o filme *As Caça-Fantasmas* (2016), remake de *Os Caça-Fantasmas* (1984). A nova versão inverte os papéis masculinos do original com papéis femininos e brinca com as piadas hoje consideradas misóginas e com a sexualização e falta de

¹⁴ Segundo a pesquisa *When is a feminist not a feminist?* (Quando uma feminista não é uma feminista?, tradução nossa), do instituto YouGov de 2018, mulheres não se identificam com o feminismo por acreditarem que direitos feministas já foram alcançados ou ainda, quando acreditam na luta por mais direitos para mulheres, não se identificam com o termo “feminismo”

intelecto feminino que o filme de 1984 apresentava. A franquia *Star Wars*, após seis filmes, lança a primeira trilogia com uma mulher Jedi e protagonista, com Rey (Daisy Ridley) empunhando um sabre de luz.

Mas, somente as representações em um grande número não são suficientes para mudar o inconsciente patriarcal. Diversas atrizes tiveram que fechar suas contas nas redes sociais devido a ataques misóginos direcionados a seus papéis. A atriz Kelly Marie Tran, a Rose Tico de *Star Wars: Os Últimos Jedi* (2017), decidiu encerrar sua conta no Instagram em 2018 devido a uma enxurrada de comentários negativos sobre de seu papel no filme. Para ela, viver nos Estados Unidos desde que era criança já fora muito sofrido devido à sociedade enquadrá-la dentro de estereótipos. De origem vietnamita, ela carrega no seu rosto os traços “orientais” que a fizeram constantemente ser lembrada que não pertencia ao país. Para Kelly, os comentários a fizeram perceber que seu papel no filme havia sido mais um reforço ao estereótipo asiático que comporia a diversidade do filme de *Star Wars*. A protagonista Daisy também não ficou imune. Muitos fãs foram contra a atriz ser protagonista de uma nova trilogia. A situação de machismo na franquia *Star Wars* se agravou quando lançaram *Rogue One*, em 2016, filme que tem como protagonista Jyn Erso, interpretada por Felicity Jones. Os fãs reclamaram que franquias agora só estaria colocando mulheres como protagonistas. O incômodo gerado só ressalta a diferença gigantesca que existe em representações de gênero em filmes de ação e que compõem a cultura pop. Se somente por causa desses filmes - dentro de um universo gigantesco de filmes com heróis masculinos -, muitos fãs geraram tal polêmica, imagina há quanto tempo meninas e mulheres aguardavam por filmes com heroínas das quais poderiam se identificar?

De acordo com Neroni (2005), podemos afirmar que nos encontramos em um momento de crise ideológica pela qual a liberdade feminina novamente assombra a hegemonia patriarcal no pensamento dominante. As representações cada vez mais numerosas de mulheres em filmes são um reflexo disso e entram em um embate com uma nova onda conservadora que desponta em diversos países, inclusive no Brasil e nos EUA, este último, de onde vêm os filmes de super-herói.

4 PERCURSO METODOLÓGICO

Neste capítulo apresentamos a metodologia utilizada para realizar a pesquisa, bem como o percurso percorrido para alcançarmos nossos objetivos. Iniciamos com a perspectiva teórica dos estudos culturais ingleses sobre o materialismo cultural e o conceito de cultura, fundamental para a compreensão da metodologia utilizada: a análise cultural-midiática.

O grupo de pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM, utiliza a análise cultural-midiática em suas pesquisas devido à complexidade que possibilita ao associar aspectos da cultura vivida (contexto social, histórico e político) com os da cultura registrada (nesta investigação, o cinema, e, mais específico, as super-heroínas em filmes). A metodologia bem como o percurso teórico-metodológico desenvolvido para esta dissertação estão demonstrados no segundo subcapítulo intitulado “Análise Cultural-Midiática.”

Em “Proposta de análise da representação feminina no cinema,” descrevemos a metodologia complementar “Análise textual”, de Francesco Casetti e Federico di Chio (1999), e como ela é aplicada para realizar a análise das personagens dentro dos filmes. Ao final, serão apresentadas as personagens analisadas em “Corpus: As super-heroínas.”

4.1 Estudos culturais como base teórica

Para Maria Elisa Cevasco (2016), Marx deixou um legado teórico e metodológico para os estudos culturais. Segundo o autor, a sociedade estaria estruturada por uma base, também chamada de infraestrutura e por uma superestrutura. Na base estariam as atividades econômicas humanas, e, para ele, dotadas de materialidade, já que esse processo produtivo se dá através da atuação dos homens por um meio físico. Esta base determinaria a superestrutura, formada então pelo campo das ideias, onde estariam incluídas a religião, a política a filosofia e as artes, portanto, a cultura. Essa divisão rígida e fixa da sociedade acentuava a centralidade da infraestrutura ao processo de produção e assim “todas as outras atividades sociais, culturais e morais, eram simplesmente derivadas dessa (ou determinadas por essa) atividade primordial” (WILLIAMS, 2007, p. 269). A estruturação da sociedade formulada por Marx ficou conhecida como materialismo histórico (ou dialético) (COIRO, 2018).

A construção do conceito de materialismo cultural por Raymond Williams (1979) é uma referência ao materialismo histórico formulado por Marx, e é a partir dessa atualização teórica que se fundamentam os estudos culturais. Para Williams (2007), a cultura permeia todas as

atividades humanas e também deve ser vista como um processo social real, com consequências concretas e, portanto, também seria dotada de materialidade. O materialismo cultural se propõe como uma revisão à ideia de Marx, do qual a cultura seria derivada de atividades econômicas humanas - resultado de processos materiais, físicos e “mecânicos” -, enquanto a cultura estaria disposta na esfera das ideias (COIRO, p. 168, 2018).

O materialismo cultural posiciona o sujeito como atuante nas transformações sociais em que vive, deixando de ser visto como tendo papéis sociais pré-determinados pela sociedade. Ao inserir o conceito em seus estudos de lutas de classe, Williams (1979) permitiu a percepção sobre os sujeitos a partir de suas vivências, que são constituintes das especificidades e condições de existência das classes sociais. Portanto, é a ação humana que forma e transforma a ideologia, e não mais o inverso com era imaginado no materialismo histórico. Ao invés da ideologia determinar as relações sociais nas condições reais de vida, são os sujeitos que exercem poder sobre a ideologia e causam transformações nas formas dominantes de pensamento.

Williams (1979, 2007) compreende a cultura como um conceito complexo devido às transformações que passou durante a história e segundo Hall (1997), possui um papel constitutivo, articulando os mais diversos aspectos da vida social. A centralidade, antes atribuída às atividades econômicas por Marx, é agora destinada à cultura por Williams, originando a teoria cultural, base dos estudos culturais.

Em seu ensaio, *Culture is Ordinary*, de 1958, Raymond Williams responde às tensões teóricas a respeito do conflito conceitual da palavra “cultura” na Inglaterra existente no país à sua época. Para ele, o termo era atribuído erroneamente à duas visões. A primeira se referia ao elitismo da época que gerava uma forma de distinção entre camadas sociais. É dessa origem que advém a utilização de colocações ainda utilizadas como “pessoa culta” ou “de cultura”, pois a distinção dessas pessoas era atribuída a “cultura” que elas possuem, por terem acesso à educação formal devido à melhores condições financeiras. A segunda, de certa forma vinha de uma reação à primeira, vendo essa conexão de cultura ao elitismo como algo abominável (WILLIAMS, 1958).

No mesmo ensaio, para Williams (1958, p2), cultura “designa todo um modo de vida - os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado - os processos especiais de descoberta e esforço criativo”. E, considerado enfaticamente primordial pelo próprio autor em todo o ensaio, a “cultura é de todos”, nesse sentido, se utiliza também o termo “a cultura é ordinária” (WILLIAMS, 1958). Para o autor todas as pessoas estão inseridas em um contexto cultural, possuem e produzem cultura, independente de sua classe social e educação formal.

A abrangência do conceito de cultura provocou mudanças de paradigma na maneira de se estudar a composição da sociedade também conhecido como “virada cultural” e se firmou nos chamados *estudos culturais*. Segundo Hall (1997, p.4), “Por bem ou por mal, a cultura é agora um dos elementos mais dinâmicos — e mais imprevisíveis — da mudança histórica no novo milênio”. Os estudos culturais, que se consolidaram a partir dessa mudança de paradigma, iniciaram pesquisas que antes não eram consideradas pela academia. Assim, mídias como rádio, televisão, cinema e literatura popular passaram a ser objeto de estudo consideradas também como cultura ou como Douglas Kellner (2001) costuma chamar, *cultura da mídia*.

Os estudos culturais, desde a fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), em Birmingham, na década de 1960, tem-se mostrado como um campo interdisciplinar, buscando em diversas fontes, pesquisas que complementem seus objetos.

As principais tradições de estudos culturais combinam - como podem - teoria social, análise cultural, história, filosofia e intervenções políticas específicas, superando a divisão acadêmica convencional do trabalho por meio da superação da especialização que divide o campo de estudo da mídia, da cultura e das comunicações. O estudo cultural, portanto, opera com uma concepção interdisciplinar que utiliza teoria social, economia, política, história, comunicação, teoria literária e cultural, filosofia e outros discursos teóricos. (KELLNER, p. 42, 2001)

Seus fundadores Thompson, Hoggart, Williams e Hall focaram seus estudos para o consumo da mídia de massa pelas classes populares que com o passar dos anos já não dava conta da diversidade dos grupos identitários como as subculturas, grupos étnicos, alteridades de gênero, sexualidade, diferenças geracionais, entre outros (MATTELART E NOVEAU, 2004). No princípio, houve uma glamourização desses grupos por parte dos pesquisadores pela falta de distanciamento do objeto de pesquisa ou justamente pelo motivo contrário, o distanciamento total do pesquisador acostumado a uma cultura elitista que considerava uma “alta cultura” e uma “cultura popular” de formas diferentes, sendo a “cultura popular” de apelo estético e qualidade questionáveis (MATELLART E NOVEAU, 2004). Para Kellner (2001, p. 27), a cultura da mídia hoje, em certo sentido é a cultura dominante, pois está em foco de atenção para um número relevante de pessoas e ainda se apresenta como “uma força dominante de socialização: suas imagens e celebridades substituem a família, a escola e a Igreja como árbitros de gosto, valor e pensamento, produzindo novos modelos de identificação e imagens vibrantes de estilo, moda e comportamento”.

Portanto, a comunicação e a mídia são partes constitutivas de nossa cultura e devem ser estudados como processos culturais. Ter os estudos culturais como base teórica dessa pesquisa, é perceber os produtos midiáticos, em específico os filmes de super-herói como parte constitutiva de nossa cultura. Além de um entretenimento, as imagens, de que Kellner (2001) se refere, estão tomadas de representações de nossa cultura vivida, permeiam o imaginário social e de certa maneira revelam aspectos estruturais de nossa cultura, seja da dimensão social, política e até econômica de seu contexto de produção.

4.2 Análise cultural-midiática

A partir dos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais, busca-se evidenciar como a análise cultural, proposta por Raymond Williams (1999), pode ser aplicada para os estudos de mídia.

[...] tal protocolo permite uma rica investigação contextual, trazendo à tona aspectos políticos, econômicos e sociais do período de produção dos objetos em análise, os quais demonstram a influência e a interdependência da mídia em relação às demais instâncias da sociedade. (STEPHENS, HENRIQUES E LISBOA FILHO, 2018, p. 2)

A análise cultural-midiática, portanto, tem como objetivo trazer à tona o contexto em que a produção midiática está inserida, conferindo-lhe protagonismo, bem como tensionar conflitos sociais e revelar modos de vida, assim como padrões sociais, passados através de gerações, que perpetuam desigualdades e preconceitos. Também é possível perceber os aspectos de dominação e resistência existentes em nossa sociedade e que permeiam os processos sociais. Assim podemos analisar o cinema como integrante da cultura, sendo produzido e consumido pela mesma, bem como revelando tensionamentos e questões.

Essa complexidade de aspectos exige maior profundidade crítica a fim de compreender o contexto para além da narrativa fílmica, associando também aspectos de produção desses filmes e como se inserem e se articulam à vida contemporânea. Por isso será utilizada a análise cultural-midiática como protocolo teórico-metodológico, que tem por finalidade englobar os diversos elementos que envolvem a mídia e a cultura dentro dos estudos em comunicação e também guiar a pesquisa para que se possam atingir os objetivos propostos.

A análise cultural tem sua gênese no livro de Raymond Williams, *The Long Revolution* (2003 [1961]). Para Ana Luiza Coiro Moraes (2016), a análise cultural é política, já que se propõe a compreender as relações de poder existentes em nossa cultura e é conjuntural, pois procura estudar um conjunto de acontecimentos dentro de seus contextos que geram um

determinado fenômeno e suas consequências. Segundo Williams (2003), um estudo interessado em compreender os sentidos produzidos pela cultura precisa atentar para três perspectivas: uma ideal, que se refere à cultura como um processo de aperfeiçoamento da humanidade; uma documental, que se refere às manifestações artísticas e intelectuais, que, de certa maneira, além de registrar também evidenciam muitos aspectos da sociedade em que foram criadas; e uma social, que se refere aos modos de viver e conviver em sociedade. Mesmo assumindo a impossibilidade de verificar a fundo as três em sua integridade, Williams (2003) considera relevante, ao menos citar, ou não deixar cair no esquecimento alguma das três perspectivas, mesmo que em uma pesquisa seja abordada apenas uma delas.

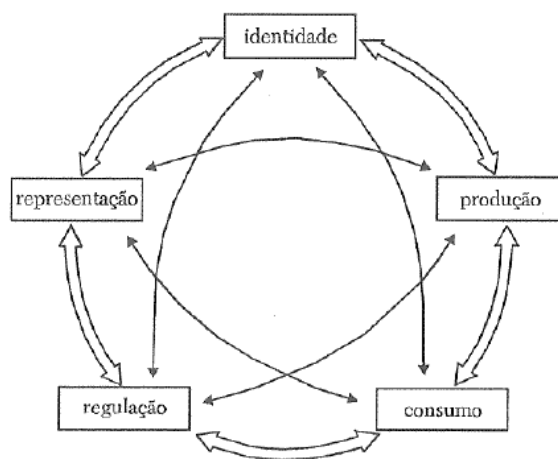
O autor ainda distingue três níveis de cultura: a cultura vivida, acessível àqueles que vivem no mesmo lugar e no mesmo tempo; a cultura registrada, como o próprio nome sugere, são os registros da cultura em diversos formatos de produção humana desde a arte até as atividades cotidianas; e a tradição seletiva, cultura passada por diversas gerações, a qual se possui acesso mesmo após passado o tempo ou modificado o lugar (WILLIAMS, 2003 p. 58). O autor descreve a tradição seletiva como um conjunto de características selecionadas daquela totalidade experienciada por aqueles que viviam naquela época e lugar e, ainda, que se tornam as características daquela cultura. Para esta pesquisa centramos nosso olhar para as relações entre cultura registrada e cultura vivida.

Compreendemos a cultura vivida como todos os aspectos que caracterizam a cultura de uma sociedade em determinado tempo e espaço. Aos que vivenciam esta cultura, estão acessíveis referências que formam o seu imaginário e permitem a compreensão e a interpretação do mundo à sua volta. Com o passar do tempo, novas gerações transformam os referenciais gerando novos sentidos e modificando a cultura. De cada cultura vivida, parte sobrevive ao tempo em forma de registros, como é o caso dos filmes, do qual é possível resgatar e compreender sobre características gerais e valores do período em que foi produzido. Estudar filmes contemporâneos é também tentar compreender aspectos da nossa própria cultura vivida.

A análise cultural-midiática articula ainda protocolos analíticos como os circuitos de Johnson (1999) e Du Gay *et al* (1997) como formas de “apresentar as relações entre a esfera produtiva e suas representações midiáticas e as maneiras pelas quais os sujeitos se apropriam das mensagens, como as decodificam e delas fazem uso em suas vidas privadas” (COIRO, 2016, p. 34). A partir desse conjunto de referências, é proposto um percurso teórico-metodológico que atendam às demandas de acordo com os objetivos e o objeto a ser analisado.

O circuito de Du Gay *et al* (1997), Figura 5, foi construído para analisar o *Walkman* como um artefato cultural. Esse modelo articula produção, consumo, representação, identidade e regulação, sem destacar nenhum eixo perante os demais, ressaltando assim, a importância do circuito: “a *representação* refere-se a sistemas simbólicos, como os textos e imagens envolvidos na produção de um artefato cultural, por sua vez, esses sistemas geram *identidades* que lhes são associadas e têm um efeito de *regulação* na vida social, promovendo *consumo*” (LISBOA FILHO, 2014, p. 70).

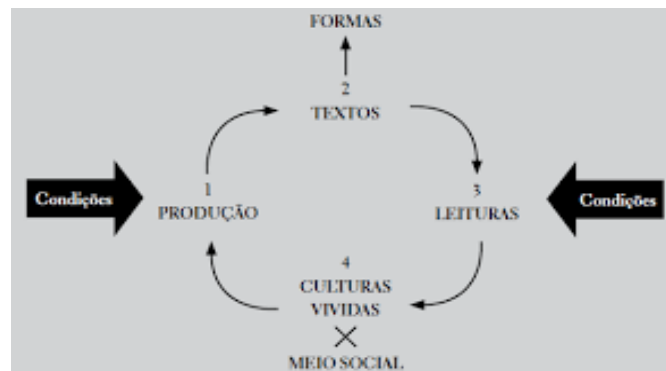
Figura 3 - Circuito da Cultura de Du Gay *et al*



Fonte: DU GAY, P. *et al* (1997)

O próximo modelo que inspira a formação do protocolo metodológico é o circuito de Johnson (1986), Figura 6. Sinteticamente este circuito se apresenta como uma forma geral de analisar os produtos culturais, deixando margem para as especificidades de cada objeto de pesquisa. Ele utiliza como base a linguagem como meio de compreensão e por isso utiliza a palavra *textos* para tratar das produções culturais sendo cabível a elas uma leitura. Então ele é formado por: 1. *Produção* - do qual se considera as condições do qual o texto foi produzido e se prevê a relação direta com a cultura vivida; 2. *Textos* - compostos por formas simbólicas das quais os significados são formados; 3. *Leitura* - entendido também como recepção, prática de construção e interpretação dos sentidos por parte do receptor; e 4. *Cultura vivida* ou meio social - se relaciona ao contexto em que o texto foi produzido e consumido (ESCOSTEGUY, 2007).

Figura 4 - Circuito da Cultura de Johnson



Fonte: SILVA TADEU (2000).

Escosteguy (2007) associa cada uma das instâncias do circuito de Johnson (1986) como uma divisão dos estudos acadêmicos voltados a analisar produtos culturais, principalmente os midiáticos. A autora ainda sugere pontos relevantes a serem tomados pelos pesquisadores que não são contemplados pelo modelo, por se tratar de uma visão geral do circuito de cultura. Os circuitos funcionam como modelos gerais de análise de produtos midiáticos e, concordando com Escosteguy (2007), abordar apenas um dos segmentos, ou preferir um circuito em relação a outro, negligencia aspectos de produção e do meio social de onde são incorporados sentidos da cultura em que estão inseridos.

Portanto, a análise cultura-midiática propõe a criação de um percurso próprio inspirado pelos circuitos anteriores, que consiga dar conta dos diversos aspectos do objeto a ser analisado e sem se distanciar dos objetivos propostos. Nos apropriamos da instância “representação” do circuito de Du Gay *et al* (1997) com o propósito de compreender o sistema simbólico construído pela narrativa fílmica. Os filmes serão compreendidos como “textos,” que agrupam as formas simbólicas e geram significados de acordo com o Circuito de Johnson. E ainda, será utilizada a instância “cultura vivida ou meio social” também do Circuito de Johnson para estudar as personagens que compõem o corpus e que se relacionam diretamente com a “cultura vivida ou meio social” em que foram criados. Esses significados gerados pelos filmes e que dizem respeito sobre a cultura pela qual foram criados e vão gerar representações, retornando ao imaginário social com uma nova leitura. Tomadas as instâncias teorizadas por Du Gay *et al* (1997) e Johnson (1986), propomos um percurso teórico-metodológico a seguir, com a finalidade de atingir os objetivos propostos com foco no objeto delimitado.

4.3 Proposta de análise feminina no cinema

A partir dessas considerações, desenvolvemos um protocolo teórico-metodológico próprio, com a finalidade de abranger diversos aspectos relacionados ao objeto selecionado conforme ilustrado pela Figura 5.

Figura 5 - Protocolo metodológico



Fonte: Elaborado pela autora.

A *Análise Cultural-midiática* é utilizada para analisar produtos culturais com foco nos midiáticos. Tensiona a cultura vivida e a cultura registrada pela perspectiva dos estudos culturais e tem como base o materialismo cultural e a análise cultural segundo Raymond Williams (1979).

Conforme podemos observar na Figura 5, a *Cultura vivida*: disposta horizontalmente como em uma linha temporal, já que para compreendê-la é preciso fazer parte de um mesmo tempo e espaço, que estão em constante modificações. As setas representam essas modificações ao longo do tempo e a integração de aspectos de uma cultura passada a outra. Por cultura vivida, baseado em Williams (1979) e Johnson (1986), destacamos aspectos sociais, históricos e culturais do recorte temporal do qual os filmes selecionados fazem parte. Focamos em aspectos principalmente relacionados à condição feminina em nossa sociedade: papéis sociais,

construção do gênero feminino e a oposição masculino/feminino, a ideologia dominante e o patriarcado, bem como as lutas e conquistas feministas. Somamos ainda, as teorias feministas do cinema, com a perspectiva de enxergar as representações femininas com base em autoras que pesquisam a área.

Já a *Cultura registrada*: tem origem em um contexto cultural vivido. Está disposta em destaque, pois fica acessível a futuras gerações. Além disso, representa o recorte temporal dos filmes selecionados, no caso, em uma década, e especificamente as personagens que compõem o *corpus*. Os filmes serão vistos para fins de análise, como “textos”, pela perspectiva de Du Gay *et al* (1997) e Casseti e Chio (1999). Acrescentamos aqui também o contexto de produção por meio de informações sobre bilheteria, mercado cinematográfico e a relação das personagens analisadas com outras mídias.

As culturas vivida e registrada são esferas articuladas da nossa sociedade, em constante retroalimentação. Ou seja, dentro de mesmo período de tempo e espaço - cultura vivida -, temos essas produções, os filmes - cultura registrada -, que expõem costumes, valores e pensamentos das pessoas que compartilham da mesma cultura. Porém, a cultura registrada não “reflete” a cultura vivida, e sim “representa” aspectos dessa sociedade e tem capacidade de manter, transformar e compartilhar costumes, valores e pensamentos tanto para outras culturas como para futuras culturas, através da tradição seletiva.

A *Análise textual* é utilizada como uma ferramenta dentro da análise cultural-midiática para extrair os significados dos filmes nos mais diversos aspectos técnicos e subjetivos da sua composição. Para Casseti e Chio (1999), determinadas formas sociais moldam e dão sentido aos textos, que nesta pesquisa são os filmes que compõem o *corpus* de análise. Como processo metodológico, foram realizadas duas etapas de análise textual: a etapa descritiva, na qual os filmes foram desconstruídos, considerando não só os elementos narrativos, mas também de composição técnica como planos, enquadramentos, trilha sonora; e a etapa analítica, na qual os elementos desconstruídos foram reagrupados sob o olhar analítico, com a finalidade de compreender a representação das super-heroínas. Apresentamos aqui apenas a etapa analítica, já como forma de resultados alcançados. Com base nas categorias dos citados autores, propomos as categorias específicas “Aparência,” “Sujeitos e Interações” e “Linguagem cinematográfica,” descritas no subcapítulo a seguir, para estudar aspectos das produções audiovisuais que possibilitem alcançar os objetivos propostos a esta pesquisa.

A *Tipificação* diz respeito à interpretação da “representação” (HALL, 2016; DU GAY *et al*, 1997) das personagens por meio das relações entre aspectos da cultura registrada – construção da personagem na narrativa fílmica - e da cultura vivida – contexto social do qual o filme é produzido. Assim, a tipificação possibilita a compreensão dos sentidos que podem ser apreendidos pelos filmes a fim de se encontrar a representação das super-heroínas nos filmes nos quais elas são protagonistas.

4.3.1 Análise Textual

A análise textual é aqui utilizada como instrumento a fim de decompor um conjunto de construções simbólicas (signos, figuras e símbolos presentes em nossa sociedade), que seguem certas regras de composição (linguagem audiovisual) e que geram determinados sentidos de interpretação (que se relacionam ou não com a realidade da qual foram produzidos) (Casetti e Chio, 1999, p. 249). Essa abordagem permite, através de um conjunto de categorias, visualizar uma produção audiovisual para além do seu conteúdo, expondo tanto aspectos mais técnicos e quanto os de caráter subjetivo, que os autores vão chamar de *elementos linguísticos*. Com isso, Casetti e Chio (1999) entendem as produções audiovisuais - como os filmes analisados nesta pesquisa - como *textos*, do qual são compostos por esses *elementos linguísticos* (técnicas audiovisuais, conteúdo, relações com a realidade) dos quais a análise textual permite uma *leitura* aprofundada dos mesmos. Uma leitura da complexidade de todos os elementos que compõe o texto a partir da sua desconstrução.

Casetti e Chio (1999) distinguem duas grandes etapas consideradas fundamentais. A primeira é a descrição, que pode ser vista como uma fase objetiva de decomposição da produção audiovisual. Nesta fase, são identificados os elementos significativos que compõem o texto. A segunda fase é a de interpretação, de caráter subjetivo e pessoal, já que os elementos serão reagrupados com a finalidade de encontrar o sentido em que as estruturas e os processos dão ao texto.

Como forma de organizar a leitura, Casetti e Chio (1999, p. 256) criaram um esquema formado por diversas categorias que “permitem ao analista definir e agrupar os itens textuais.” Ao decompor o filme nos deparamos com uma quantidade de dados dos quais se faz necessária uma rígida organização. Para isso as categorias auxiliam a organizar criteriosamente e por relevância os dados mais pertinentes, para que possam ser confrontados durante a fase de interpretação. Com base em Casetti e Chio (1999), realizamos a leitura do filme de acordo com os seguintes aspectos:

1. Aparência

As distinções de gênero se tornam visíveis pelos modos de se vestir, de agir, por cortes de cabelo e utilização de maquiagem. O cinema carrega consigo marcadores de gênero e define modos de agir, vestir e padrões estéticos de como a mulher deve aparentar (GUBERNIKOFF, 2016). Além das distinções de gênero, esta categoria se torna relevante para perceber padrões de beleza hegemônicos e ideologias que circundam esses filmes. A aparência costuma entrar junto na categoria de Sujeito e Interações segundo Caseti e Chio (1997), porém aqui resolvemos destacá-la por ser forte marcador de gênero. Indica muitas vezes o “olhar masculino” com a intenção de posicionar a mulher dentro de estereótipos ao hipersexualizar e objetificar, ou pelo viés contrário, representando pela sua imagem características associadas a estereótipos de mulher séria, pura ou inocente. Não queremos aqui, de jeito algum repetir estes estereótipos com esta categoria, mas sim identificá-los. Como pontua Stuart Hall (2016), as representações se transformam com o passar do tempo e da apropriação que a mídia e a recepção fazem delas. Como exemplo, Madonna utilizou sua imagem hipersexualizada para falar sobre a liberdade sexual feminina, uma contra-estratégia representacional que inverte a imagem feminina ao se apropriar de características estigmatizantes do estereótipo. Aqui redobramos a atenção para o uso que se faz da aparência das personagens dentro da narrativa fílmica.

2. Sujeito e interações

Identidade da personagem, sua maneira de agir e interagir com demais personagens que demonstram suas características identitárias, o papel destinado a personagem, seu desenvolvimento ao longo do filme e também suas falas.

3. Linguagem cinematográfica

Este aspecto abrange os elementos audiovisuais que compõem as cenas. Isso inclui: o espaço tomado pela personagem na dimensão da imagem e a forma pela qual ela aparece, levando em conta os enquadramentos, ângulo de câmera, movimento de câmera, iluminação, trilha sonora e divisão do espaço com demais personagens, objetos e cenários.

4.3.2 Corpus: As super-heroínas

Para identificar as super-heroínas que compõem essa pesquisa, foi realizada uma busca nos filmes do gênero super-herói, na década de 2010, totalizando 49 filmes. Entre esses foram identificados 13 filmes contendo mulheres como protagonistas, sendo dez o total de personagens, já que algumas aparecem em mais de um filme. O protagonismo pode ser dividido em: super-heroínas que possuem filme solo; super-heroínas que possuem filme solo e filme dividindo protagonismo com outro(s) personagens; e, super-heroínas que somente dividem protagonismo, não possuindo, portanto, filme solo. A seguir são apresentadas as super-heroínas que compõem o corpus desta pesquisa, os respectivos filmes dos quais fazem parte e uma breve descrição da história do filme com enfoque nas personagens.

Figura 6 - Capitã Marvel



The infographic is divided into three horizontal color bands: red at the top, yellow in the middle, and blue at the bottom. On the right side, there is a full-body image of Carol Danvers in her Captain Marvel suit, standing in a heroic pose. The text is as follows:

SUPER-HEROÍNA
CAPITÃ MARVEL / CAROL DENVERS


FILME
CAPITÃ MARVEL (2019)

DESCRIÇÃO

CAROL DENVERS, EX-INTEGRANTE DA FORÇA AÉREA NORTE-AMERICANA, ADQUIRE SEUS PODERES APÓS ENTRAR EM CONTATO COM A ENERGIA DE UMA PEDRA DO INFINITO. ELA PERDE A MEMÓRIA NO ACIDENTE E É RECRUTADA POR KREES, INTEGRANDO SEU EXÉRCITO DE ELITE. NA LUTA CONTRA OS SKRULLS ELA ACABA RECUPERA SUA MEMÓRIA ENCONTRANDO A VERDADE SOBRE SEU PASSADO E SOBRE OS KREES, QUE NA VERDADE A ESTAVAM USANDO COMO UMA ARMA NA DOMINAÇÃO DE OUTROS POVOS.

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 7- Mulher-Maravilha



SUPER-HEROÍNA
MULHER-MARAVILHA / DIANA PRINCE

FILME
MULHER-MARAVILHA (2017)

DESCRIÇÃO

DIANA PRINCE, É UMA PRINCESA GUERREIRA AMAZONA, FILHA DA RAINHA DE TEMISCIRA, ILHA POVOADA APENAS POR MULHERES. ALÉM DE PRINCESA, ELA É UMA SEMIDEUSA, FILHA DE ZEUS. A GUERREIRA TEM SEU COTIDIANO ALTERADO COM A CHEGADA DO SOLDADO AMERICANO STEVE ROGERS, QUANDO O MESMO SE PERDE AO FUGIR DE TROPAS INIMIGAS DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. ELA SE CONVENCE QUE ESTÁ NA HORA DE AJUDAR O MUNDO E QUE A GUERRA ESTÁ SENDO CAUSADA POR UM ANTIGO DEUS GREGO, DO QUAL ELA ESTARIA DESTINADA A COMBATER DESDE SEU NASCIMENTO. ELA SAI DE TEMSCIRA CONTRA A VONTADE DE SUA MÃE E DAS AMAZONAS PARA LUTAR NA GUERRA E DERROTAR SEU INIMIGO.


FILME
LIGA DA JUSTIÇA (2017)

DESCRIÇÃO

MULHER-MARAVILHA SE UNE AO BATMAN E JUNTOS CONVOCAM, SUPERMAN, FLASH E CIBORGUE PARA FORMAR A LIGA DA JUSTIÇA E ASSIM COMBATER GRANDES AMEAÇAS AO PLANETA TERRA.

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 8 - Fênix Negra

SUPER-HEROÍNA FÊNIX NEGRA / JEAN GRAY	
FILME X-MEN: APOCALIPSE (2016)	
DESCRIÇÃO JEAN GRAY ENTRA PARA A EQUIPE PRINCIPAL DOS X-MEN. ELES PRECISAM DERROTAR APOCALIPSE, MUTANTE LENDÁRIO COM VÁRIOS PODERES QUE AMEAÇA ACABAR COM A RAÇA HUMANA PARA QUE SOBREVIVAM APENAS MUTANTES NA FACE DA TERRA	
FILME X-MEN: APOCALIPSE (2016)	
DESCRIÇÃO JEAN GRAY É UMA X-MEN COM PODERES TELECINÉTICOS. EM UMA MISSÃO NO ESPAÇO ENTRA EM CONTATO COM UMA FORÇA MIS TERIOSA QUE LHE DÁ MUITO PODER. ESSE PODER É COBIÇADO POR RAÇAS ALIENÍGENAS QUE TENTAM FAZÊ-LA ABANDONAR OS X-MEN. JUNTO A ISSO, ELA DESCOBRE QUE SEU MENTOR, PROFESSOR XAVIER, HAVIA MENTIDO SOBRE SUA HISTÓRIA DE INFÂNCIA, ALÉM DE OCULTAR DENTRO DE SUA MENTE SEU REAL PODER. A REVELAÇÃO FAZ A HEROÍNA ENTRAR EM CONFLITO CONSIGO MESMA E REDESCOBRIR QUEM REALMENTE É, FICANDO NA INDECISÃO ENTRE USAR SEUS PODERES PARA SALVAR O MUNDO AO LADO DOS X-MEN OU PARA AJUDAR OS ALIENÍGENAS A ALCANÇAR SEUS OBJETIVOS SEM IMPORTAR COM AS PESSOAS E COM O MUNDO.	

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 9 - Viúva Negra



SUPER-HERÓINA
VIÚVA NEGRA / NATASHA ROMANOFF

FILME
VINGADORES (2012)

DESCRIÇÃO
NATASHA ROMANOFF (VIÚVA NEGRA) É CONVOCADA POR NICK FURY PARA INTEGRAR UM GRUPO DE PESSOAS COM SUPER HABILIDADES CHAMADO DE VINGADORES PARA COMBATER A CHEGADA DE LOKI E OS CHITOURI AO PLANETA TERRA. O GRUPO É FORMADO TAMBÉM PELO CAPITÃO AMÉRICA, HOMEM DE FERRO, GAVIÃO ARQUEIRO, HULK E THOR.

FILME
VINGADORES: A ERA DE ULTRON (2015)

DESCRIÇÃO
VIÚVA NEGRA E OS VINGADORES PRECISAM COMBATER ULTRON, SISTEMA DE DEFESA COM INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL CRIADO PELO HOMEM DE FERRO QUE ACABA SE TORNANDO O GRANDE INIMIGO MUNDIAL.


FILME
VINGADORES: GUERRA INFINITA (2018)

DESCRIÇÃO
APÓS O GRUPO SE DIVIDIR POR DESAVENÇAS ENTRE ELES, UMA NOVA AMEAÇA SURGE AO PLANETA. THANOS PRECISA DAS ÚLTIMAS PEDRAS DO INFINITO QUE SE ENCONTRAM NO PLANETA PARA TERMINAR O SEU PLANO DE DESTRUIÇÃO EM MASSA. VIÚVA NEGRA E OS VINGADORES SE UNEM A DIVERSOS OUTROS HERÓIS DO MCU. É O PRIMEIRO FILME EM QUE ELES NÃO CONSEGUEM IMPEDIR O VILÃO DE EXECUTAR O SEU PLANO E METADE DOS SERES VIVOS DO UNIVERSO DESAPARECEM

FILME
VINGADORES: ULTIMATO (2019)

DESCRIÇÃO
APÓS THANOS DIZIMAR METADE DOS SERES VIVOS DO UNIVERSO, NATASHA ROMANOFF (VIÚVA NEGRA) JUNTO AO CAPITÃO AMÉRICA E AO HOMEM DE FERRO JUNTAM FORÇAS A OUTROS HERÓIS PARA REVERTER O PASSADO E COMBATER THANOS.

Figura 10 - Gamora



SUPER-HEROÍNA
GAMORA

FILME
GUARDIÕES DA GALÁXIA (2014)

DESCRIÇÃO
GAMORA, NÃO COMPACTUA COM OS IDEAIS DE RONAN, SEU SUPERIOR, E APÓS SER PRESA AO TENTAR ROUBAR UM ORBE, ENCONTRA COM PETER QUILL, ROCKY, GROOT E DRAX, E MESMO ENTRE DESAVENÇAS SE UNEM COM UM OBJETIVO EM COMUM DE RECUPERAR O ORBE E IMPEDIR RONAN DE DESTRUIR PLANETAS COM ELE.

FILME
GUARDIÕES DA GALÁXIA VOL. II (2017)

DESCRIÇÃO
O GRUPO SE RECONHECE COMO UMA FAMÍLIA E RESOLVEM IR ATRÁS DO VERDADEIRO PAI DE PETER QUILL QUE ACABA SE MOSTRANDO SER UM GRANDE VILÃO.

Fonte: Elaborado pela autora.


Figura 11 - Ranger Rosa

SUPER-HEROÍNA
RANGER ROSA / KIMBERLY

FILME
POWER RANGERS (2016)

DESCRIÇÃO

KIMBERLY ENCONTRA COM MAIS 4 JOVENS UMA GEMA QUE LHE DÁ SUPER PODERES. ELA DESCOBRE QUE ESSES PODERES PERTENCEM AOS POWER RANGERS E ELA FOI CONVOCADA A SER A RANGER ROSA. SUA MISSÃO É IMPEDIR RITA REPULSA DE LEVAR O CRISTAL DO PODER DO PLANETA TERRA, O QUE PODE LEVAR A SUA DESTRUIÇÃO.



Fonte: Elaborado pela autora.


Figura 12 - Ranger Amarela

SUPER-HEROÍNA
RANGER AMARELA / TRINI

FILME
POWER RANGERS (2016)

DESCRIÇÃO

TRINI ENCONTRA COM MAIS 4 JOVENS UMA GEMA QUE LHE DÁ SUPER PODERES. ELA DESCOBRE QUE ESSES PODERES PERTENCEM AOS POWER RANGERS E ELA FOI CONVOCADA A SER A RANGER ROSA. SUA MISSÃO É IMPEDIR RITA REPULSA DE LEVAR O CRISTAL DO PODER DO PLANETA TERRA, O QUE PODE LEVAR A SUA DESTRUIÇÃO



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 13- Mulher Invisível

SUPER-HEROÍNA
MULHER INVISÍVEL / SUSAN

FILME
QUARTETO-FANTÁSTICO (2015)

DESCRIÇÃO

CINCO CIENTISTAS CRIAM UMA MÁQUINA DE TRANSPORTE PARA OUTRA DIMENSÃO. APÓS SE EXPOREM A ENERGIA DE UM PLANETA DESCONHECIDO ELES GANHAM SUPERPODERES. SUSAN RICHARDS TEM O PODER DE FICAR INVISÍVEL, TORNAR OUTROS OBJETOS INVISÍVEIS E CRIAR BARREIRAS POR MEIO DE TELECINESE. UM DOS INTEGRANTES ACABA SE TORNANDO O VILÃO QUE ELES TEM QUE COMBATER.



Fonte: Elaborado pela autora.


Figura 14 – Vespa

SUPER-HEROÍNA
VESPA / HOPE (2017)

FILME
HOMEM-FORMIGA E VESPA

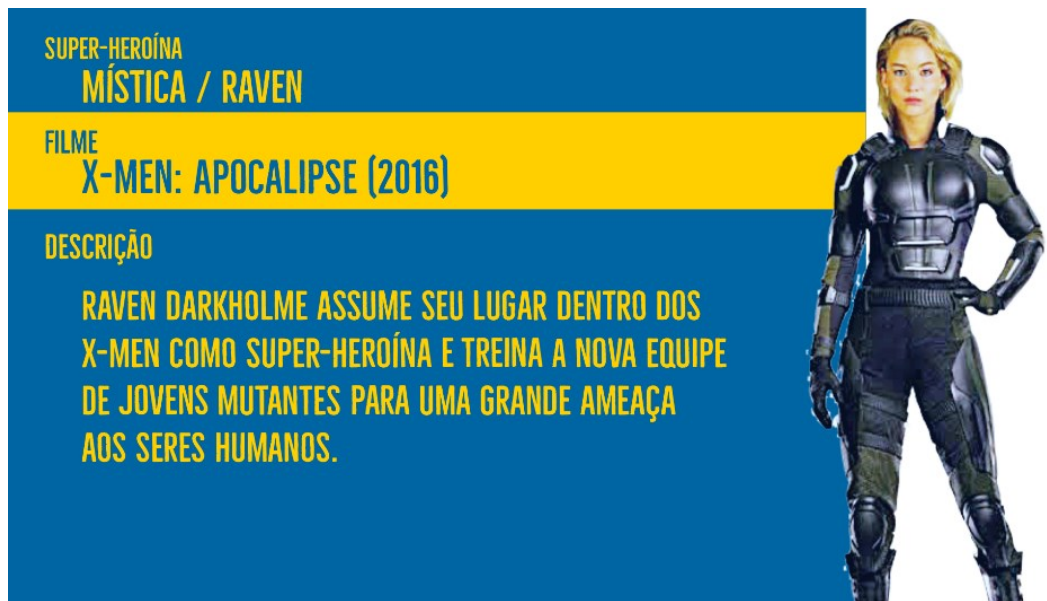
DESCRIÇÃO

HOPE (VESPA) E HOMEM-FORMIGA RESOLVEM RESGATAR A MÃE DE HOPE QUE ESTÁ PRESA NO MUNDO QUÂNTICO. MAS PARA ISSO VÃO PRECISAR SE DESVENCILHAR DE UMA MULHER QUANTICAMENTE INSTÁVEL QUE TENTA ROUBAR A MÁQUINA QUÂNTICA



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 15 – Mística



Fonte: Elaborada pela autora.

Para a análise cultural-midiática foram selecionadas duas personagens: Mulher-Maravilha e Capitã Marvel. Ambas possuem filme solo, ou seja, não dividem o protagonismo com demais personagens e o próprio nome do filme já carrega o nome da super-heroína. Além disso, ambos filmes possuem mulheres na direção. Capitã Marvel tem a dupla Anna Boden e Ryan Fleck como diretores e conta com cinco mulheres como roteiristas Anna Boden, Nicole Perlman, Geneva Robertson-Dworet, Carly Mensch, Liz Flahive, Meg LeFauve e um homem Ryan Fleck. Já Mulher-Maravilha tem a direção solo de Patty Jenkins e roteiro de Allan Heinberg. Os filmes representam também as duas maiores marcas de super-heróis tanto nos quadrinhos quanto no cinema, *Marvel* e *DC*. Ambas personagens aparecem em outros filmes dos seus estúdios de origem que fazem ligação com a sua narrativa. Porém, para esta pesquisa focaremos apenas nos filmes solo das personagens. No próximo capítulo, apresentam-se os resultados da pesquisa.

5 RESULTADOS

Neste capítulo apresentaremos os resultados da nossa pesquisa. As análises textuais de cada filme contêm: contexto de produção, que inclui a conexão das personagens com sua origem nos quadrinhos; resumo do filme e; as categorias de análise textual. Ao final do capítulo, se encontram as tipificações encontradas em cada personagem e suas relações com o contexto cultural vivido.

5.1 Carol Danvers: a Capitã Marvel

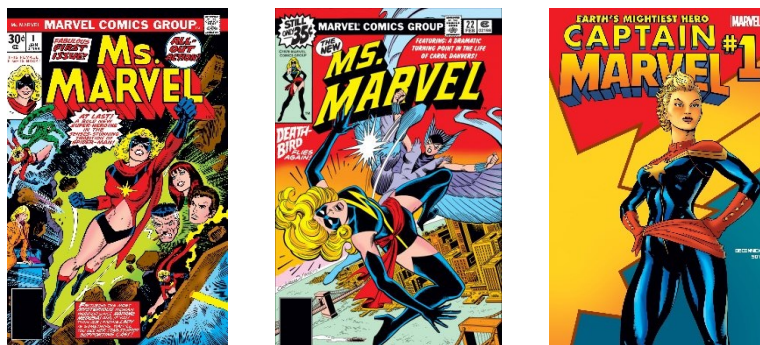
5.1.1 Origem e contexto de produção

Como o filme foi inspirado nos quadrinhos em que foram criados, apresento a seguir um breve histórico sobre a marca *Marvel* e a personagem Capitã Marvel. Em 1939, a editora *Timely* publica a revista intitulada de *Marvel Comics*, contando a história dos super-heróis Tocha Humana e Namor. Na década de 1960, a *Marvel Comics* ganhou status de editora e seus quadrinhos passaram a ter o nome de seus super-heróis. A popularidade dessa época fez com que surgissem a maioria dos heróis conhecidos atualmente. Da década de 1960 também se consolida a fórmula *Marvel* de fazer seus personagens: pessoas comuns em meio a seus problemas cotidianos com superpoderes.

Capitã Marvel surge inicialmente nos quadrinhos do Capitão Marvel, em 1968, como Carol Danvers, uma pessoa sem poderes que trabalha como chefe de segurança de uma base da Nasa. Capitão Marvel é um oficial Kree disfarçado no planeta como Dr. Walter Lawson e em missão para descobrir uma possível ameaça à sua nação. Seus caminhos se cruzam gerando um romance e ele frequentemente tendo que salvá-la. É no ano de 1977 que ela adquire seus poderes e sua própria HQ, *Ms. Marvel #1*, com o nome de Ms. Marvel. Aproveitando a onda feminista da época, a *Marvel* decide que deveria ter uma heroína feminina. Além de trazer para suas histórias debates feministas, como a luta por igualdade salarial, a utilização de Ms. ao invés de Miss ou Mrs era uma afirmação feminista da época pois muitas mulheres não queriam mais associar seu pronome de tratamento em relação ao casamento. Assim, o Ms. passou a ser utilizado tanto por mulheres solteiras como casadas em sinal de independência e não pertencimento a um homem. Seu uniforme durante muito tempo foi um collant/maiô na cor preta ou vermelha, uma máscara preta cobrindo os olhos, às vezes aparecendo o abdômen e os braços, mas sempre com as coxas à mostra até a altura das virilhas. Em versões mais recentes, Ms. Marvel nasce como uma heroína após misturar seu DNA com o do Capitão Marvel em uma

explosão. E é somente em 2012 que a heroína substitui o Ms. pelo Capitã, encorajada pelo Capitão América e em homenagem ao Capitão Marvel, já que ela havia assumido seu lugar como heroína. Também é neste ano que ela recebe seu novo uniforme, bem semelhante ao do filme em formato e cores, cobrindo todo o seu corpo.

Figura 16. Capas da HQ da Ms. Marvel de 1977 e da Capitã Marvel de 2012



Fonte: Site oficial da Marvel.

A década de 1970 é marcada pela diversidade na criação dos personagens, surgem diversos heróis negros, pobres e orientais, além dos conflitos das histórias ressaltarem diferenças sociais, aproximando ainda mais o público com a utilização de histórias e personagens que poderiam ser qualquer pessoa comum. Após o sucesso de alguns filmes por grandes estúdios como a *Sony* e a *Fox* no início da década de 2000, a marca cria a *Marvel Studios* e lança o filme *o Homem de Ferro* (2008), que deu início ao chamado *MCU*, onde vários filmes se conectam formando uma grande história. Tamanho sucesso despertou interesse da *Disney*, que comprou a *Marvel Studios* em 2009, e manteve o projeto do *MCU* ativo. Após 11 anos, o *MCU* já soma mais de 22 bilhões de dólares em bilheteria, contabilizando todos os seus 23 filmes (MARVEL STUDIOS, 2020). Somente os quatro filmes com a formação dos Vingadores somam quase 8 bilhões de dólares em bilheteria, cada qual com sua marca para a história do cinema. O filme *Os Vingadores* (2012), superou a marca de maior bilheteria mundial em sua semana de estreia de todos os filmes lançados até então. Marca que seria quebrada por suas continuações. Das 10 maiores bilheterias de todos os tempos, *Os Vingadores* (2012) ocupa a 8ª posição, *Vingadores: Guerra Infinita* (2018), com a 5ª e *Vingadores: Ultimato* (2019) no topo da lista (BOX OFFICE, 2020). O filme da *Capitã Marvel* (2019) está na 26ª posição de maior bilheteria de todos os tempos passando da marca de um bilhão de dólares em arrecadação

no mundo todo. No filme, é refeita a história de sua origem, porém Lawson/Mar-Vell não é mais seu par romântico e muito menos um homem. É uma mulher Kree de mais idade, cientista e mentora de Carol ao heroísmo.

5.1.2 Resumo: Capitã Marvel (2019)

O filme inicia com a oficial Kree chamada Vers, treinando para controlar os seus poderes com a ajuda de seu mentor Kree e líder de sua equipe, Yon-Rogg. Ela só lembra dos últimos seis anos de sua vida, porém constantemente uma mulher de mais idade aparece em seus pensamentos e sonhos. E essa é mulher que ela enxerga também quando contacta com a Inteligência Suprema, espécie de instituição-guia dos Krees. A Inteligência Suprema é como o governo e a religião Kree. Ela organiza a sociedade Kree, ordena as forças militares e mantém o controle espiritual dos Kree. Por um contato através da conexão com a mente, a Inteligência Suprema conversa por meio da aparência de alguém de grande importância para cada indivíduo. Segundo Yon, essa escolha pode ser vista como uma conexão íntima e sagrada e ninguém revela quem vê. Em uma missão de resgate, Vers é capturada pelos Skrulls. Eles vasculham a mente dela procurando algo dentro de suas memórias. Porém, ela acredita que eles estariam tentando implantar memórias com a finalidade de algum plano maligno, já que Krees e Skrulls são inimigos mortais e estão há muitos anos em guerra. Ela se desvencilha deles e acaba indo parar no planeta Terra. Alguns Skrulls a seguem e se disfarçam de seres humanos. Por chamar atenção literalmente “caindo do céu” e utilizar um uniforme alienígena, membros da S.H.I.E.L.D, especializada em detectar anomalias na terra, vão ao seu encontro.

Ela decide investigar por conta própria o porquê do interesse dos Skrulls no planeta Terra e qual a sua ligação com toda a história, afinal ela ainda possui dúvidas se as memórias são implantadas ou se são realmente dela. O agente Fury a acompanha, para vigiá-la de perto e também desvendar o interesse alienígena no planeta. Vers e Fury vão até uma base aérea chamada Pégasus e descobrem que ela já foi piloto de aviões de teste na Aeronáutica Americana e que sua mentora era Dra. Lawson, que também liderava a equipe científica no desenvolvimento de novas aeronaves e motores e a mulher que ela visualizava quando em contato com a Inteligência Suprema. Ela vai até outra oficial da aeronáutica que também está entre as fotos com Lawson, chamada Maria Rambeau. Lá a oficial e principalmente sua filha, Mônica, tentam fazer ela se lembrar de quem ela era. Elas achavam que Vers, conhecida por elas como Carol Danvers, havia morrido em um acidente de avião durante um teste, junto com a Dr. Lawson, seis anos atrás, escondido secretamente pelas Forças Aéreas Americanas.

Talos, um Skrull, aparece na casa e conta outra versão da história, de que os Kree estavam querendo acabar com a sua raça, pois não aceitavam a dominação, o que levou a destruição de seu planeta pelos Kree. Poucos sobreviventes acabaram fugindo do planeta e vivendo como refugiados. Ele ainda apresenta para ela o áudio da caixa preta da aeronave no dia do acidente, o que faz Carol Danvers se lembrar de sua história antes do acidente. Após acidente, Yon tenta roubar o motor de da aeronave, mas Carol consegue explodi-lo e acaba absorvendo a energia na explosão. Yon vê um pedaço da sua identificação com a parte final do seu sobrenome “Vers”, que é como ele a chama. Talos conta que Lawson era uma Kree chamada Mar-Vell que queria acabar com o sofrimento causado pela guerra ao povo Skrull. Lawson/Mar-Vell desenvolvia um motor com a energia do Tesseract (pedra mística) capaz de levar o que restou dos Skrull para bem longe da guerra e da perseguição dos Krees para poderem finalmente viver em paz. Os Skrulls sabiam que a Vers/Carol possuía alguma ligação com o Tesseract devido aos seus poderes e por isso a capturaram. Eles queriam descobrir alguma pista de onde o Tesseract fora escondido por Lawson.

Eles adaptam a aeronave roubada das forças aéreas para voar para a coordenada que fica fora do planeta Terra. Ao chegar lá, descobrem que havia toda uma população Skrull escondida vivendo em uma nave camuflada, juntamente com o Tesseract. Os Krees descobrem a localização de Carol e a tratam como traidora. Eles a prendem e a conectam à Inteligência Suprema a fim de confundir sua mente novamente. Lá ela se encontra mais uma vez com a Lawson/Inteligência Suprema que tenta a reduzir mostrando todas as vezes em que ela falhou na vida, e que revela à Carol que ela fora capturada por conter a energia do Tesseract, mas precisou ser “remodelada” para ser usada como uma arma Kree e por isso também que implantaram um dispositivo no seu pescoço que controla o seu poder.

Carol lembra que sempre após falhar ela se levantou e tentou novamente. Assim, ela finalmente consegue se libertar do controle mental exercido pelos Krees e também do controle que eles tinham sobre o seu poder, explodindo o dispositivo que havia no seu pescoço. Ela luta com os Krees e se espanta com tanto poder que havia dentro dela. Ao tentar impedir Yon de seguir Maria e os Skrulls resgatados que voam em direção à Terra, Carol cai em direção ao Planeta. Na queda ela percebe que seus poderes permitem que ela voe. Os Krees chamam reforços de Ronan e quatro naves espaciais gigantescas aparecem sobre o planeta Terra. Ronan manda as naves lançar ogivas gigantescas para eliminar o Planeta. Carol consegue impedir que as bombas cheguem ao solo, causando uma explosão em cadeia bem longe da superfície. Ronan envia naves pequenas para atirar contra a heroína e aqui ela consegue ver pela primeira vez a dimensão de todo o seu poder. Ela destrói as naves como se fossem brinquedos, chegando a

brincar de explodi-las com sua barriga. Carol ainda destrói uma das naves gigantescas de Ronan, atravessando-a de fora a fora para que ele entenda que ela é a defensora do Planeta e que eles não estão preparados para encarar a sua força. Ao retornar ao planeta Terra, ela encontra o seu mentor, que ainda tenta controlá-la, dizendo para que ela lute com ele sem utilizar seus poderes. Ela responde dizendo que não tem nada a provar para ele, lança um raio fotônico de suas mãos que o atira para longe. Ela o coloca em uma nave e o envia para Hala, com o aviso para que eles nunca voltem a pisar no Planeta.

Ao final do filme ela se despede de Maria, Mônica pois acredita que existam ainda muitas injustiças pelo espaço das quais ela precisa combater. Ela deixa o agente Fury com um dispositivo de comunicação caso ele precise chamá-la para alguma urgência.

5.1.3 Análise da personagem

5.1.3.1 Aparência

A personagem aparenta ter em torno de 25 anos, olhos verdes é loira de cabelos longos pouco abaixo dos ombros, levemente ondulados e se encaixa no perfil estético considerado um padrão de beleza de mulher branca ocidental. Veste diversas roupas durante o filme. Quase todas são uniformes devido à sua trajetória ligada à militarização:

- Uniforme da Força Aérea Americana: macacão verde militar, que vemos ela vestir também em outras cenas em que ela lembra do seu passado.

- Camiseta regata branca: ela aparece assim em seu quarto em Hala. Roupas típicas de uniformes de treinamento militar.

- Quimono cinza escuro, mais ajustado e de mangas curtas: utilizado para treinar com Yon, que veste um igual.

- Moletom verde escuro com capuz: ela e Yon usam para visitar a Inteligência Suprema.

- Uniforme preto com detalhes em verde e com a insígnia de uma estrela no peito: utilizado pelos guerreiros Kree em suas missões. Posteriormente, esse uniforme tem suas cores escolhidas por Mônica, sua sobrinha, baseado em uma antiga camiseta de Carol, das Forças Aéreas Americanas que Mônica estava vestindo. As novas cores são o azul, vermelho e dourado, características da personagem nos quadrinhos e também cores símbolo dos Estados Unidos, presente em diversos super-heróis dos quadrinhos (Homem-Aranha, Homem de Ferro, Mulher Maravilha, Super-Homem, entre outros) para exaltar o patriotismo americano. Este uniforme é visto como uma fantasia quando ela chega ao planeta Terra, tanto pelo vigia do estacionamento quanto pelo Agente Fury.

- Camiseta branca, calças jeans rasgadas, botinas pretas, jaqueta de couro e camisa de flanela xadrez em tons de cinza amarrada à cintura: visual roubado de uma manequim e utilizado pela personagem para se disfarçar no planeta Terra. Fury em dois momentos chama a atenção para a roupa que ela veste. O primeiro é um elogio, segundo Fury, o estilo “grunge” lhe cai bem. Já em outro momento, dentro da Pégasus, ele pede para ela deixar a flanela e colocar um boné com a insígnia da S.H.I.E.L.D, se referindo que a roupa não passaria a “seriedade” exigida no local em que eles estavam.

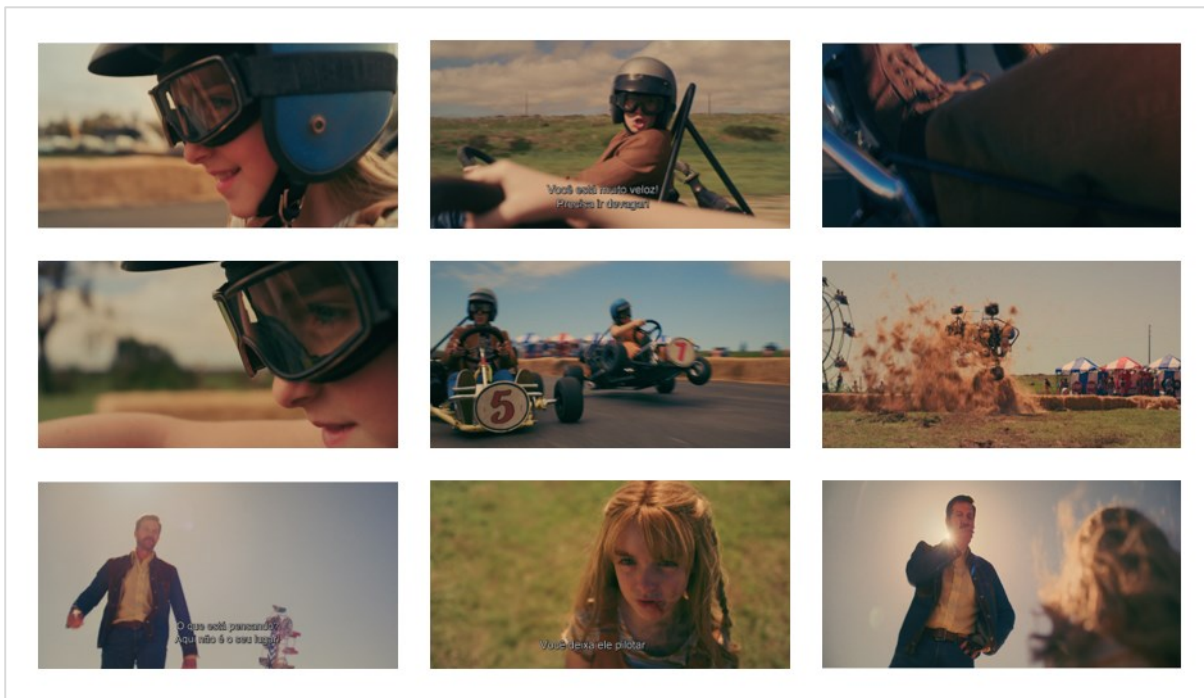
Quando ela se vê em flashes de memória de sua infância, adolescência e juventude, suas roupas não possuem marcadores sociais visíveis associados às convenções que fixam características ao gênero feminino (BEAUVOIR, 1980). Como, por exemplo, não a vemos usando vestidos, saias, ou a cor rosa, nem maquiagem, instituídos socialmente como “coisas” de mulher. Isso não quer dizer que suas roupas são roupas masculinas. Quer dizer que a personagem nunca apresentou de forma expressiva características associadas a feminilidade conforme o imaginário patriarcal que impõem uma forte divisão entre homens e mulheres pela indumentária, desde a infância levando a mulher à imobilidade, conforme descrito por Beauvoir (1980). Podemos também afirmar que as roupas que ela veste são roupas adequadas às atividades em que ela é mostrada: roupas de banho para praia; calças e camiseta de mangas compridas para andar de bicicleta; macacão para pilotar o kart; uniforme para jogar baseball. Além disso, em algumas cenas, a vemos desganhada e suja, demonstrando uma preocupação da produção em representá-la mais conectada com a realidade, pois poderiam ter optado em mostrá-la sempre com os cabelos arrumados e bem maquiada.

5.1.3.2 Sujeitos e Interações

A personagem principal se chama Carol Danvers. Ela não é chamada de Capitã Marvel em nenhum momento do filme. O personagem Fury, ao final do filme utiliza o nome “Marvel” ao final, sugerindo que a pronúncia é muito melhor do que Mar-Vell, como era o nome da comandante de Carol Danvers. Até encontrar as personagens Mônica e Maria, ela é conhecida e se apresenta como “Vers”. Descobrimos mais à frente que “Vers” é devido a sua identificação ter se partido durante a explosão do motor de velocidade da luz. Quando Yon a encontra, ao seu lado está a parte da identificação com o pedaço do sobrenome dela “Vers” de Carol Den “vers”.

Em dois momentos do filme temos contato com a infância e juventude de Carol Danvers que são fundamentais para compreender a formação de sua identidade. Esses dois momentos são constituídos de *flashes* de memória do seu passado que aos poucos vão sendo recuperados pela personagem. Carol sofre discriminação por ser menina, ao realizar atividades e frequentar espaços considerados masculinos, como andar de Kart, jogar Baseball, servir à força aérea e frequentar um bar, evidenciando marcadores de gênero que destinam meninos à aventura e ousadia e as mulheres ao recato e à submissão (BEAUVOIR, 1980). A identidade de Carol é construída pela ruptura dos papéis em que ela é empurrada a desempenhar, já que os espaços que ela persiste em frequentar estão atravessados por representações sociais que revelam relações de gênero e poder (LOURO, 1997).

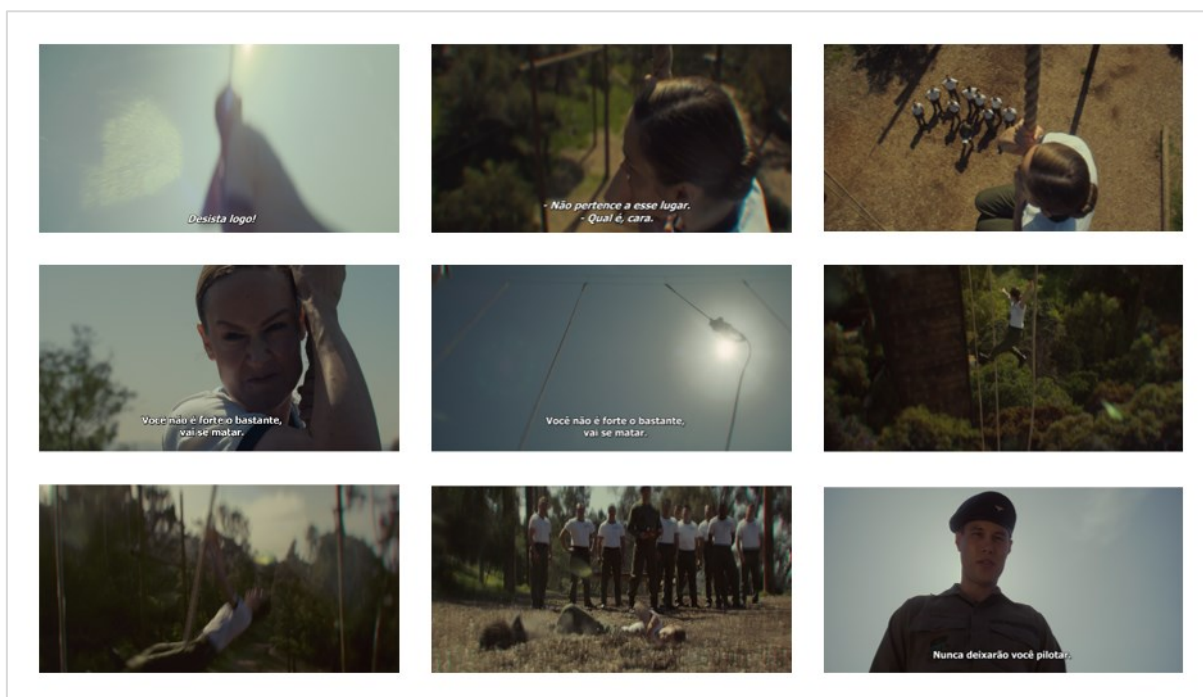
Figura 17. Carol anda de Kart



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

As passagens textuais “**precisa ir devagar**” e “**aqui não é o seu lugar,**” ditas respectivamente por seu irmão e por seu pai, demonstram a imposição masculina em manter a “menina” da família “protegida” e “segura” pois é o “sexo frágil”, e, pela visão deles, não é destinada a se expor ao perigo. Como resposta ao irmão, ela acelera ainda mais o Kart e tenta ultrapassá-lo. Na passagem “**você deixa ele pilotar**” dita por Carol para o seu pai, expõe o quanto ela já estava ciente da diferença social imposta a ela através de sua natureza biológica e sua insistência em romper com estas definições desde criança.

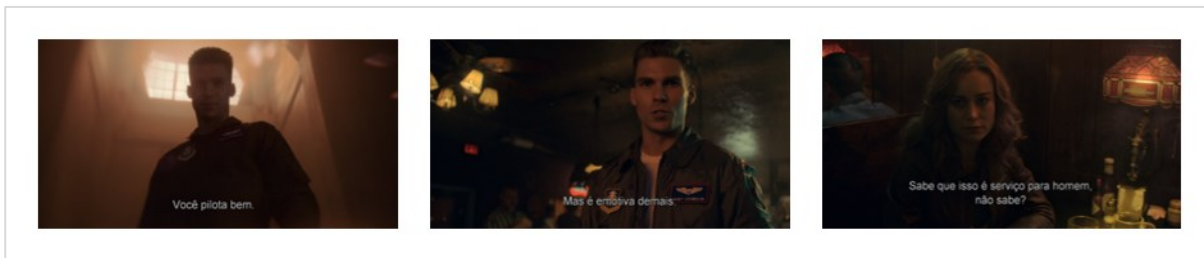
Figura 18. Carol em treinamento das Forças Aéreas



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Em sua juventude, as diferenças continuam afetando suas escolhas individuais. Neste trecho, mais uma vez destacamos o patriarcado, representado pelos homens no filme. Eles insistem em subestimar a mulher e destinar papéis sociais exclusivos para homens e mulheres, com o agravante de que esta decisão cabe somente aos homens, como na frase “**eles nunca vão deixá-la voar**” e que o que está em jogo é somente sua natureza biológica “**você não é forte suficiente**”, em comparação aos demais homens que estão acompanhando o seu treinamento nas Forças Aéreas. O vínculo “homossocial” formado por homens nas forças armadas de que fala Neroni (2005), é representado aqui pela união dos homens em desmotivar e subestimar a mulher que quer se inserir nesse espaço.

Figura 19. Carol no bar do Poncho

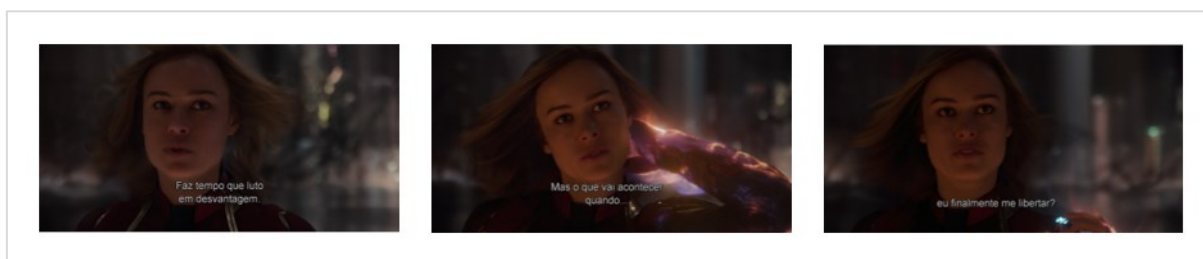


Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Esta cena representa o momento em que Carol está no bar comemorando sua entrada nas Forças Aéreas como piloto. Ainda assim, após ter provado ser tão capaz quanto qualquer outro homem para alcançar a posição, o piloto tenta desmoralizá-la novamente utilizando uma característica essencialista atribuída às mulheres, o sentimentalismo, por meio do trecho “**você pilota bem, mas é muito emocional**” e “**sabe que é um serviço para homem, não sabe?**” Os trechos destacados servem de exemplo para demonstrar que para frequentar espaços considerados socialmente masculinos é preciso ser um homem, do contrário, haverá sempre uma comparação, ou seja, a mulher precisa se destituir de sua feminilidade para ingressar neste espaço masculino, sendo que a referência que se tem de feminilidade também é construída sobre um sistema masculinizado, que é o patriarcado. De acordo com Lauretis (1993) nossas referências do que é ser feminina e mulher estão em constante conflito por sempre serem tratadas como o “outro” e por mais que seja constituída de grande diversidade de características o comparativo masculino/feminino sempre retorna de forma muito evidente. Para Neroni (2005), a representação de mulheres violentas em espaços militarizados costuma seguir esse padrão em filmes e estão fortemente conectadas ao que as mulheres enfrentam para ingressar nas forças armadas.

A persistência é uma marca muito forte da personalidade de Carol. Ela aprendeu desde cedo a construir o seu caminho, mas não conseguiu ignorar por completo a desmoralização de homens à sua volta. Essa revolta ela transforma em força para superar a si mesma e conquistar os espaços que ela quer estar. Como “Vers” ela fora moldada em uma pessoa que ela não é e usada para atingir um objetivo que não faz parte de seus princípios. Ao final do filme, ao enfrentar a Inteligência Suprema ela se afirma como Carol e humana, restaurando sua identidade.

Figura 20. Carol desativa dispositivo de controle de poder



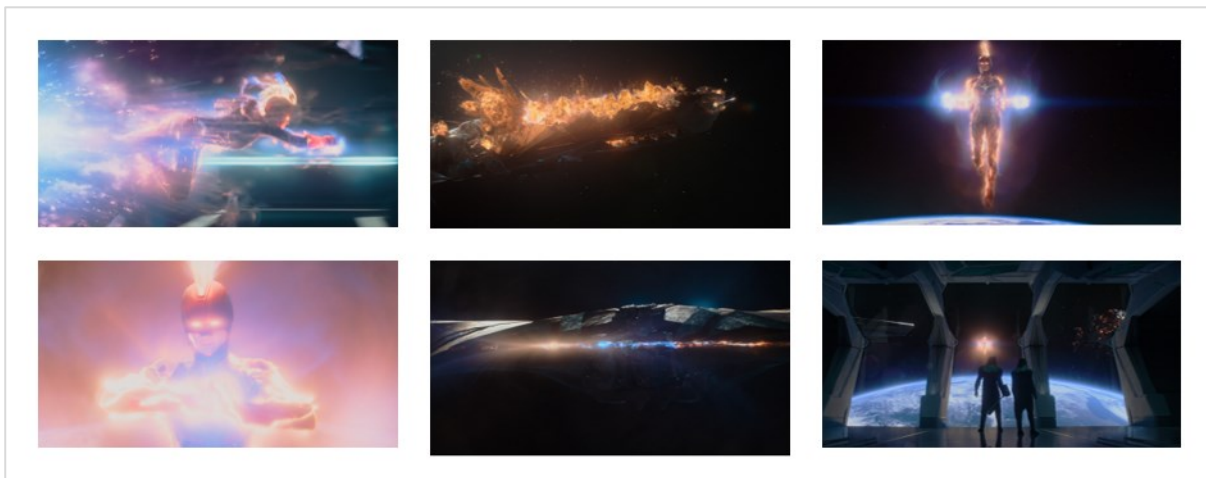
Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Nesse trecho, a passagem “**faz muito tempo que luto em desvantagem**” (em inglês a tradução literal seria “**com uma mão amarrada nas minhas costas**”) “**mas o que vai acontecer quando eu finalmente me libertar?**”, se conectam também à frase “**eu não devo lhe provar nada**” que Carol fala para Yon. São duas falas importantes de libertação e podem ser interpretadas aqui como o reconhecimento de sua identidade sem precisar provar algo a alguém. Ao quebrar o dispositivo do seu pescoço demonstra que agora tem o controle de si novamente.

A fúria interna é constituinte de sua personalidade e é vista em outros momentos do filme. Segundo Neroni (2005), mulheres precisam de uma justificativa que explica a causa de sua violência. Sua fúria é justificada, devido à quantidade de barreiras que homens tentaram impor na sua vida. Yon, ao treinar com ela, fala que a raiva só favorece o inimigo. Ele a impede de ser engraçada, dizendo que o humor é uma distração, e afirma que esse descontrole emocional é o motivo dela não conseguir controlar os seus poderes. É no final do filme que percebemos que mantê-la sob controle emocional é uma forma dela não atingir o potencial máximo de seus poderes, nem de acessar suas memórias do passado.

Também pelo viés da psicanálise, o controle exercido por Yon e pela Inteligência Suprema, recupera a ideia da falta de referência de limite do uso da violência pela mulher, ancorado na ideia de que os homens teriam essa referência na figura do pai, sempre superior (NERONI, 2005). O poder que Carol contém dentro de si, seria incontrolável sem o dispositivo e a vigilância e treinamento constante de Yon. Também por esta perspectiva compreendemos a reação do personagem Ronan em fugir ao ver a demonstração de poder da super-heroína.

Figura 21. Carol ameaça Ronan

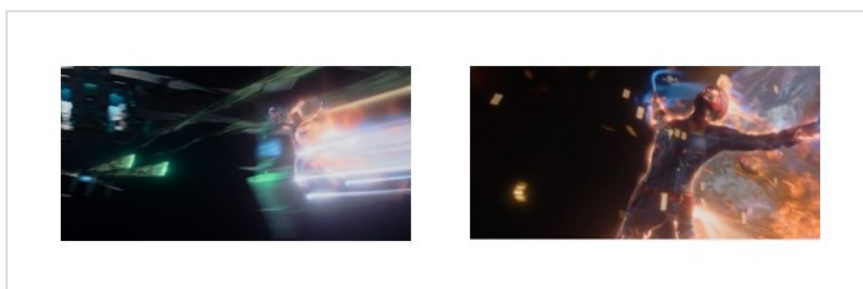


Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

O humor é outro traço da personalidade de Carol demonstrada desde o início do filme com pequenas piadinhas em suas falas¹⁵. Porém, pela interpretação da atriz, vemos que há um certo controle para se soltar, sorrir e rir mais, mais uma forma de controle da mulher pelo patriarcado que constantemente levam a mulher à passividade e ao recato (Beauvoir, 1983). O controle emocional imposto pelos Kree, é justamente o que a impede de atingir o máximo de seu poder. Ao final do filme, como sinal de total liberação de seus poderes e libertação para voltar a ser quem ela quiser, acompanhamos a cena em que ela destrói as naves de Ronan uma a uma e enquanto o faz ela se diverte.

¹⁵ Traço característico de diversos personagens da *Marvel* como o Homem Aranha, Homem de Ferro, Peter Quill, Deadpool, Nick Fury, entre outros.

Figura 22. Carol se diverte com as naves inimigas

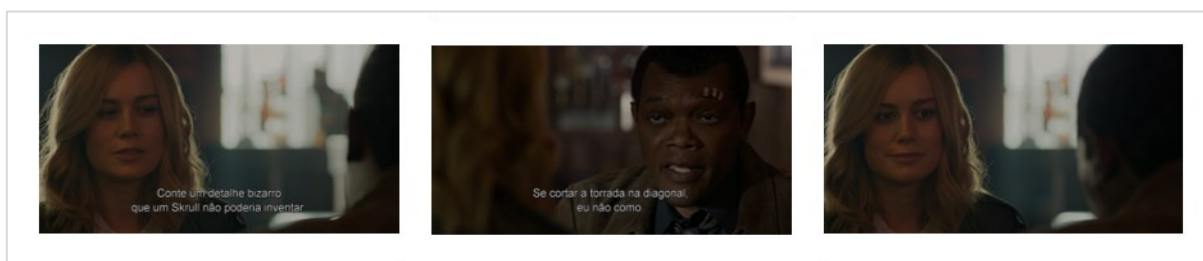


Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Junto com as memórias que vão retornando, três personagens são fundamentais para ela se lembrar de quem era: Fury, Maria e Mônica. Fury a acompanha quase todo o tempo depois que ela chega ao planeta Terra. Inicialmente ele não acredita na história dela e tenta prendê-la por explodir uma videolocadora. Nesse momento inicial é utilizado *plongée* e contra nos diálogos entre Carol e Fury, demonstrando que ele como agente especial, se sente superior à heroína. Além disso, Fury só confia nas palavras de Carol após ver um Skrull morto. Esses dois momentos demonstram as relações de poder da qual implicam as diferenças de gênero.

Os dois vão se encontrar novamente no bar do Poncho, local que Carol lembrou em um dos seus flashes de memória. Os dois tem um longo diálogo para tentar descobrir se um deles é um Skrull disfarçado e percebemos pelo tom da conversa que ali eles iniciam uma amizade.

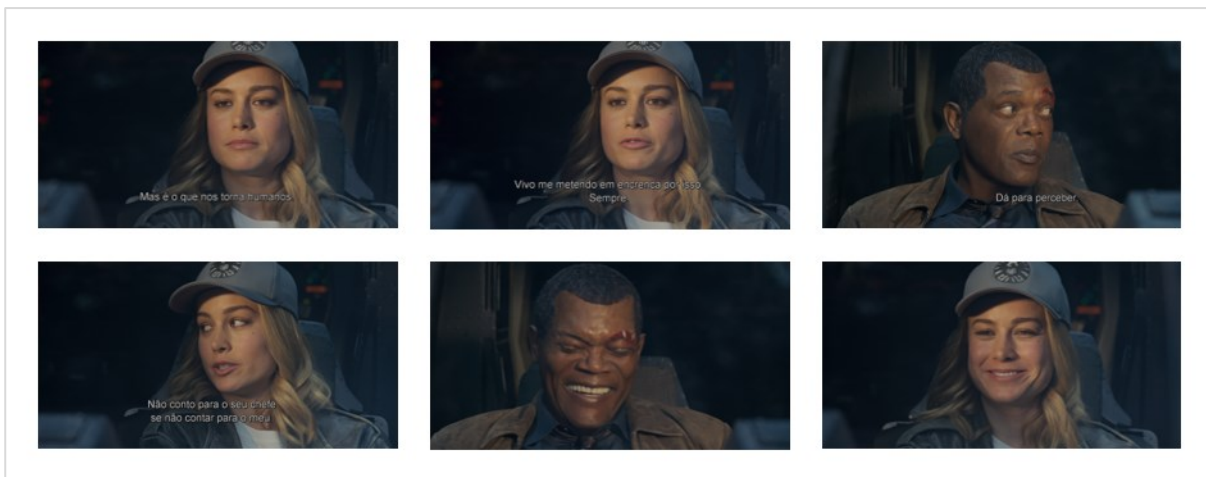
Figura 23. Carol conversa com Fury no bar do Poncho



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

No bar ambos são enquadrados no mesmo ângulo, sugerindo uma igualdade de posicionamento dos personagens. A partir dessa cena, é evitado usar diferentes ângulos entre os personagens, inclusive para demonstrar a diferença de altura, colocando-os para conversar sentados em mesas, no carro ou escorados em banquetas e prateleiras. Fury a ajuda a perceber que ela tem um interesse pessoal na missão. Com as ações que acontecem dentro das instalações da Pégasus eles estabelecem uma relação de confiança e ela conta para ele que já teve uma vida no planeta terra, mostrando uma foto que encontrou em meio aos arquivos da Dra. Lawson.

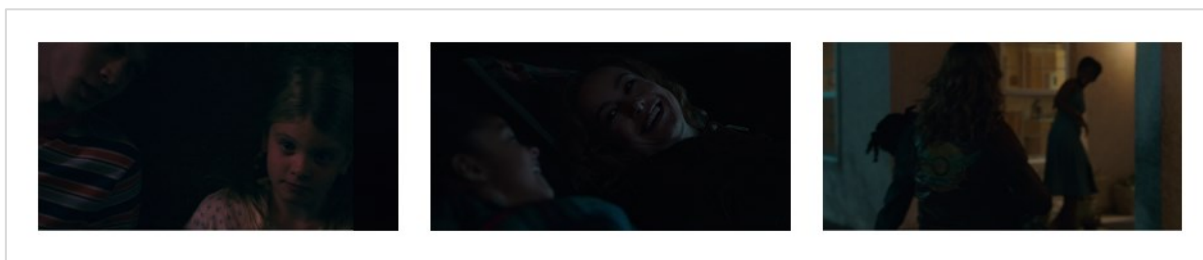
Figura 24. Carol e Fury conversam no avião



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Essa amizade e confiança fazem que ela se perceba como humana, com emoções e sentimentos que interferem em seu julgamento e na tomada de decisões, mesmo tendo ordem diretas para cumprir. Maria e Mônica, representam o reencontro de Carol com a família. Elas aparecem também nos flashbacks de lembranças em momentos felizes e tranquilos.

Figura 25. A família de Carol



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Em uma sequência de *flashbacks*, temos um plano de Carol criança ouvindo a história do irmão e a seguir Carol adulta conta a mesma história para Mônica pequena. A montagem em sequência desses planos demonstra o quanto ela tem a sensação de estar em família com essas duas mulheres. Mônica a chama de tia e quando a vê sai correndo para abraçá-la. A menina guardou por 6 anos muitas roupas, objetos pessoais e fotografias de Carol. Ela aos poucos vai mostrando os objetos para Carol e contando diversas histórias do passado de Carol. Ela fala também o quanto ela era próxima das duas e tinha se afastado do seu pai e de seu irmão.

Maria é sua amiga das Forças Aéreas por pilotar aeronaves no mesmo projeto de Lawson. Ela é responsável pelas cenas mais emocionantes com Carol, ao lembrá-la com detalhes de certos momentos do passado e também de como era sua personalidade, demonstrando grande intimidade e amizade.

“- Você me acordou bem cedo esmurrando a minha porta. Como sempre fazia. Naquela época, tínhamos que acordar cedíssimo. A força aérea não admitia pilotos combatentes e testar os aviões da Lawson era a chance de fazer algo relevante. Você quis apostar corrida até a base no seu Mustang e eu nem discuti porquê sabia que o meu Camaro ganharia. Mas você trapaceou, pegou um atalho.” – Conta Maria, como se a história tivesse ocorrido no dia anterior.

- Desde quando isso é trapacear?

- Desde que viola as regras de engajamento.” – Fala Maria.

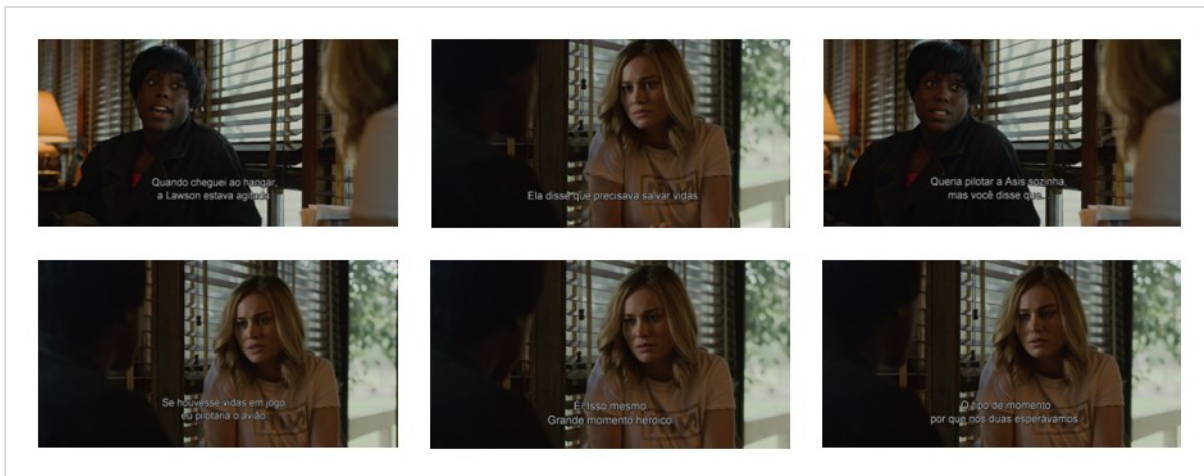
- Disso eu não me lembro” – Continua Carol.

- É claro que não” – Complementa Maria. E as duas riem em cumplicidade.

(CAPITÃ MARVEL, 2019)

As conversas com Fury, Maria e Mônica dão profundidade à personagem demonstrando diversas camadas que compõe a super-heroína e que representam a complexidade existente em mulheres. Ela possui uma história, uma família, humor e forte personalidade e é repleta de imperfeições que a tornam tão humana quanto qualquer outra mulher e acabam por descaracterizar diversos estereótipos pelo qual ela poderia ser comparada.

Figura 26. Carol e Mônica conversam



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

“- A doutora sempre foi especial. Por isso gostávamos dela. Mas agora está me dizendo que ela é de outro planeta.

- Sei que é difícil para você.

- O que? Essa parte? Não. Não. Difícil é perder a minha melhora amiga” – Os olhos de Maria se enchem de lágrimas “– em uma missão tão secreta que agem como se não tivesse acontecido” – Maria está lutando para segurar o choro. “- Difícil é saber que você estava por aí, teimosa demais para morrer. E agora você aparece aqui depois de 6 anos com mãos flamejantes turbinadas e quer que eu a chame de... eu nem sei de que. Vers? É quem você realmente é agora?

- Eu não sei.”

(CAPITÃ MARVEL, 2019)

O trecho destacado em **negrito** ressalta os princípios passados por instituições militares às pessoas que se alistam e seguem a carreira. Ambas entraram nas Forças Aéreas seguindo esses princípios e esperando o momento em que elas poderiam salvar pessoas e proteger a nação. Mas elas não foram autorizadas e isso reflete nas regras que regem as Forças Aéreas Americanas baseadas ainda em um imaginário patriarcal de que mulheres precisam ser protegidas. Essa ideia ainda remete que em campo de batalha, elas seriam ainda motivo de distração para os homens, que se sentiriam divididos em lutar contra o inimigo e defender as mulheres (NERONI, 2005). Por isso elas são enviadas para pilotar aviões de testes, onde não correriam riscos reais e não interfeririam “emocionalmente” na tomada de decisões de outros soldados. Carol mostra a dualidade de ser mulher nas Forças Armadas. Ela precisa se inserir em um ambiente masculinizado abrindo mão de referenciais femininos como roupas, maquiagem e cabelos soltos, ao mesmo tempo que é constantemente lembrada de que é uma mulher sendo proibida de ir a combate.

O trecho em negrito também demonstra que mesmo antes de adquirir seus poderes ela já possuía uma das principais características que constituem um super-herói: a missão (COOGAN, 2006). Carol se alistou nas Forças Aéreas com o intuito de salvar vidas.

Carol escuta a gravação do dia do seu acidente, o dia que ela morreu no planeta terra e nasceu como Kree. Ela fica bem abalada ao descobrir a verdade e por ter passado 6 anos de sua vida sob uma mentira. Quem a reconforta é Maria.

“- Você é Carol Danvers. É a mulher que está naquela caixa preta arriscando-se para fazer o que é certo. Minha melhor amiga que me deu apoio para ser mãe e pilota a única pessoa que fez isso.” - a gargantilha com o nome “Mônica” no pescoço de Maria brilha. “- Você é inteligente, engraçada e extremamente irritante e já era a pessoa mais poderosa que conheci bem antes de lançar fogo pelos punhos” – Ela se aproxima ainda mais de Carol e fala com convicção.”
(CAPITÃ MARVEL, 2019)

Essa fala demonstra o quanto as duas têm em comum, ambas passaram pelas mesmas barreiras para entrar nas forças aéreas, um espaço extremamente masculinizado. Maria sofreu ainda mais por ser mãe solteira e batalhar para continuar trabalhando, algo que muitas mulheres precisam ser fortes para conseguir. A ótica essencialista conecta diretamente a mulher aos cuidados com a casa e com os filhos e torna maternidade como algo natural à todas as mulheres impedindo-as muitas vezes de seguir a carreira profissional e a ficar dependentes de um homem, seja ele o marido, ou o pai, no caso de mulheres solteiras. Carol estava lá para apoiar Maria. Percebemos que ela não lutou somente para alcançar uma posição considerada masculina, ela lutou também para modificá-la. Tudo indica que, segundo Louro (1997), Carol conseguia enxergar a desconstrução da polaridade masculino/feminino, reconhecendo a diversidade de características dentro de cada gênero.

Outro traço evidente nessa fala de Maria é a sororidade. Para o movimento feminista a sororidade é fundamental para a união entre as mulheres para a conquista de direitos. A sororidade é vista aqui pelo apoio incondicional que Carol deu a Maria e que, por esse motivo, abriu portas na Força Aérea para que mulheres mães continuassem servindo como pilotos.

Carol não tem envolvimento romântico na trama. Isso pode ser visto de uma forma inovadora em representar uma super-heroína, de que ela é uma mulher independente, bem como se afasta de narrativas como os melodramas, as comédias românticas e os filmes de princesa, em que a mulher precisa se envolver em algum momento de forma romântica com um homem. Mas a falta de romance também pode ser vista como um clichê de mulheres violentas. De acordo com Neroni (2005), mulheres violentas não precisam da complementaridade do outro, pois ocupam o espaço feminino, ligado ao seu gênero, e ao mesmo tempo o masculino, não

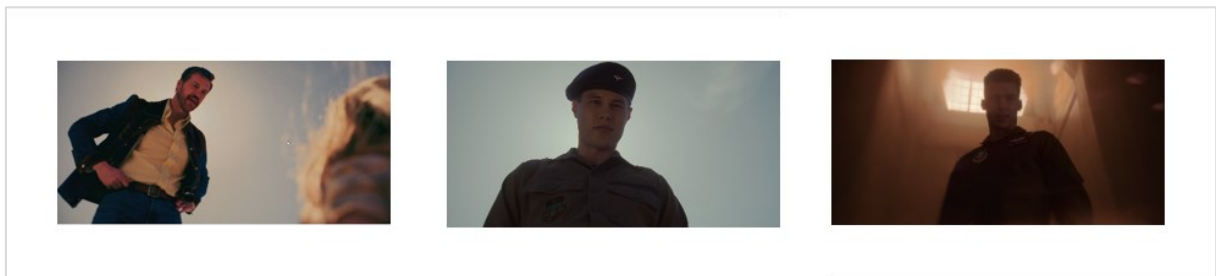
precisando de “proteção.” Além disso, por ser uma mulher violenta, ela estaria colocando sua família em risco, Mônica e Maria, e por esse motivo também não poderia retornar ao lar sem abdicar de seus poderes. Outro ponto de vista, pode ser atribuído a partir da visão psicanalítica, de que o filme, por fazer parte da ideologia dominante, estaria exercendo o controle sobre a sexualidade feminina (LAURETIS, 1993).

5.1.3.3 Linguagem cinematográfica

Os trechos destacados na figura 27 são enfatizados pelo uso de ângulos de câmera conhecidos como *plongée* (mergulho, em português) enquadra o personagem de cima para baixo, criando a sensação de inferioridade) e *contra-plongée*, que realiza o enquadramento contrário exaltando a grandiosidade ou, neste caso, mostrando a superioridade do personagem enquadrado. Carol quando é repreendida, é vista em *plongée*, enquanto os homens que a repreendem são vistos em *contra-plongée* e ressaltam a superioridade em que esses homens se sentem em relação à Carol. Ainda podemos ressaltar a iluminação utilizada, os homens estão contra o sol, gerando uma sombra em Carol, como se ela não pudesse alcançar o mesmo brilho que eles, ou está sendo impedida por eles de alcançar a luz, restando para ela viver à sombra de um homem.

Esses homens representam também as instituições, que são responsáveis em disseminar normas pelas quais a sociedade interpreta o mundo a sua volta (SCOTT, 1988). Podemos associar cada um desses homens a uma instituição. O pai representa a família, pois é ainda criança que a pessoa encontra sua diferença sexual como marcador de gênero. O pai de Carol e seu irmão deixam claro que ela é menina e não pode frequentar os mesmos espaços nem agir da mesma maneira que o irmão. Yon representa religião, por meio de crença em uma força superior, aqui a Inteligência Suprema, ele determina como ela deve ser: controlada, submissa, devota, sem demonstrar sentimentos principalmente os que ela deixa mais evidente: humor, raiva e saudade. E os soldados podem ser vistos aqui como o governo, determinando espaços que podem ser frequentados ou não por mulheres, bem como instituindo os papéis sociais que devem ser desempenhados, afinal, vemos durante o filme que ela não fora acolhida por homens em nenhum momento nas Forças Aéreas, e que quando conseguiu ser piloto, foi enviada para um departamento de testes sendo impedida de ir à combate.

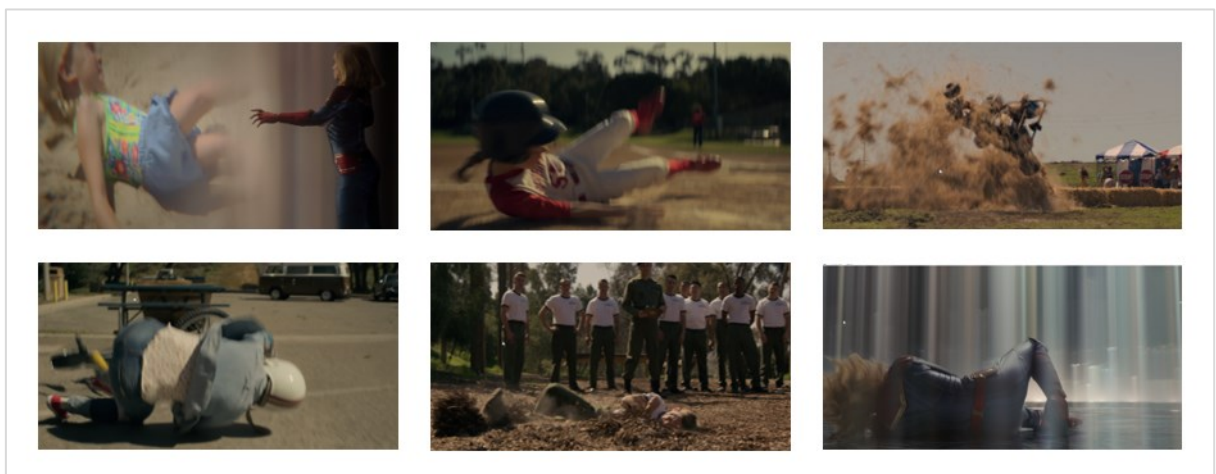
Figura 27. Representação de homens em posição de poder



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Os trechos de memória são utilizados pela Inteligência Suprema, com a finalidade de desmoralizar a heroína, enfraquece-la psicologicamente para que eles consigam retomar o controle mental da personagem. Nessa sequência de *flashbacks*, são exibidos diversos momentos de falhas de Carol durante sua infância e juventude. As imagens são quedas destacadas por efeitos sonoros que fazem com que as quedas pareçam ainda mais duras e sofridas. Enquanto homens são autorizados a frequentarem certos espaços, mulheres precisam provar que são capazes.

Figura 28. As quedas de Carol



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

“Sem nós, você é fraca. Tem falhas. É irremediável.” – diz a Inteligência Suprema. Como se não bastasse, a Inteligência Suprema a joga em um vórtice onde cai girando velozmente enquanto escuta a voz de homens menosprezando-a de várias maneiras. “**é muito emotiva. E tão fraca. Eu disse! Não vão deixa-la pilotar. Não é para garotinhas. Não sabe nem beijar. Não aguenta uma semana.**” Porém, a personagem para se desvencilhar do efeito negativo, recorda o que aconteceu após as quedas, gerando uma sequência de imagens poderosíssimas de representação de força feminina: ela se ergue após cada queda e se mantém firme de pé.

Figura 29. Carol se ergue

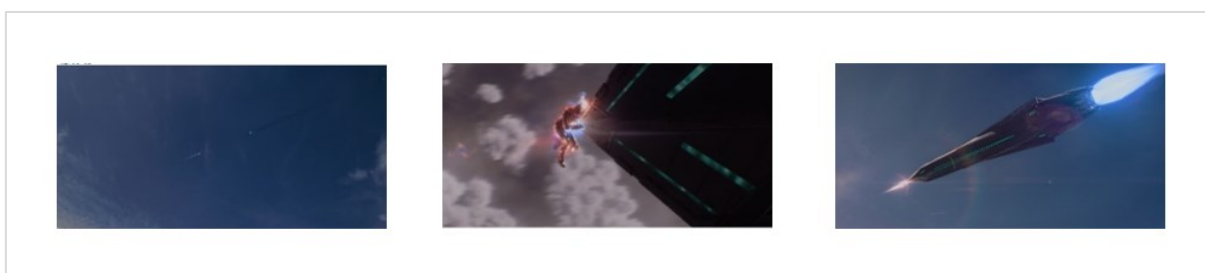


Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Enquanto ela era mantida sob controle sua luz era mais azul, uma referência ao sangue azul dos Kree, significando que aquele poder não era dela. O azul também remete ao frio, à depressão¹⁶, à falta de sentimentos e emoções. Quando ela se liberta sua luz é mais forte e amarela entendida aqui como mais quente e por isso humana. Ao som da música *Just a Girl*¹⁷, da banda *No Doubt*, Carol vai descobrindo aos poucos a força total de seu poder. A música vem ao encontro pelo que a personagem passou ao retratar em sua letra a discriminação de gênero.

Carol parece pequena e frágil quando comparada a uma das ogivas lançadas por Ronan (Figura 30) e atrás dela ainda seguem várias da mesma dimensão. É mais uma representação na imagem de que o superior é mais forte se encontra em cima e é maior. Ela consegue segurar a ogiva e arremessá-la contra as demais causando uma explosão em cadeia muito longe da superfície terrestre. Os enquadramentos remetem novamente à infância de Carol. As ogivas são a força superior que ela deve superar, ser mais forte, quando tudo e todos à sua volta dizem o contrário, que ela é pequena e frágil e não vai conseguir.

Figura 30. Carol segura a ogiva



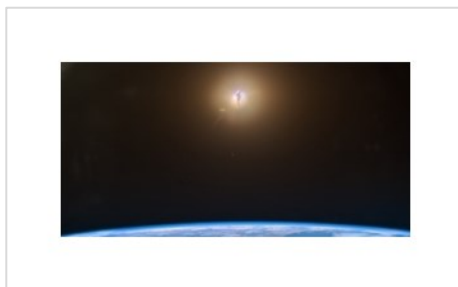
Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Ao final do filme, vemos Carol brilhar fortemente acima do planeta terra (Figura 31). Se antes ela se encontrava à sombra de homens, agora ela não precisa mais nem ser iluminada pelo sol. Ela possui seu próprio brilho. Representando a conquista de sua liberdade, afirmação de sua identidade e recuperação de sua autoestima.

¹⁶ A palavra azul, em inglês *blue*, é entendida também como depressão e tristeza.

¹⁷ Tire essa venda cor de rosa dos meus olhos / Estou exposta / E isso não é nenhuma surpresa / Você acha que não sei / Exatamente o meu lugar? / Esse mundo está me obrigando / A segurar sua mão / Porque eu sou só uma garota, eu mesma / Então não me perca de vista / Sou só uma garota, toda bonitinha e pequena / Então não me deixe ter direitos / Ah, eu já tô por aqui! – Trecho da música traduzida para o português.

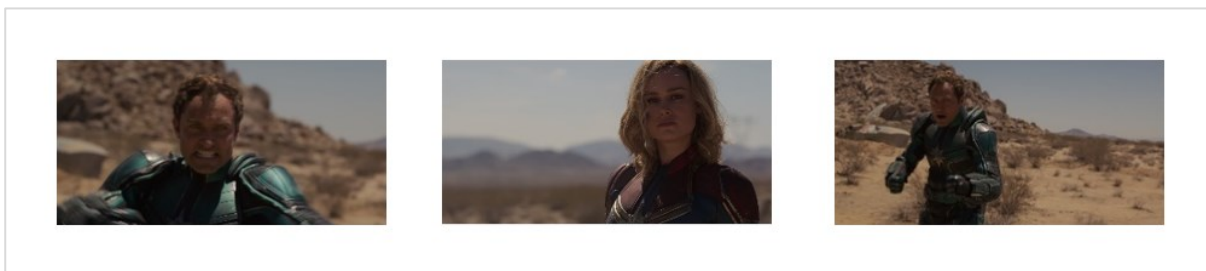
Figura 31. Carol é sua própria luz



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

A metáfora é utilizada ao final, quando Yon se vendo em desvantagem, tenta uma última vez utilizar as estratégias que empregou durante os seis anos em que aprisionou Carol. Esta cena foi destacada aqui, apesar de se encaixar também na categoria de Sujeitos e Interações, pois entendemos que o significado do enquadramento final seja algo de grande relevância para o desenvolvimento e desfecho da personagem no filme.

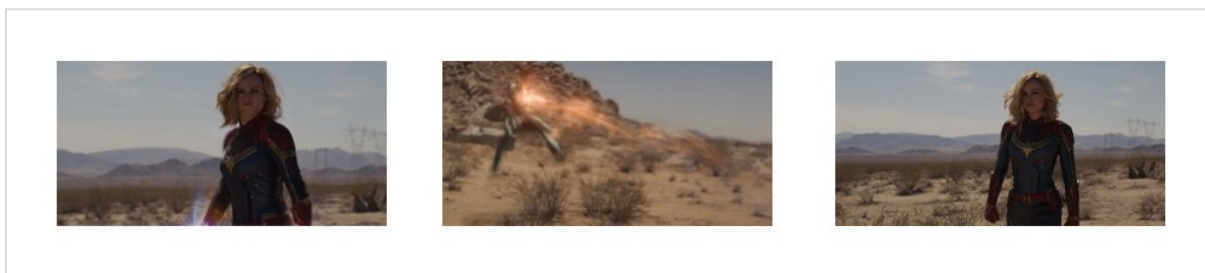
Figura 32. Yon provoca Carol



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

“- Estou tão orgulhoso de você.” - Diz Yon recolhendo suas armas. Carol levanta levemente sua cabeça. “- Você progrediu muito desde que a encontrei a beira do lago” – Ele fala sorrindo enquanto Carol cerra a boca. “- Mas será que consegue controlar as emoções o suficiente para me enfrentar? Ou elas vão levar a melhor como sempre? Eu sempre disse que estará pronta no dia em que me derrotar sendo você” – Ele joga os braços para frente em posição de luta – “É esse o momento!” - Ele balança os braços e grita – “É esse o momento, Vers!” – Carol levanta levemente o queixo e pisca calmamente enquanto Yon grita e balança vigorosamente os braços em provocação “- Apague essas luzes e prove que é capaz de me vencer sem...”
(CAPITÃ MARVEL, 2019)

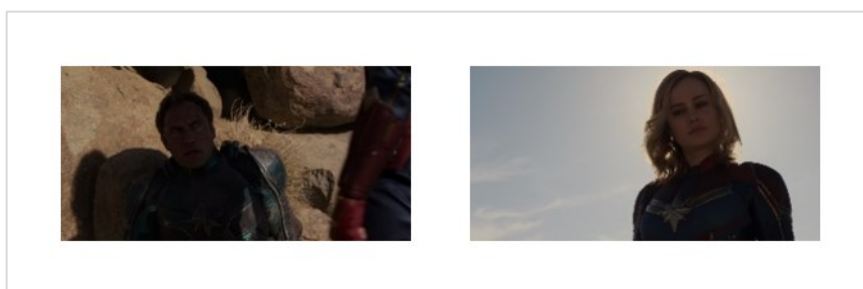
Figura 33. Carol dispara em Yon



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

Neste trecho, ambos os personagens são enquadrados de forma igual, demonstrando a igualdade de forças. Porém, Yon em uma última tentativa de exercer o controle sobre Carol, novamente pede para que ela lute com ele sem os seus poderes. Carol dispara um raio fotônico jogando Yon para longe contra rochas e o impedindo de completar sua fala. Carol se aproxima de Yon, que tenta se afastar dela se arrastando no chão. Ela está bem tranquila com um leve sorriso. Os poderes, já fazem parte de Carol. Lutar sem o uso deles é estar novamente em desvantagem, é novamente se submeter ao controle masculino, é novamente precisar provar algo para alguém, e mais uma vez, para um homem.

Figura 34. Carol em posição de poder



Fonte: Filme Capitã Marvel (2019)

A frase “**não tenho que provar nada para você**” é a demonstração de superioridade, superação e liberdade em não ter mais nenhum tipo de influência. Carol é posicionada em *contra-plongée* mostrando que ela assumiu a posição antes masculina. É ela quem está sendo iluminada pelo sol enquanto Yon fica em sua sombra projetada, como havia sido mostrado

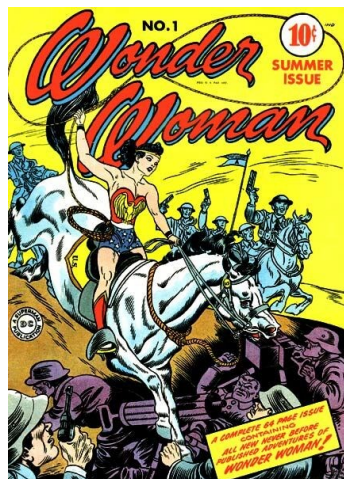
anteriormente ser a posição em que homens a olhavam. A raiva construída ao longo dos anos não é mais necessária. Ela entende que para liberar o máximo do seu poder ela precisa antes de qualquer coisa se importar consigo mesma. Ao mesmo tempo que esta cena remete à libertação total da personagem em relação a Yon, também remete novamente a assumir uma posição antes ocupada por um homem. Isso acontece, pois, a referência de poder que Carol teve durante toda a sua trajetória foi a de homens estando nesta posição e, de certa forma, ainda é a referência de liberdade e poder que mulheres têm em nossa sociedade.

5.2 Diana Prince: a Mulher-Maravilha

5.2.1 Origem e contexto de produção

Mulher-Maravilha iniciou sua trajetória em 1941 com uma história própria na revista *All Stars Comics #8*, publicada pela *All American Publications*, três anos após o Superman (1938) e dois após Batman (1939). Em 1942, ela teve uma continuação na revista *Sensation Comics #1*. Seu sucesso a fez ganhar sua própria revista no mesmo ano e também ser recrutada na Liga da Justiça, formando o trio mais popular da *DC Comics*, Super-Homem, Batman e Mulher-Maravilha.

Figura 35. Capa da primeira edição dos quadrinhos da Mulher-Maravilha



Até então, super-heroínas ainda não haviam emplacado em vendas. William Moulton Marston, criador da personagem, entrou na editora como psicólogo e propôs uma heroína que fosse “uma propaganda psicológica com vistas ao novo tipo de mulher” que segundo ele “deveria dominar o mundo” (MARSTON apud LEPORE, 2017). Ela traz em suas histórias a luta feminista pela conquista de direitos, igualdade, liberdade e respeito, das quais Marston sempre esteve envolvido devido ao relacionamento com suas duas mulheres, que o inspiraram para criar a personagem (LEPORE, 2017). Marston precisou enfrentar muitas críticas e abrir mão da aparência da Mulher-Maravilha para que ela fosse publicada. Ela fora desenhada, a contragosto de Marston, como uma *pin-up*¹⁸, usava uma tiara dourada, shorts azuis com estrelas brancas, um bustiê vermelho com uma águia dourada no peito, botas vermelhas com salto alto e nos pulsos braceletes que ela utilizava para se defender rebatendo tiros. Para a editora, a Mulher-Maravilha só venderia se tivesse roupas curtas, de preferência quanto menos melhor. A revista chegou a ser censurada pela “Organização Nacional pela Literatura Salutar” americana, criada por um comitê de bispos católicos em 1938, que formulava pareceres sobre as leituras que eram apropriadas para a juventude. Mulher-Maravilha foi reprovada pois não estava “decorosamente vestida”.

Entre outras polêmicas acerca da personagem, estão as que envolvem o processo de criação por Marston. O criador da heroína, apesar de inspirado pelo movimento feminista, cujas suas companheiras estavam fortemente vinculadas, atribuiu à personagem muitas características estereotipadas e com uma visão essencialista da mulher. Em suas próprias palavras ele declarou que ela era “sexy e meio safada” e que faltava “ao herói masculino [...] o amor materno e o carinho” e a solução para uma super-heroína de sucesso seria aquela que reunisse “a força do Super-Homem com todo o fascínio de uma boa e bela mulher”. Além disso, antes de se juntar à DC, ele realizou pesquisas relacionadas à excitação feminina, com medição de pulsação de espectadores homens e mulheres. A invenção foi nomeada “amorômetro” e concluiu que morenas são mais “excitáveis” do que loiras. Diversas histórias da Mulher-Maravilha incluem ela sendo amarrada pelos vilões em referência ao fetiche sexual chamado *bondage*, também relacionado ao laço da verdade, usado por Mulher-Maravilha.

A história de sua origem pouco teve alterações ao longo dos anos. Amazona, filha de Hipólita com o Zeus, faz parte da realeza de Temiscira, ilha em que as Amazonas vivem protegidas por um domo que as impede de serem detectadas pelo mundo exterior. A personagem

¹⁸ Na época em que a Mulher-Maravilha fora criada, as *pin-ups* eram sinônimo de mulheres com curvas sensuais vestidas em roupas curtas.

é uma das poucas super-heroínas que não surgiu como o *spin-off*¹⁹ de outro super-herói masculino, como a exemplo de personagens que surgiram para ocupar a posição ao lado de um super-herói (como a Batgirl), ou tem algum laço familiar ou interesse amoroso (como a Capitã Marvel e a Supergirl) ou ainda, como personagem que inicialmente era vilã de um super herói (como é o caso da Viúva-Negra). Nos quadrinhos, ela já possuía como par romântico Steve Trevor, um soldado americano, mas nunca chegou a se casar e era completamente independente, possuindo inclusive, seu próprio emprego.

Após a morte de Marston, em 1945, a heroína passou por diversas transformações, sendo relegada a certo ponto apenas à secretária da Liga da Justiça. Nos anos 1970, com a evidência de uma nova onda feminista ela ressurgiu como símbolo do movimento. Sua retomada nos quadrinhos, voltando aos moldes de Marston foi bem aceita. Ainda na década, em 1975, foi produzida a série televisiva da personagem, que teve sua primeira temporada produzida e veiculada pelo canal ABC e as temporadas seguintes produzidas pelo canal CBS, até o seu encerramento em 1979. A série foi baseada em um episódio piloto que contava a origem da heroína na ilha de Temiscira. Na época, a série foi de grande sucesso immortalizando a ex-Miss Estados Unidos de 1972 como Mulher-Maravilha, seus icônicos giros de transformação e o uso dos braceletes para se defender.

A DC, marca que detém os direitos sobre a Mulher-Maravilha, é uma empresa resultante da fusão de diversas editoras ao longo do tempo. O nome DC é de origem de uma das HQs publicada até meados de 1937, chamada de *Detective Comics*. Sua rivalidade com a *Marvel Comics* teve início ainda no final da década de 1930 e início da década de 1940, onde surgiram os principais heróis de cada marca que são populares até hoje.

A *Warner Bros. Pictures* é a principal detentora dos direitos dos personagens da DC para produção cinematográfica. Ela responde diretamente à *DC Films* (antes *DC Entertainment*), divisão da marca responsável para acompanhar o desenvolvimento dos filmes junto ao estúdio. Em 2011 a DC cria o *Universo Extendido DC*, impulsionados pela criação do *MCU* da rival *Marvel*. É neste ano que a produção de filmes com histórias que se conectam e utilizam os mesmos atores e atrizes para interpretar os personagens inicia. A franquia já arrecadou mais de cinco bilhões de dólares em bilheterias mundiais com nove filmes exibidos, sendo mais de oitocentos milhões de dólares arrecadados apenas pelo filme da Mulher-Maravilha (2017).

A personagem é interpretada por Gal Gadot, atriz que já foi Miss Jerusalém e serviu as Forças Armadas de seu país. As duas experiências de Gal, somadas ao seu forte sotaque

¹⁹ História derivada de uma história original.

estrangeiro, a tornaram perfeita para o papel de Diana. Ela possui a beleza, instituída por um padrão “universal” digamos assim, explorado pelos concursos de beleza. E também traz consigo a força exigida em seu treinamento enquanto servia seu país, confirmada por meio da narrativa.

Em 2019, a DC anunciou que não tem pretensão de continuar com o *Universo Estendido DC*, mantendo apenas alguns personagens ainda em conexão com as histórias iniciadas em 2011. A estreia de *Coringa* (2019), a saída de Ben Affleck como Batman e Henry Cavill como Superman confirmam as suspeitas. Apesar de manter Mulher-Maravilha na franquia com Gal Gadot como heroína e Patty Jenkins como diretora, diversos títulos que complementaríamos o universo tiveram suas datas adiadas sem previsão de estreias, além disso, um novo Batman já fora anunciado, com o ator Robert Pattinson, no papel. Em 2020, mesmo com a maior parte dos cinemas fechados devido à pandemia, o filme *Mulher-Maravilha 1984* (Patty Jenkins) foi lançado, o que pode interferir diretamente na arrecadação de bilheteria que o filme poderia vir a ter. Patty e Gal já anunciaram sua vontade de retornar às telas com a heroína em uma aventura se passando nos dias atuais.

5.2.2 Resumo: Mulher-Maravilha (2017)

O filme inicia com a origem da super-heroína desde sua infância em Temiscira, uma ilha povoada por mulheres Amazonas. Ela cresce demonstrando grande interesse em ser uma guerreira fugindo de sua tutora para observar as Amazonas em treinamento. Ela é repreendida por sua mãe, Hipólita, a rainha das Amazonas, de lutar. Antíope tenta convencer Hipólita a iniciar o treinamento de Diana, mas Hipólita a proíbe. Diana é persistente e continua tentando convencer sua mãe, que conta a história de como Diana fora esculpida no barro e ganhou vida após um pedido à Zeus. Hipólita conta também a história das Amazonas. No início, a terra era o lar dos Deuses comandado por Zeus. Zeus cria o homem à sua imagem, “justos e bons, fortes e apaixonados”. O Deus da Guerra, Ares, com inveja da criação de Deus, corrompeu os homens com inveja e desconfiança colocando-os uns contra os outros. As Amazonas foram criadas por Zeus, para restaurar a paz, restaurando a bondade nos homens. Porém, a influência das Amazonas não foi suficiente e elas acabaram por ser escravizadas. Hipólita liderou uma rebelião que libertou as Amazonas. Zeus criou Temiscira, uma ilha paradisíaca para abrigar as Amazonas e escondê-las de Ares. Zeus então ordenou os Deuses para defender as Amazonas e Ares acabou com eles um a um, restando somente ele para acabar com Ares. Zeus consegue conter Ares, mas sabia que esse não seria seu fim. Antes de morrer, Zeus deixou com elas também uma arma tão poderosa capaz de matar um Deus para, caso um dia Ares retornasse, elas pudessem se defender.

Inspirada pela história, Diana inicia seus treinamentos escondida com Antíope, que a treina duramente como as demais guerreiras. Em sua adolescência, Diana é descoberta treinando com Antíope. Antíope convence Hipólita de que Diana precisa aprender a lutar e Hipólita então permite o treinamento, desde que ela seja treinada mais duramente do que qualquer outra Amazona. Antíope e Hipólita escondem um segredo sobre Diana.

Diana já adulta, enfrenta diversas Amazonas em um local de combate. Antíope é última a enfrenta-la, já que conseguiu vencer todas as demais. Sua mãe a observa ao longe, o que a distrai e faz com que Antíope a derrube no chão. Ela ataca Diana com uma espada, mas é arremessada para longe em uma explosão de energia alaranjada. Diana fica contente com a sua força. O que não dura muito tempo pois todas as Amazonas olham para ela com preocupação. Ele resolve se afastar. Ela observa seus braços e percebe algo estranho no céu. É um avião que ultrapassou a barreira invisível que esconde a ilha e cai no mar. Diana se lança na água e resgata o piloto. Por ter nascido e vivido somente na ilha das Amazonas, é a primeira vez ela vê um homem, Steve Trevor.

Steve estava sendo perseguido por tropas alemãs após ter roubado um caderno de anotações. Os soldados se aproximam e as Amazonas já estão em postos para iniciar sua defesa. As guerreiras e os soldados entram em conflito na beira da praia. Antíope leva um tiro e morre, pedindo à Diana que ela vá.

Steve conta para as Amazonas sobre a guerra que está acontecendo fora da Ilha de Temiscira se referindo à Segunda Guerra mundial. Diana atribui os horrores da guerra à chegada de Ares e tenta convencer sua mãe a liderar as Amazonas para combater o inimigo, cumprindo a missão destinada a elas por Zeus. Hipólita a proíbe de sair da ilha, alegando que esta guerra não era das Amazonas.

Ela planeja ir com Steve e pega escondida os “presentes dos deuses” que compõe seu uniforme e também a espada que acredita ser a “Matadora de Deuses”. Antes de sair da ilha, sua mãe aparece e mesmo sabendo que não tem como impedir Diana fala para ela que os homens “não a merecem”.

O caderno roubado por Steve pertence à dra. Maru, sob as ordens do general Lussendorff. Eles estão criando um veneno gasoso que corrói inclusive máscaras de proteção, para utilizar na guerra com a finalidade de matar pessoas em massa. Mas dra. Maru encontra dificuldades sem o caderno.

Diana e Steve então chegam em Londres. Para ela tudo é novidade e distração. Steve pede a ajuda de sua secretária Etta, para comprar roupas adequadas para Diana andar por Londres. Após escolher o novo *look*, Diana e Steve seguem para conversar com os superiores

dele. Eles percebem que estão sendo perseguidos e entram em um beco. Lá já aguardam diversos bandidos em tocaia a fim de recuperar as anotações de Dra. Maru para o exército alemão. Diana e Steve derrotam os bandidos. Porém, o caderno não é mais necessário para Dra. Maru, que consegue concluir a criação do gás sem suas anotações.

Steve entra em uma reunião onde muitos homens discutem calorosamente. Ele tenta chamar a atenção de um senhor com uniforme militar. Diana entra escondida e a reunião silencia até que Steve a leve para fora. Um senhor repreende Steve por querer chamar a atenção dele em meio à reunião e ainda por cima levar uma mulher. Em uma segunda reunião, com menos homens, Steve apresenta o caderno de anotações, as quais só Diana conhece as línguas em que estão escritas. Ela traduz o caderno e o comandante ordena que não se faça nada a respeito devido à proximidade da assinatura de um armistício. Diana se revolta e fala sua opinião para o comandante ao mesmo tempo que Steve tenta a conter.

Após a reunião Diana fica muito brava com ele e é quando ele revela estar planejando uma missão secreta para acabar com as bombas antes delas serem usadas na guerra. Sir Patrick, um senhor que estava na reunião de homens, se oferece para financiar a missão do pequeno grupo convocado por Steve. Enquanto isso Dra. Maru e Lussendorff testam seu novo gás em comandantes alemães que planejam o fim da guerra.

A caminho da guerra, Diana, Steve e seus amigos se aproximam do *front*. Diana se sensibiliza com a situação das pessoas que estão fugindo da guerra e decide dentro de uma trincheira avançar sozinha para retomar um vilarejo. Diana avança em meio aos tiros e bombas lançados contra ela e facilmente ela cruza o campo de batalha em que os batalhões já faziam mais de ano estarem em conflito sem conseguir avançar.

Sem parar, Diana continua em rumo ao vilarejo. Lá ela toma a frente abatendo soldados alemães pelo caminho. Steve e seus amigos a seguem ajudando no combate. Eles conseguem retomar o vilarejo e à noite os habitantes comemoram com festa. Steve e Diana dançam, se beijam e passam a noite juntos.

No dia seguinte o grupo sai a cavalo em direção a um palácio onde está acontecendo uma festa para os militares Alemães. Steve se disfarça de militar alemão e entra como convidado e fala para Diana que ela não pode ir por não ter disfarce. Diana consegue o seu próprio disfarce com uma das convidadas. Dentro do palácio, Steve se aproxima da Dra. Maru a fim de obter mais informações. Diana entra no salão de festas e caminha em direção a Lussendorff, e Steve se distrai olhando para ela. Mas não é só dele que ela chama atenção, por onde passa os olhares se voltam para ela, inclusive o olhar de Lussendorff, que a tira para dançar. Eles conversam, são interrompidos e ela se prepara para assassiná-lo com sua espada, pois acredita que ele é Ares, o causador da guerra. Steve a impede segurando seu braço.

O baile é em comemoração ao novo gás desenvolvido pela Dra. Maru e ao final eles disparam uma bomba em direção ao vilarejo que recém havia sido libertado por Diana e o grupo de Steve. Diana, corre a cavalo até o vilarejo e encontra os habitantes mortos envenenados pelo gás. Steve chega em seguida e Diana joga a culpa nele por impedi-la e não acreditar em suas palavras.

O grupo de Steve descobre onde o gás está sendo produzido e Diana corre até lá guiada por um sinal de fumaça. Ela enxerga Lussendorff em uma torre e vai até ele. Ao perceber que Diana é mais forte, Lussendorff inala uma droga que o deixa mais forte. Mas ainda não é suficiente para superar Diana que acaba o matando. Ela respira aliviada por ter cumprido a sua missão e logo se decepciona, pois os soldados continuam se armando e carregando bombas evidenciando que a guerra ainda não acabou.

Steve encontra Diana desolada e tenta convencê-la a continuar lutando. Ela discute com ele e percebe que sua mãe tem razão, que pela maldade que os homens carregam, eles não a merecem. Steve se despede e segue para tentar impedir que as bombas sejam enviadas. Dentro da torre Sir Patrick aparece e inicia uma conversa com Diana. Ela percebe que ainda há esperança, pois ele é Ares. Ares tenta convencer Diana a se juntar a ele, agora que ela tinha visto do que os homens são capazes. Ele conta a sua versão da história, em que sua intenção é eliminar os seres humanos do planeta para que ele possa ser bonito como era quando só haviam Deuses. Diana discorda dele e os dois começam uma batalha. Ares destrói a espada de Diana e revela que é ela a arma capaz de matar um Deus, pois é filha de Zeus, e, portanto, carrega consigo poderes divinos.

Steve observa a luta de Diana e Ares ao longe e enfim acredita na história dela. Steve articula um plano para evitar que as bombas causem mortes. Ele precisa entrar no avião onde elas estão. Mas antes de ir ele se encontra com Diana, entrega para ela um relógio. Ela não consegue escutar o que ele diz pois perdeu temporariamente a audição com a explosão de uma bomba. Ele corre e entra no avião.

Ares se aproxima de Diana e invoca sua armadura para lutar contra ela intensificando a batalha. Ares prende e sufoca Diana com esteiras de um tanque. Ela está deitada no chão e vê quando o avião onde está Steve explode. A morte de Steve provoca uma fúria que faz despertar os seus poderes. Ares tenta persuadi-la para ficar ao seu lado e destruir a humanidade. Diana consegue se lembrar das palavras de Steve ao se despedir e percebe que ele depositou a confiança da salvação do mundo nela e ainda declarou o seu amor. E é em nome do amor que aprendeu a sentir com os humanos que ela consegue liberar todo o seu poder e destruir Ares.

A guerra chega ao seu fim e todos comemoram felizes na cidade de Londres. Diana observa um mural onde estão as fotos dos soldados que perderam a vida lutando na guerra e encontra a foto de Steve. Ela se emociona e olha para o céu. Já no tempo presente Diana continua lutando pela humanidade e que é escolha de cada ser humano seguir o caminho do bem ou do mal, independente, seu dever é proteger a todos.

5.2.3 Análise da personagem

5.2.3.1 Aparência

Alta, magra, cabelos e olhos castanhos, Diana Prince aparenta ter em torno de 25 anos. Linda dentro dos padrões estéticos de nossa sociedade, confirmado também por meio de diversos trechos do filme que destacam a beleza de Diana:

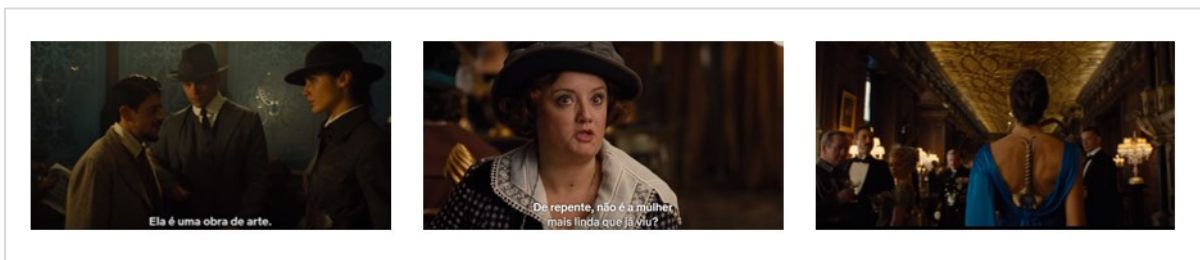
- Primeiro encontro com Steve: ele acorda na praia após ser salvo por ela, olha para ela e solta um **“uau!”** a câmera mostra somente o rosto dela como se fosse a visão dele;
- Steve Trevor a elogia quando percebe que ela veste seu uniforme de batalha, com um sobretudo de peles pretas por cima;
- Quando dois soldados fazem gracejos para Diana assim que ela chega em Londres;
- Os olhares que Steve destina para ela quando a vê com um novo visual na loja de roupas e em seguida fala que a intenção era fazê-la chamar menos atenção.

- Etta, a secretária de Steve, comenta sobre o abdômen da Mulher-Maravilha quando ela fica confusa sobre o uso do corpete e também quando Etta fala **“sério, um óculos? De repente não é a mulher mais linda que já viu?”**.

- O personagem Sameer pergunta se o que ele está vendo é uma **“obra de arte”**;

- Na cena do baile de militares alemães os convidados direcionam seu olhar para ela. Percebemos que por onde ela vai passando os olhares vão sendo direcionados para ela, por mais que as pessoas estejam em segundo plano da cena e com um leve desfoque. É por causa de sua beleza que Diana consegue conversar com Lusserdorf, que a tira para dançar após voltar sua atenção para a Amazona.

Figura 36. Diana chama atenção por sua beleza



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

As roupas que ela utiliza também ganham destaque:

- No início do filme, a câmera mostra primeiro o seu sapato de salto e sobe revelando o sobretudo vermelho até enquadrar o seu rosto em primeiro plano.

- Em Temiscira, suas roupas enquanto criança e adolescente são túnicas de cores claras;

- Já adulta em Temiscira ela usa roupa de treinamento semelhante à das demais amazona: botas/sandálias e saia em estilo gladiador, e uma blusa sem mangas com proteção em couro no peito;

- O uniforme de batalha é a roupa mais utilizada pela personagem. Da cintura até o busto ela usa uma armadura vermelha metálica com uma águia em forma de “W” (de *Wonder Woman*, em inglês) dourada no peito contornando a borda da armadura e marcando a curva superior dos seios. Na cintura um cinto também dourado formando um “W” no meio, e, abaixo do cinto, uma saia azul estilo gladiador bem curta mostra suas coxas. Nos pulsos braçadeiras prateadas com detalhes em dourado. Nos pés, botas cobertas com uma proteção metálica, o calçado tem um leve salto na parte de trás em estilo plataforma. Na cintura está preso o laço da verdade e

do outro lado a espada matadora de deuses. Nas costas está o escudo, ela ainda usa uma pulseira acima do cotovelo e a tiara de Antíope na testa com os cabelos soltos. Porém, em boa parte do filme o uniforme está coberto por um sobretudo de peles pretas, escondendo as partes descobertas do corpo, bem como o próprio uniforme.

- Em Londres, ela escolhe na loja roupas escuras e discretas, formada por uma saia comprida, uma blusa de botões de mangas longas e chapéu, que oferecem um mínimo de conforto e mobilidade;

- No baile em um palácio, ela veste um longo vestido azul com um grande decote na parte da frente e deixando suas costas à mostra, já que seus cabelos estão presos em coque. Entre as escápulas ela esconde sua espada fazendo-a parecer um acessório do vestido. Ao terminar a cena do baile, ainda vemos Diana jogando o vestido no ar enquanto cavalga velozmente.

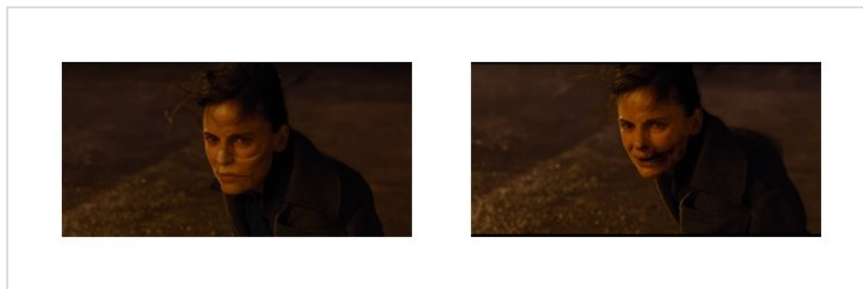
Pela roupa principal da personagem, seu uniforme de batalha, percebemos também a intenção no filme de demonstrar o quanto ela é inadequada para ser usada na nossa sociedade: pela insistência de Steve e Etta em cobrir o corpo de Diana; pelos gracejos dos soldados; e, mais ao final do filme, quando Mulher-Maravilha encontra Lusseldorff na base alemã e ele olha para ela dando a entender que ela é uma prostituta que veio ao seu encontro para um programa. Sinais claros associados ao controle exercido pelo patriarcado em definir um padrão aceitável para a mulher se vestir, sem despertar o “desejo masculino” e também uma referência à “cultura do estupro²⁰” em que o imaginário social associa o vestuário feminino à disponibilidade sexual.

Ainda se referindo a sexualização da personagem, o personagem Sameer demonstra fetiche com a personagem ao vê-la derrubar um homem com sua força. Ele fala: “**estou assustado e excitado ao mesmo tempo**”, o que pode ser visto como um fetiche tanto pelo olhar masculino do personagem quanto para o espectador (MULVEY, 1975).

Ao final do filme destacamos a cena em que Diana encontra com dra. Maru, em clara referência ao antagonismo das personagens em associação à aspectos estéticos. A cena é acompanhada da fala de Ares, persuadindo Diana, e expondo a diferença entre elas. Além disso o enquadramento em *plongée* da dra. Maru e o *contra-plongée* de Diana reforçam a posição de inferioridade da primeira em relação a super-heroína.

²⁰ Segundo Renata Souza (2017), a cultura do estupro explicita uma série de práticas sociais que normalizam ações e discursos misóginos que ultrapassam a agressão sexual por estarem fortemente vinculados à ideologia patriarcal. Assim, a dominação masculina sobre o corpo feminino é associada à uma forma justa de punição (seja pelo modo de agir, vestir ou falar da mulher) ou, de acordo com Griffin (1971, p. 27) pelo viés essencialista masculino de que o desejo sexual despertado no homem seria incontrolável por fazer parte de sua “natureza”.

Figura 37. Dra. Maru



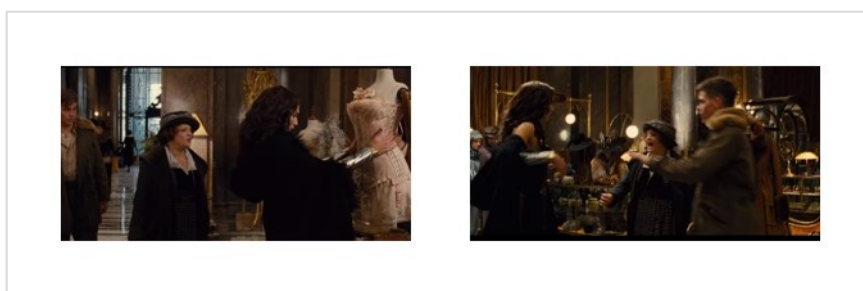
Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

“- Sim Diana mate todos eles! Finalmente, você entende. Olhe para este mundo, os homens fizeram isto, não eu. Eles são feios, cheios de ódio, fracos, assim como seu capitão Trevor, ele se foi e não lhe deixou nada. E porquê? Patético! Mereceu morrer queimado. Olhe e diga que eu estou errado. Ela é o exemplo perfeito desses humanos e indigna de sua compaixão em todos os sentidos. Destrua-a, Diana. Você sabe que ela merece. Todos eles merecem.”
(MULHER-MARAVILHA, 2017)

A máscara de Dra. Maru é arrancada pelo vento revelando uma grande deformidade em seu rosto. Ela está com os olhos cheios de lágrimas. Diana balança a cabeça negativamente e levanta um tanque. Esta representação feminina pode ser vista como antagonista à Diana. Dra Maru, representa a maldade, a fraqueza e a feiura dos seres humanos, e Diana representaria a bondade, a força e a beleza. A interpretação das duas personagens colocadas como opostas aqui pode ser mal-intencionada, pois Dra. Maru possui uma deformidade física no rosto e a naturalização da associação é facilmente aceita. Há aqui uma grave essencialização por meio da atribuição de uma característica de personalidade à uma característica física gerando um polo beleza/bondade/pureza x feiura/maldade/fraqueza por meio da representação das duas personagens nesse momento.

Sua falta de conhecimento da sociedade “dos homens” é vista como ingênua e a personagem é representada de forma boba em diversos momentos do filme por causa disso. Tanto o olhar da produção quanto o dos personagens para Diana se enquadram como violência moral (IMP) contra a mulher ao desvalorizá-la pelo seu modo de vestir e ofendem sua dignidade por ser de uma cultura diferente. A principal cena é a de troca de roupas Diana precisa encontrar uma roupa que a faça passar despercebida em Londres, pois suas roupas de Amazonas “chamam muita atenção”. Diana ao ver um corpete pergunta se aquilo é uma “armadura” que as mulheres utilizam. Steve insiste para que ela ao menos prove alguma coisa. Ela começa a se despir no meio da loja, fazendo com que Steve e Etta, puxem seu sobretudo novamente, olhando ansiosamente para os lados, enquanto Diana ri sem entender.

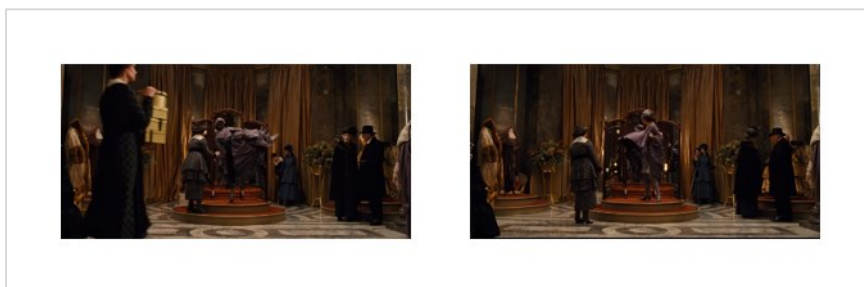
Figura 38. Diana na loja



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Etta a leva para um provador. Ela prova um vestido roxo cheio de babados parecendo completamente desconfortável. Ela levanta a saia do vestido mostrando suas pernas com uma meia calça, se agacha e levanta uma perna para o alto. Em outro visual Diana rasga a saia ao levantar a perna, o seguinte ela diz que dá coceira e sufoca. Por meio das roupas, a super-heroína demonstra o quanto nossa sociedade exerce um controle sobre as mulheres por meio do vestuário, demonstrando o desconforto e a imobilidade, inclusive para “lutar”, no sentido aqui interpretado de lutar pelos seus direitos de igualdade. Nesse momento, para dar o alívio cômico que a cena representa, Etta responde **“Lutar? Nós usamos nossos princípios. É como obteremos o direito ao voto. Mas não sou completamente contra a ideia de trocarmos uns tapas caso surja a oportunidade”** ela faz uma pose que lembra uma postura de luta de forma desajeitada.

Figura 39. Diana experimenta roupas

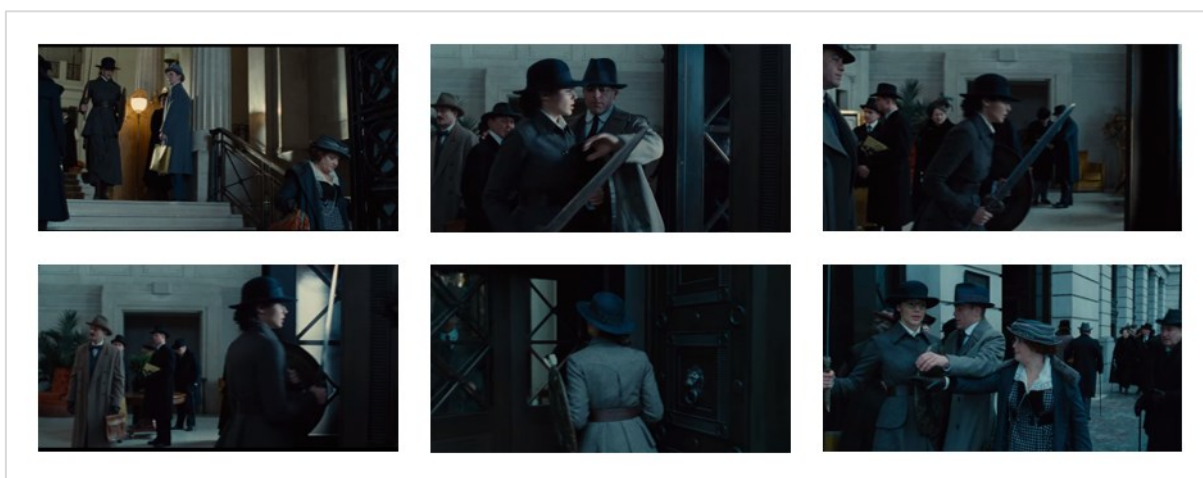


Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Assim que Steve retorna, Etta brinca que Diana está provando o seu look de número 226, demonstrando o quanto Diana tem dificuldade em encontrar uma roupa que ela se sinta bem. A cena de troca de roupas é um clichê de filmes em que uma menina/moça/mulher considerada “feia” passa por uma transformação revelando-se uma linda mulher. Entre diversos looks e planos curtos, a personagem dessas narrativas vai experimentando um número gigantesco de roupa até encontrar o visual perfeito que ressalte sua verdadeira beleza, no caso, a beleza aceita em nossa sociedade. Etta faz questão de ressaltar o número de visuais que a heroína já experimentou. A comicidade da cena é ambígua, pode ter relação à uma sátira desses tipos de filmes, pois Diana já é uma mulher bonita, como visto anteriormente. Porém, a sequência acaba por manter seu sentido original, de que a mulher precisa transformar seu visual para ser aceita pela sociedade além de ressaltar um aspecto associado às mulheres que é a dificuldade em encontrar a roupa perfeita.

Após escolher a roupa, Diana sai caminhando desajeitadamente com a espada e o escudo nas mãos. Ainda nesta cena, Diana não consegue entrar em uma porta giratória Steve se oferece para ajudá-la, mas ela diz que quer tentar sozinha. Ela se prepara, respira fundo e salta para a porta. Etta e Steve insistem em fazer Diana guardar suas armas enquanto ela reclama que a roupa não tem um lugar para guardá-las. Steve afirma que onde eles estão, mulheres não precisam de armas e a faz entregá-las para Etta.

Figura 40. Diana em cena cômica



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Esta cena representa a falta de conhecimento da cultura do “mundo dos homens” construída de forma cômica, mas acaba mais uma vez por ridicularizar a personagem e, de certa forma, também a própria luta das mulheres por liberdade de serem e se vestirem e agirem como quiserem.

5.2.3.2 Sujeitos e Interações

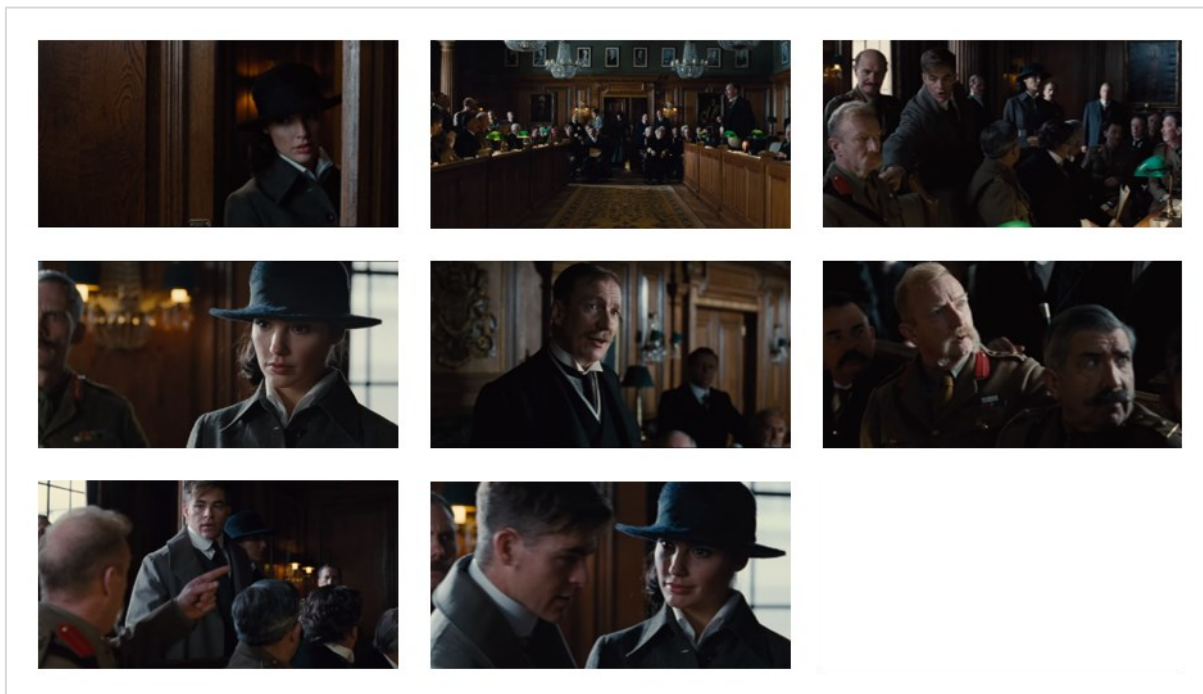
A formação da identidade de Diana se baseia nos princípios e convicções da sociedade em que ela viveu a maior parte de sua vida. A ilha de Temiscira, povoada pelas guerreiras Amazonas, é vista aqui como um matriarcado, já que as Amazonas são todas mulheres. Desde pequena ela fora ensinada sobre a missão das Amazonas de salvar o mundo e acabar com a corrupção de Ares. O heroísmo está presente nas histórias que sua mãe lhe conta e no treinamento duro de Antíope.

Antíope, em todo o filme é a personagem que acredita e confia em Diana e no seu potencial. Todos os demais personagens que interagem com a princesa de Temiscira duvidam de sua força, omitem informações, se aproveitam de sua ingenuidade e de sua força física. Antíope a treina escondida desde pequena, devido à proibição de Hipólita. Ela ensina Diana a acreditar em si mesma e na sua força. A ter atenção em batalhas e que batalhas reais nunca serão justas. Antes de morrer, Antíope tenta contar a verdade para Diana, mas só consegue insinuar que ela deve partir. Por esses motivos, Antíope é considerada mentora da super-heroína a incentivando para ser forte física e psicologicamente.

A rainha das Amazonas acredita que quanto mais forte Diana ficar, mais fácil será para Ares encontrá-la. Esse medo faz com que ela minta para a filha e com que todas as Amazonas, inclusive Antíope, omitam a verdadeira origem de sua criação: ser uma arma para matar Ares, ela é a “matadora de Deuses” e não a espada. Ainda faz com que Hipólita em diversos momentos diminua a filha com frases como **“lutar não faz de você uma heroína”, “você não é uma Amazona como as demais”, “ainda tem muitas coisas que não entende”, “se escolher ir embora, pode nunca mais voltar”** e que ela não entende como é fácil corromper os homens e que eles não a merecem. Hipólita tem uma posição de poder afirmada também pelo ângulo de câmera em *contra-plongée*, mostrando sua superioridade inclusive perante Diana. O único momento em que ambas estão no mesmo ângulo é na praia, quando Diana está prestes a partir com Steve. Ali Hipólita é muito contraditória em sua fala. Ela entrega a tiara de Antíope, dizendo para Diana que seja digna para usá-la e em seguida fala **“Você sempre foi meu maior amor. Hoje é minha maior tristeza”**.

Steve é o par romântico de Diana. Porém, durante praticamente todo o filme Diana está em conflito direto com Steve em relação ao protagonismo na ação e heroísmo por parte de ambos. Steve é o exemplo do herói masculino. Está lutando pelo fim da guerra, por um mundo melhor e, sempre que pode, tenta proteger Diana. Mas ela carrega consigo seus próprios princípios e convicções que a tornam tão heroína quanto ele. Os embates travados pelos personagens são vistos durante todo o filme. O conflito pode ser visto por ela estar ocupando a posição masculina, de acordo com a ideologia patriarcal. Ele representa o “homem-herói-humano” (LAURETIS, 1984), o polo masculino/ativo, o “herói masculino idealizado” (KAPLAN, 1995) e seu pensamento raciocina de acordo com a cultura que ele está inserido. Para ele, Diana está deslocada dos papéis femininos que ele conhece e o fato dela estar frequentando os mesmos espaços e não seguir o que ele pede, lhe gera incômodo, compreendido aqui como uma demonstração de machismo por parte do personagem, em não aceitar uma mulher como uma igual.

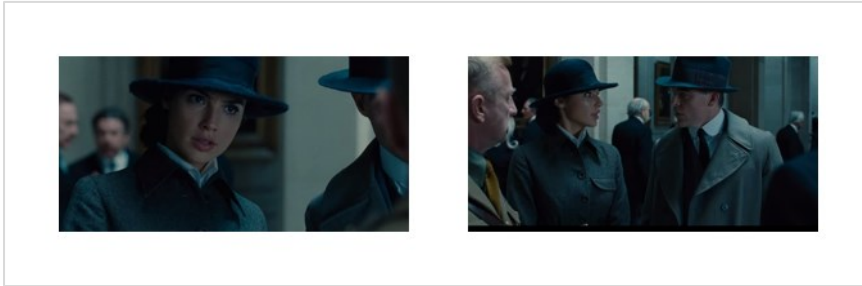
Figura 41. Diana invade a reunião



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Steve pede para Diana o esperar e entra em uma sala onde acontece uma reunião somente com homens, a maioria deles de mais idade e muitos vestidos com roupas militares. Eles gritam em uma discussão fervorosa. Diana ignora o pedido de Steve e entra logo atrás dele. Os homens olham para ela em desaprovação e silenciam. Steve pede desculpas, diz que Diana é cega e a leva embora. Por mais que o filme se passe em uma época passada, onde mulheres não eram autorizadas a frequentar certos espaços e ter posições de liderança, fica claro que é uma opção da produção em manter a discriminação com a personagem Diana e a misoginia principalmente por parte do personagem Steve.

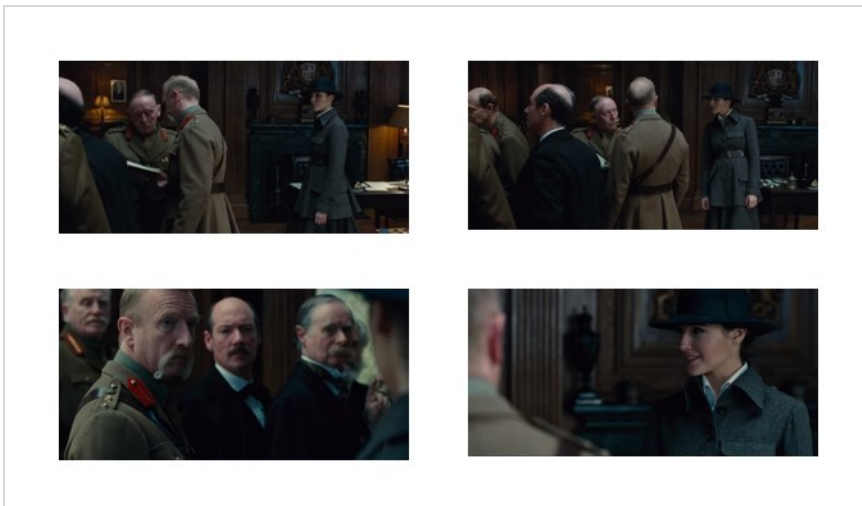
Figura 42. Steve interrompe Diana



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Após a reunião, um dos homens vestido de militar o repreende por levar uma mulher. Outro homem se aproxima, é Sir. Patrick, o superior de Steve. Ele se apresenta para Diana, e ela diz que é **“Diana, princesa de Tesmc...”** e é interrompida por Steve que a apresenta como Diana Prince e começa a falar sobre o caderno. Diana se cala e o olha confusa. O nome adotado por Diana, é um nome dado por um homem, Steve Trevor. Ao interromper sua fala ele deixa claro mais um sinal de machismo conhecido como *menterrupting*, em que o homem se considera intelectualmente superior à mulher e, portanto, o portador da mensagem correta.

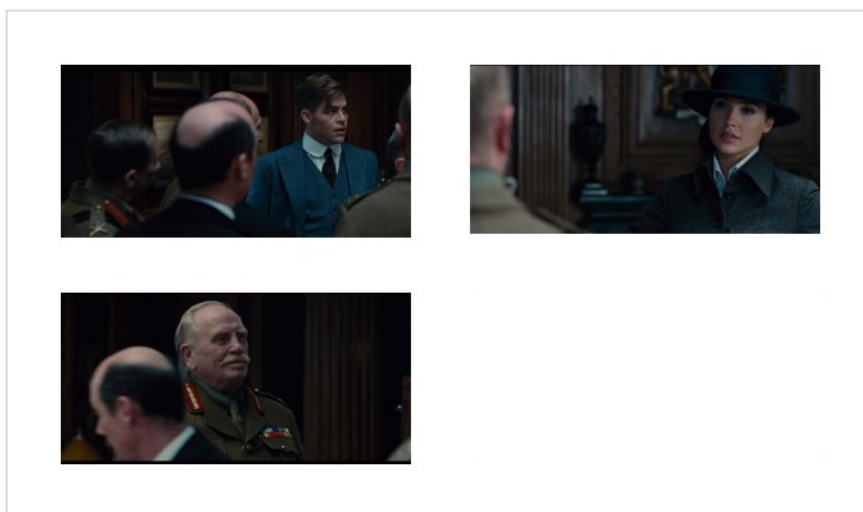
Figura 43. Diana sabe traduzir o caderno



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Em uma segunda reunião, que parece ser apenas com os líderes militares, vários homens discutem sobre o conteúdo do caderno, mas não conseguem entender em que língua ele fora escrito. Diana, que está presente sem ter sido ainda percebida, diz que são duas línguas **“Otomano e Sumério”** e educadamente complemente **“com certeza mais alguém nessa sala também saberia isso”**.

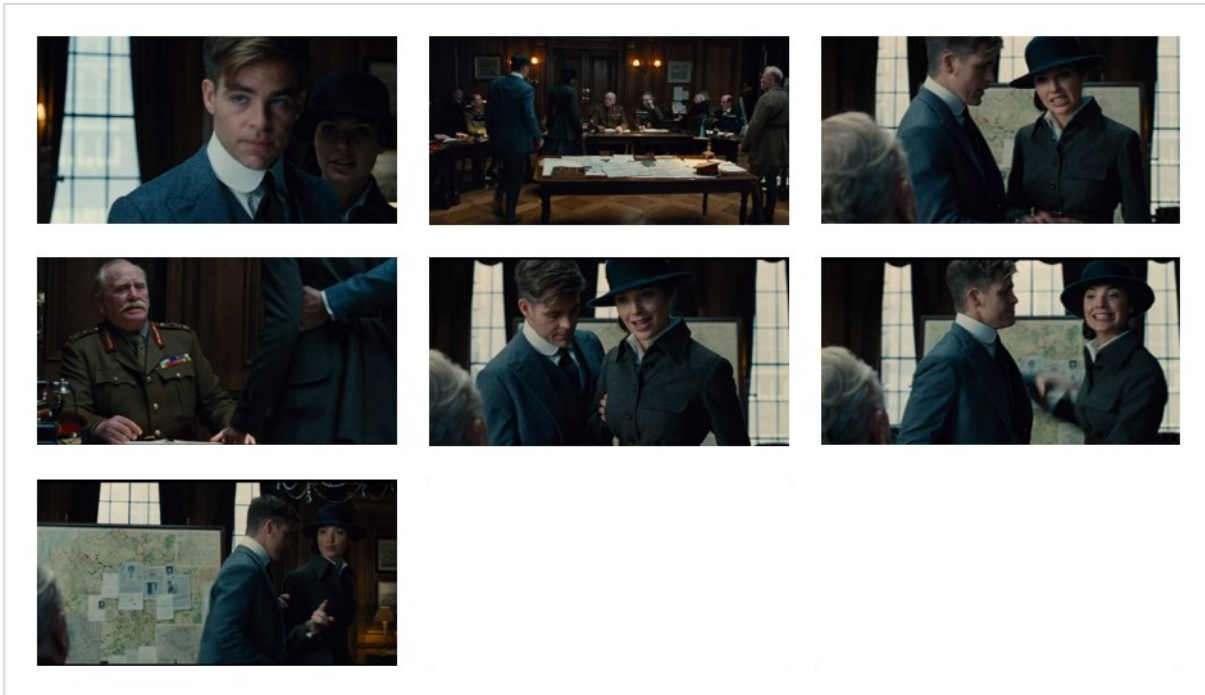
Figura 44. Diana é mandada para fora da sala



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Mas os homens presentes se espantam somente pela presença dela perguntando para Steve **“Quem é esta mulher?”** e mais uma vez Steve parece desconcertado **“ela é minha secretária, senhor”**, o superior pede para que ela se retire, sem dirigir a palavra a Diana, mais uma vez rebaixando a personagem e demonstrando estar em posição de poder em relação à Diana. O homem que disse não saber as línguas escritas no caderno diz que eles deveriam dar ouvidos a ela, já que ela entende as anotações. Eles silenciam enquanto escutam ela traduzir o que contém no caderno. São anotações sobre um novo tipo de gás letal. Steve sugere ir até a fábrica e acabar com o gás antes que cause mais mortes. Porém seus superiores dizem que é muito arriscado realizar um ataque à beira de um armistício e que se o gás causasse a morte de soldados no *front*, os mesmos teriam cumprido a sua função.

Figura 45. Diana discorda e expõe sua opinião



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Diana se revolta com a resposta e diz tudo que ela pensa baseada em seus princípios e sua cultura. Steve tenta a todo o custo interrompê-la e a levá-la para a fora da sala, segurando em seus braços e a puxando pela cintura, mais uma forma de violência contra a mulher ao tentar impedi-la de expressar sua opinião. Mas ela só sai quando termina de falar o que queria para o senhor.

Nestas cenas fica evidente a cultura dominante marcada pelo patriarcado. Não há mulheres discutindo estratégias de guerra. As opiniões válidas para aqueles homens, são as opiniões vindas de outros homens. Quando o senhor pergunta para Steve quem é a mulher e manda levá-la embora, ele dirige sua palavra a Steve. É reconhecida por aqueles homens com a “mulher”, podendo ser vista aqui como qualquer mulher e representando todas as mulheres, já que para eles sua presença não é válida, esvaziando a personagem da condição de sujeito (MULVEY, 1975). E para ser autorizada ela precisa “provar” que merece estar naquele espaço (NERONI, 2005). Sua capacidade também só é reconhecida porque ela sabe “mais” do que os homens que ali se encontram. Steve mais uma vez se sente autorizado em tocar constantemente Diana e a impedir de expressar a sua opinião. Isso demonstra que ela não foi completamente

autorizada. Elas a permitiram, somente devido ao conhecimento que lhes faltava. A opinião de Diana continua pouco importando para eles.

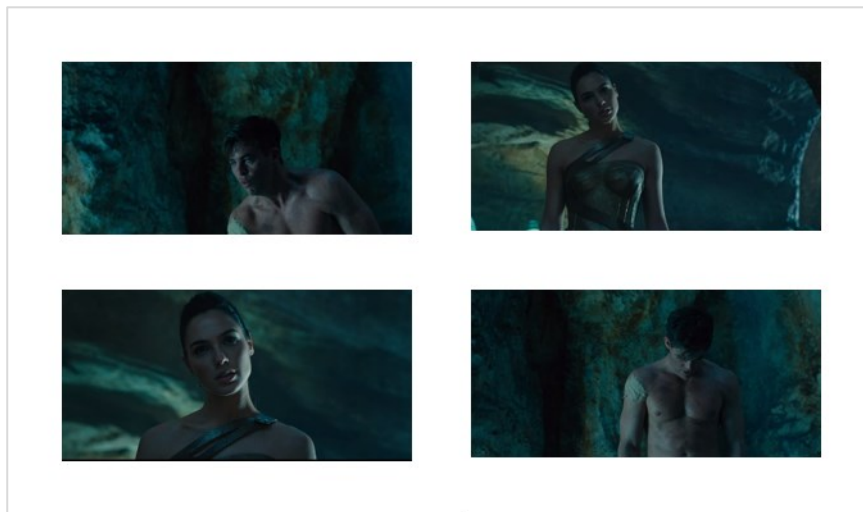
De forma semelhante, Diana só é autorizada pelo grupo formado por Steve a ingressar na guerra, após uma demonstração de sua força. Novamente precisando provar para os homens a sua capacidade. E mais uma vez, eles a aceitam somente pela sua força, ignorando por completo sua opinião e seus planos.

Steve associa mulheres à passividade, aos cuidados com o lar e com os filhos e não com a violência. Para ele, o papel de protetor é dele. Aqui encontramos o “olhar masculino” (MULVEY, 1975) do personagem para Diana. Ele vê nela a sua beleza, pureza e bondade em querer salvar o mundo e isso é o motivo dele estar atraído por ela. São as qualidades do estereótipo da virgem (MORIN, 1989). É a mulher com quem ele pode se casar e viver feliz para sempre. Por meio desse pensamento, ele se sente autorizado em constantemente tocar Diana, seja para protegê-la, guiá-la e ainda evitar seu próprio constrangimento perante outros homens e para a sociedade, na visão de homem dele. É o motivo dele ignorar por completo as convicções e princípios de Diana e que ela é uma guerreira que treinou a vida inteira para combater o mal. E também explica o porquê dele não fazer questão de explicar com calma o funcionamento de sua cultura e a diferença social existente entre homens e mulheres.

Mas ela não pensa assim. Ela não fora criada na mesma sociedade que ele. Ela não tem os mesmos referências simbólicos que Steve. Suas representações de força e heroísmo são as Amazonas, e sua referência é o matriarcado de Temiscira, em que mulheres estão em posições de poder. Ela sabe que é capaz de se proteger, proteger Steve e também salvar o mundo, sem nenhum impedimento ideológico ligado à diferença de gênero. Porém, nos momentos em que Diana se cala, deixa os homens assumirem o controle e a liderança, e é retirada de locais por ser mulher, reforçam tanto a ideia de impotência feminina quanto a ideia do “herói masculino idealizado” (KAPLAN, 1995), representações comuns no cinema dominante. Outra marca comum em filmes que seguem a narrativa clássica, é a história da personagem feminina estar ligada à um personagem masculino (KAPLAN, 1995), como a história de Diana que está conectada do início ao fim do filme à Steve, um homem.

Retornando ao “olhar masculino”, desta vez pelo viés da produção, percebemos o destaque dado à curiosidade sobre a sexualidade de Diana. Pelo menos duas cenas dão destaque ao assunto, além de diversos diálogos denotarem o mesmo. Por estar presente ao longo da história, é algo construído desde o roteiro e também uma escolha da direção em prosseguir com essas representações.

Figura 46. Diana encontra Steve nu



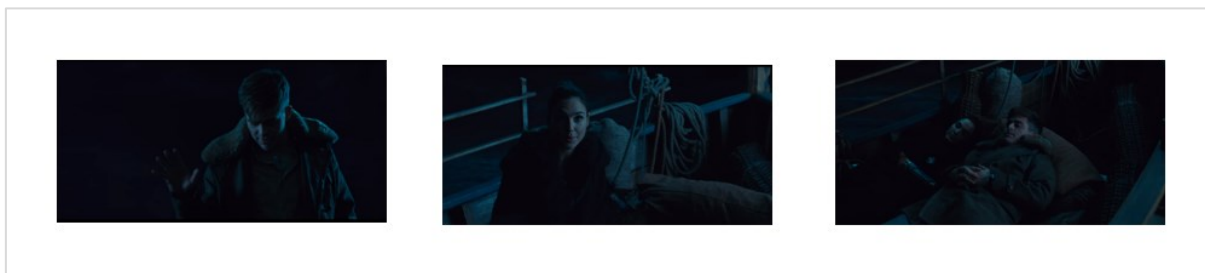
Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Diana vê Steve nu, mas não parece constrangida. Ele sim está bem desconfortável. Ela pergunta **“você diria que é um típico exemplo do seu sexo?”**, ele pensa um pouco, balbucia e responde **“eu sou acima da média”**, em uma referência clara ao tamanho de seus órgãos genitais. De acordo com a teoria psicanalítica utilizada pelas teóricas do cinema, a marcação da diferença pelo sexo, por parte de Steve, pode ser interpretada aqui como uma demonstração de poder, já que o “falo” é uma “expressão do domínio masculino” (LAURETIS, 1993, p. 107), ressaltada ainda pela fala **“eu sou acima da média”**, em que Steve estaria demonstrando estar em posição de superioridade inclusive a outros homens. Ainda nessa perspectiva, a saída de Diana da ilha de Temiscira pode ser vista como uma representação edípiana, da qual Diana culpa sua mãe pela “falta” do “falo,” ao ver Steve, e encontra nele uma maneira de se incluir como sujeito na história, pois ela depende dele para realizar sua missão. Esse trecho ainda revela o “olhar masculino” do espectador por meio do narcisismo, onde ocorre o prazer de olhar por meio da identificação com o personagem na tela.

Na viagem, ele se mostra bem constrangido quando Diana o convida para dormir com ela e tenta desastrosamente explicar para ela porque não, mas acabando por ir deitar ao lado dela. Ele pergunta se ela conheceu algum outro homem e pergunta sobre o pai. Ela conta a história de sua origem. Ele conta que de onde ele vem os bebês são feitos de outra maneira. Diana mostra que conhece a reprodução biológica e que estudou muito sobre o assunto e se mostra incomodada quando ele tenta dizer coisas para ela das quais ela já conhece, outra prática

conhecida como *mensplanning*, do qual homens se sentem intelectualmente superiores subestimando o conhecimento de mulheres. De acordo com Mulvey (1983) estas cenas fazem parte de estimulação erótica voltada para o prazer visual masculino comumente construída em filmes do cinema dominante.

Figura 47. Diana e Steve conversam no barco

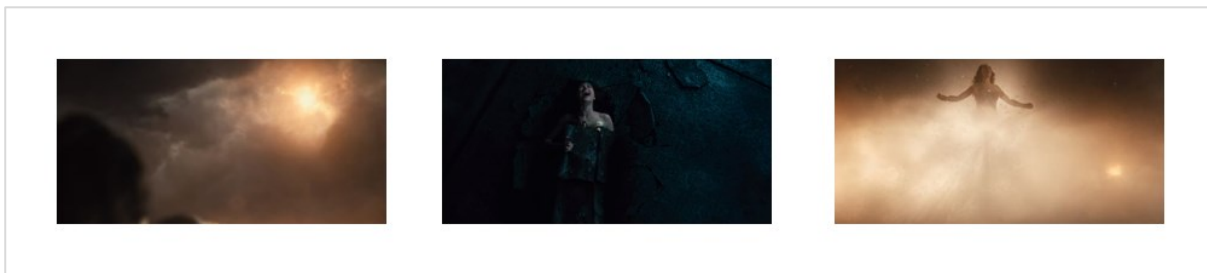


Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Steve só enxerga a força que Diana tem nas sequências de tomada da trincheira e do vilarejo. Nesses dois momentos ele segue a heroína, ouve sua liderança e trabalha em equipe com ela. Na cena do baile, em que ele impede que ela mate Lussendorff, ele revela para ela que não acredita na história de Ares. Após Diana matar Lussendorff acreditando ser Ares, ele tenta mais uma vez justificar a história como uma fantasia e que na verdade os homens seriam naturalmente ruins. Ele só vai acreditar na história ao ver o vilão batalhando com Diana. É mais um momento em que ele protagoniza como herói, pois ele está determinado a se sacrificar para destruir as bombas criadas pelos alemães. A despedida de Diana, é quase como se ele dissesse para ela que o mundo não mais o teria como herói, precisando dela para assumir o seu lugar. Há um conflito de protagonismo muito grande entre Diana e Steve durante todo o filme. E a tendência é dela segui-lo e não ao contrário, já que ela é a super-heroína do filme.

Steve e Diana se apaixonam. Ele fala que a ama ao final do filme, mas a narrativa parece não funcionar para justificar o romance que eles tiveram como amor. De qualquer maneira o casal é impedido de ficar junto por meio da noção de complementaridade (NERONI, 2005) e por isso ele morre no final.

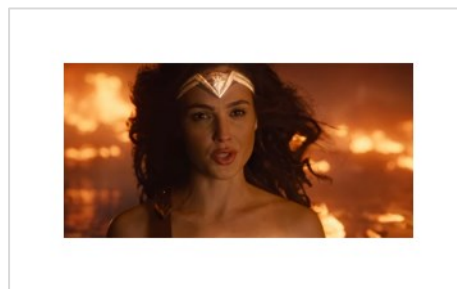
Figura 48. A morte de Steve e o nascimento do poder em Diana



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

A morte de Steve é utilizada como motivo do despertar do verdadeiro poder de Diana. Ela é tomada pela fúria, joga soldados para longe. Ares se aproveita dessa lacuna, para mais uma vez tentar corromper Diana, incitando sua fúria contra os seres humanos. Ela relembra Steve e a sua última fala, em que dizia que ela poderia salvar o mundo e declara seu amor. Assim Diana se acalma, e demonstra novamente características do estereótipo da “virgem” (MORIN, 1989), pois o que faz com que ela vença o vilão, acabe com a guerra e salve o mundo, é o amor, ou melhor o amor que aprendeu a sentir com um homem, Steve.

Figura 49. Diana compreende a beleza dos seres humanos



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

“- Você se engana quanto a eles” – Diana fala enquanto caminha tranquilamente em direção a Ares “- Eles são tudo o que você disse, mas muito mais.”
“- Mentiras” – Grita Ares “- Eles não merecem a sua proteção!”
“- Não se trata de merecer” - Diz Diana.
(MULHER-MARAVILHA, 2017)

A águia e o cinto de Diana brilham com a luz, tanto quanto a tiara. Ela cruz os braços para se proteger do raio disparado por Ares e suas braçadeiras ficam eletrificadas. **“Trata-se daquilo em que acredita”** - Ela olha para as braçadeiras **“E eu acredito em amor. Adeus irmão”**.

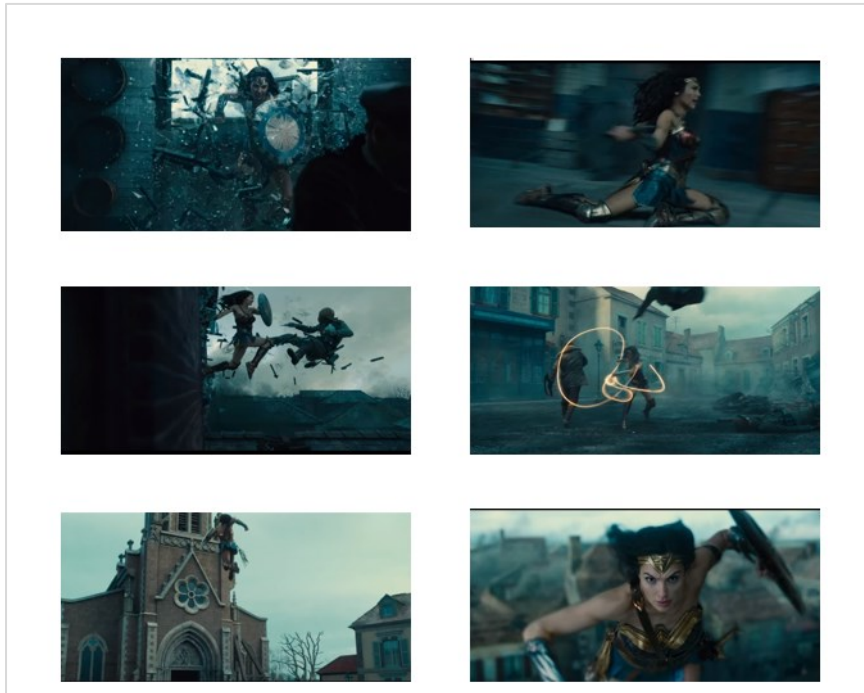
O filme questiona constantemente as diferenças de gênero. Porém, Diana não questiona essas diferenças pelo viés do gênero, mesmo elas estando expostas de forma direta, como a escolha das roupas – ela poderia querer escolher roupas masculinas para se sentir mais confortável e guardar suas armas -, e a sua exclusão na reunião com homens por ser mulher – ela poderia questionar o porquê de mulheres não serem autorizadas.

A personagem tem o contato com a sociedade patriarcal, mas não se assemelha nem um pouco às outras mulheres representadas fora de Temiscira (Etta, Dra. Maru, mulher que segura a mão do namorado na rua e as duas mulheres que seguram bebês no colo). Diana se mantém constante na maneira de agir e pensar do início ao fim do filme, por mais que ela afirme ao final o quanto aprendeu ao longo dos anos. As características apresentadas pela heroína estão mais próximas de descrições de entidades divinas e sua comparação com as mesmas durante o filme ficam evidentes, como a sensação de onipresença no início e final do filme em sua narração e a comparação de enquadramentos dela semelhantes às imagens do livro da história das Amazonas. No final do filme, sua narração falando de uma forma geral, distante e simplista dos homens e de sua vigilância para protegê-los pode ser vista como uma onipresença divina, e também como uma inversão de papéis, já que agora o mundo está sob a proteção de uma mulher.

5.2.3.3 Linguagem Cinematográfica

O uso do *slow motion* é frequente no filme, utilizado para mostrar detalhes da roupa e expressões de Diana e em cenas de batalha. Destacamos aqui algumas destas cenas, pois o uso do efeito pode gerar mais significados do que a intenção dos produtores.

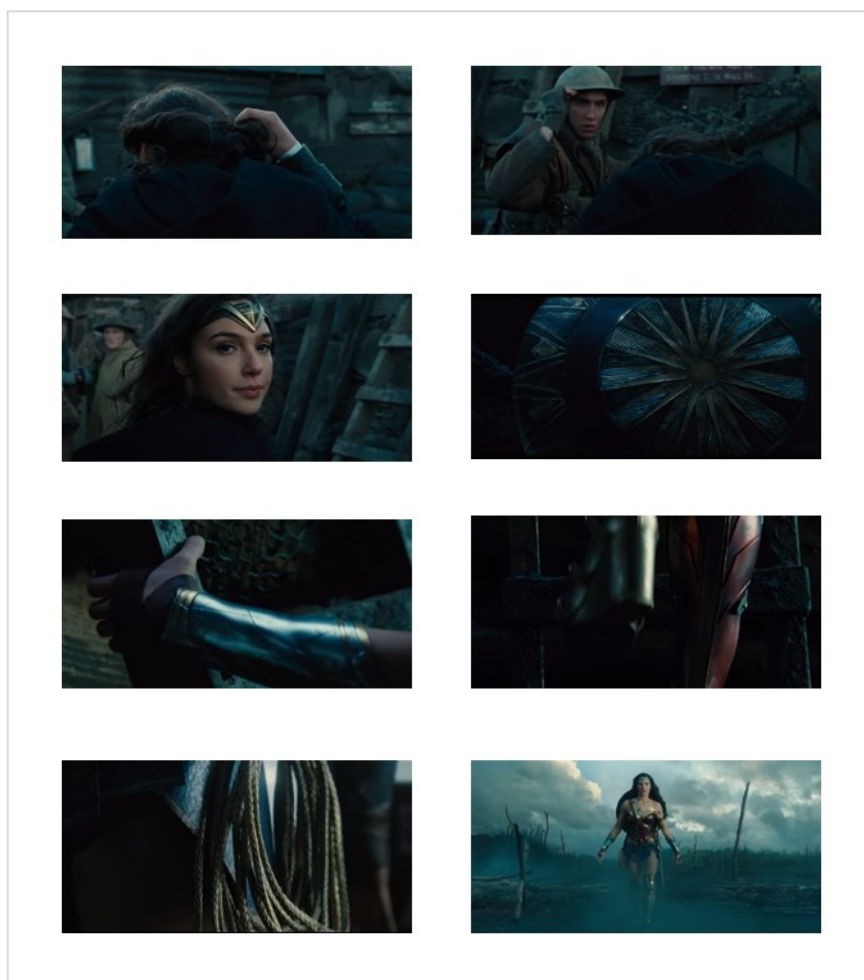
O uso de *slow motion* para mostrar as habilidades de luta e a força das Amazonas e principalmente de Diana é destacado aqui por meio de duas sequências. A da tomada do vilarejo e o encontro de Diana com Ares. Ambas iniciam sendo marcadas por um trecho da música tema da Mulher-Maravilha em um arranjo específico para o filme. Na figura a seguir, estão frames retirados da cena de tomada ao vilarejo, onde o *slow motion* é explorado para mostrar a desenvoltura de Diana em combate. Fica evidente nessas sequências, a superioridade de força física, agilidade, velocidade e resistência de Diana perante os homens que lutam contra ela.

Figura 50. Diana em *slow motion*

Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Na trincheira, um plano sequência com a câmera acompanhando o movimento, em *slow motion*, Diana solta os cabelos; a vemos de costas tirando o sobretudo de peles, na frente dela e de frente para a câmera um soldado olha para o corpo de Diana, com os olhos arregalados e boca entreaberta, ela se vira para a câmera e está com a tiara de Antíope na cabeça. Em seguida temos uma sequência de planos detalhes mostrando a mão dela segurando a escada com a braçadeira prateada, as botas vermelhas com dourado subindo os degraus, o laço da verdade preso em sua cintura. Esta cena além de ser a cena de revelação do uniforme completo, em detalhes para o espectador, se associa a uma cena de *strip-tease* de forma bem sensual, mostrando detalhes do corpo da personagem, seus cabelos esvoaçantes com o movimento suave proporcionado pelo *slow motion*. Marca da intenção em proporcionar o prazer visual masculino por meio do fetiche, do olhar do espectador para a tela, do olhar da câmera para a personagem e dos demais personagens para Diana, com o soldado olhando para o corpo da personagem, enquanto ela se despe do sobretudo e solta os cabelos.

Figura 51. Detalhes do uniforme de Diana



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Esses detalhes criam um suspense para o espectador vê-la em ação e também para revelar pela primeira vez seu uniforme de forma clara, pois até então ela usava sobretudo preto de peles por cima. Quando ela termina de subir as escadas temos um plano de corpo inteiro da personagem caminhando em *slow motion* revelando seu uniforme completo.

O fetiche por meio da linguagem cinematográfica também é visto na cena em que Ares prende Diana com a esteira do tanque e começa a apertá-la, deixando a heroína quase sem ar. A cena mostra um momento específico da luta em que Ares detém o controle da situação. Porém, de forma subjetiva, a cena de luta de Ares contra Diana também pode ser vista como uma construção do “olhar masculino” por meio da produção fílmica. O fetiche se encontra no poder de Ares sobre Diana que, por não conseguir respirar, fica de boca aberta olhando para ele. Os quadrinhos da Mulher-Maravilha de autoria de Marston apresentavam um padrão semelhante à cena. Os vilões em diversas histórias amarravam ou acorrentavam a heroína, impedindo-a de se mexer e de respirar, características pelas quais é atribuído o fetiche sexual do *bondage*.

Figura 52. Ares prende Diana



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

A erotização e a utilização do fetiche reiteram o “olhar masculino” na construção da narrativa do filme e corroboram a ideia de que esse olhar está presente no cinema dominante e no imaginário social tanto de homens como mulheres, pois o filme fora dirigido por uma mulher, que poderia ter optado em representar a heroína de maneiras diferentes.

Destacamos na categoria Linguagem cinematográfica a sequência em que Diana e Steve se envolvem romanticamente. Se durante o filme falta uma conexão amorosa e até mesmo de amizade entre os personagens, é por meio de técnicas audiovisuais que compreendemos que eles se apaixonam e se envolvem romanticamente e sexualmente. Após a tomada do vilarejo, Diana e Steve confraternizam com o povoado à noite. A iluminação amarelada das luzes traz a sensação de conforto, tranquilidade e calor. Os enquadramentos em primeiro plano enquanto eles conversam e dançam mostram a proximidade entre eles.

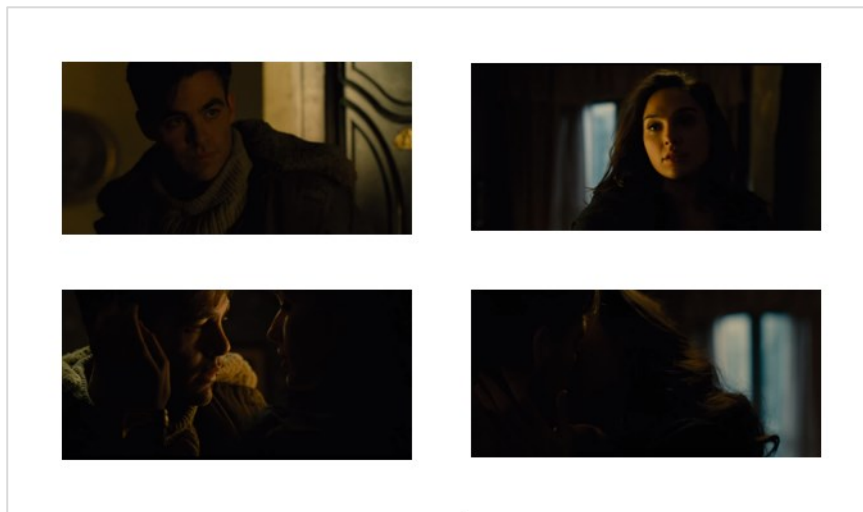
Figura 53. Diana e Steve se apaixonam



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Em seguida ambos entram em um quarto. O *chiaroscuro*, a luz amarelada e o fogo na lareira são clichês de filmes de romance e em Mulher-Maravilha não é diferente. Eles se beijam e o plano seguinte mostra a parte externa do prédio somente com a luminosidade de uma janela, dando a entender que é a do quarto onde eles estão e que tiveram relações sexuais.

Figura 54. Diana e Steve se beijam

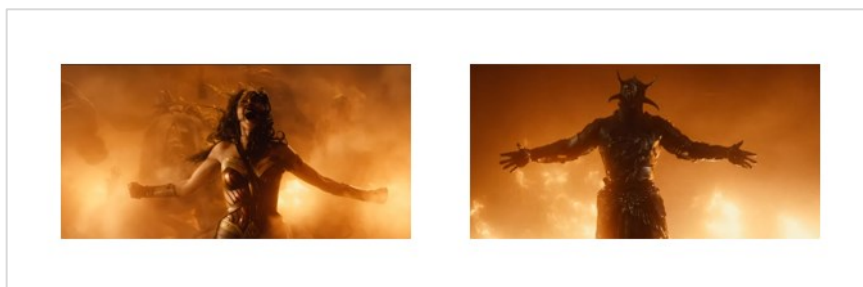


Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Por meio dos enquadramentos evidencia-se a intenção em associar a personagem à uma divindade. No vilarejo recém tomado ela está em cima da igreja e olha para o povoado de cima e eles parecem bem pequenos lá embaixo, tal como os deuses olhando para os seres humanos do céu, ainda mais por estar no topo de um templo religioso. Na cena em que ela desperta seus poderes a iluminação fica muito semelhante as cores das ilustrações do livro que Hipólita lê para ela quando pequena, associando os seus poderes recém descobertos aos poderes dos deuses descritos na história. Ao final na luta contra Ares quando ela salta para o céu com as mãos eletrificadas e as abre em forma de cruz, imagem que pode ser associada à de Jesus Cristo Crucificado, sendo que ambos são filhos de um Deus.

A imagem se assemelha muito às imagens do livro de histórias que Hipólita narra no início do filme. É como se Diana a partir daquele momento estivesse incluída na história das Amazonas.

Figura 55. A fúria de Diana



Fonte: Filme Mulher-Maravilha (2017)

Os primeiros estudos feministas tratavam sobre a ambiguidade de mulheres em filmes que compõe a narrativa clássica do cinema. O destaque explorado linguagem cinematográfica para a força da personagem e pela sua associação com uma divindade quando contraposto à maneira como ela é tratada pelos personagens e retratada pelo olhar da câmera, como já apontado na categoria sujeitos e interações, se configuram como uma dualidade em conflito presente ao longo da narrativa: mulher poderosa/ativa e ao mesmo tempo mulher submissa/passiva.

5.3 TIPIIFICAÇÃO DAS SUPER-HEROÍNAS

5.3.1 Capitã Marvel: Mulher em um relacionamento abusivo

Após realizar a análise textual, podemos compreender a personagem de Carol Danvers como uma mulher inserida em um relacionamento abusivo. Apesar de não se configurar em nenhum momento como um relacionamento amoroso, percebemos no início do filme que ela possui grande proximidade e intimidade com Yon. Yon representa o abusador. É ele quem Carol procura quando se sente incomodada. Mas, mais que isso, ela não parece ter mais ninguém a quem recorrer em Hala além dele. Yon parece ser muito gentil e atencioso com Carol. Conversa com ela. Escuta os problemas dela. Contudo, no fundo, ele usa isso a seu favor para manter seu controle sobre Carol. A Inteligência Suprema entra na história representando a instituição religião/governo que corrobora, justifica, autoriza e reforça as ações de Yon.

Podemos usar como base o que diz na Lei Maria da Penha, sobre o abuso psicológico, enquadrado como uma das violências contra a mulher, sob diversos aspectos, e também por meio das relações de poder “genericadas” (LOURO, 1997), pelas quais entendemos as posições sociais são atravessadas pelos gêneros.

Carol tem literalmente suas memórias apagadas pelos Kree e Yon, constantemente, pede para que ela deixe o passado para trás e se concentre no presente. Quando Talos a captura e vasculha suas memórias, Yon fala que os Skrulls na verdade estavam tentando “implantar” memórias na cabeça dela a fim de confundi-la. Yon fala que Carol é emocionalmente instável e por isso não consegue controlar seus poderes, nem o derrotar sem poderes. Ele a impede de sentir qualquer emoção, fala que o humor e a raiva a enfraquecem. Essas ações são enquadradas na Lei como “Distorcer e omitir fatos para deixar a mulher em dúvida sobre sua memória e sanidade” (BRASIL, 2006) também conhecido como *Gaslighting*²¹.

Desta forma o filme faz uma alusão às narrativas clássicas do cinema em manter a posição de Yon, pelo menos até certo ponto do filme, como o “herói masculino idealizado” (KAPLAN, 1995, p. 50) e a de Carol como figura vitimizada e impotente. Aqui percebemos justamente a intenção do filme em utilizar elementos já conhecidos pelo público para posteriormente subverter a ideia e demonstrar a situação de abuso sofrida pela personagem rompendo assim com a tendência de filmes em privilegiar o olhar masculino (MULVEY, 2005). Yon estabelece por meio desse controle a relação de poder “genericada” masculino/dominação para com Carol, que representaria para ele o feminino/submissão. Yon é um homem, em posição de poder justificada pelo patriarcado, em exercer o “controle” sobre uma mulher, a direcionando novamente à sua posição de submissão pois estes sentimentos – humor e raiva -, não fazem parte de como uma mulher deve se comportar.

²¹ O termo *Gaslighting* tem origem no filme *Gas Light*, de 1944, em que o marido tenta convencer sua esposa de que ela está ficando louca. Ela percebe mudanças na casa onde vivem, e conta para o marido, porém, ele provoca intencionalmente estas alterações para que ela duvide de sua própria sanidade. *Gas Light*, “luz a gás” em português, é em referência às luzes que o marido ficava alterando de luminosidade com a finalidade de confundir e iludir sua própria esposa.

Yon impede que Carol saia em missões com a equipe e durante seis anos ela esteve presa em Hala, no centro de treinamento com a equipe de Yon e no desenvolver do filme percebemos que ela não possui nenhum vínculo de amizade ou proximidade com qualquer outro Kree de sua equipe. E, por ter sua memória apagada, Carol também não tem mais vínculo com amigos e família caracterizando a “Limitação do direito de ir e vir” e “Isolamento (proibir de estudar e viajar ou de falar com amigos e parentes)” (BRASIL, 2006). Carol era mantida sob vigilância constante por parte de Yon e da Inteligência Suprema que exerciam, respectivamente, a vigilância física e mental da personagem, também enquadrado como violência psicológica pela Lei Maria da Penha.

Ao ser novamente presa no controle mental da Inteligência Suprema, no final do filme, ela percebe o quanto fora manipulada ao longo desses seis anos. Além da manipulação, nessa cena fica evidente o uso de violência psicológica como última tentativa de reestabelecer o controle sobre ela, com chantagem emocional e humilhação:

“- Me deixe sair.
 - Não deixo não.
 - Se você os machucar vou queimá-la até virar cinzas.
 - E como você vai fazer. Seus poderes vêm de nós.
 - Vocês não me deram estes poderes, foi a explosão.
 - Ainda assim, nunca consegui controlá-los sozinha!
 [...]
 - Eu acreditava nas suas mentiras, mas os Skrulls só estão lutando por um lar. Quer destruí-los porque não vão mais se submeter ao seu governo e nem eu.
 - Nós a encontramos. Nós a recebemos como uma de nós.
 - Vocês me roubaram. Do meu lar, da minha família, dos meus amigos.”
 (CAPITÃ MARVEL, 2019)

Além da fala, a humilhação vem por meio dos *flashbacks* de momentos em que ela falhou, desde que era criança. As imagens de suas memórias são pontuadas por falas de homens extremamente preconceituosas em relação ao seu gênero, novamente evidenciando as relações de poder exercidas por uma ideologia patriarcal de que homens possuem estão em posição de superioridade em relação as mulheres e, por este motivo, tem direito/dever de fazer algo para que a mulher se mantenha ou retorne ao seu papel social.

Assim como em nossa cultura, a superação de um relacionamento abusivo não acontece de forma rápida, tranquila e sem conflitos. Durante seis anos Carol foi quase completamente apagada e “moldada” para se encaixar nos moldes de Yon e da Inteligência Suprema. O que restou de Carol foram sonhos com *flashes* de uma vida passada e um incômodo que a impede em vários momentos do filme de rir com vontade e expressar suas emoções. Compreendemos esse período como um “reposicionamento” de Carol ao seu papel social de mulher. Ela precisou abrir mão de sua identidade para ser aceita como guerreira Kree e merecedora de seus poderes.

A representação da superação no filme inicia com a sua saída para a missão. A partir dali ela começa a enxergar um mundo fora do que aquele que ela estava presa durante seis anos. A captura dos Skrulls revela para ela memórias da sua vida anterior. Por ficar um tempo longe de Yon ela começa a enxergar uma outra realidade e aos poucos se redescobrir.

Agente Fury tem um papel importante na sua trajetória fazendo com que ela repense na sua vida, na sua missão. Mostra aspectos positivos que ela havia reprimido enquanto estava em Hala. Aspectos que segundo ele são “humanos.” O contato com o planeta Terra vai a aproximando de sua vida anterior.

Ela descobre onde ela trabalhava, quem era a mulher que ela enxergava nos sonhos e reencontra a sua família, Maria e Mônica. As duas são fundamentais para que ela se reencontre. Elas mostram quem era a Carol Danvers que elas conheciam por meio de roupas, fotografias, histórias e características de agir, falar e se comportar. Maria e Mônica são a família de Carol, da qual fora impedida de ter contato durante seis anos. As duas personagens também formam a rede de sororidade que Carol precisa para continuar lutando não mais sozinha.

Ela se reencontra como Carol, com sua família, com sua motivação em entrar nas Forças Aéreas e salvar vidas, mas ainda precisa romper com a vida abusiva. Ao reencontrar com Yon ela é capturada e conectada mais uma vez a Inteligência Suprema, a fim de ser “posta em seu lugar” novamente. A Inteligência Suprema invoca somente os defeitos e os piores momentos da vida de Carol, onde ela fora humilhada e falhou. Aqui ela não tem seus amigos e familiares ao seu lado. Ela precisa ser forte por si só. Mas se não tivesse pessoas ao seu lado antes para ajudá-la, esse momento poderia ter sido diferente. Ela lembra de todos os momentos em que falhou, porém com a superação que teve ao final de cada um. É uma sequência de imagens muito marcante que mostram desde sua infância, sua força e persistência em se levantar após cada queda que sofreu, com a cabeça erguida e um olhar penetrante. Esses momentos marcam não só as suas falhas, marcam também os seus momentos de conquista, pois se ela não tivesse se erguido após cada queda, ela não teria conquistado sua posição como piloto da Força Aérea Americana.

Nesse momento ela rompe com o dispositivo do pescoço liberando todo o seu poder, e simbolicamente, reconquista sua liberdade e identidade; o corpo inteiro dela brilha em tons alaranjados, significando que ela recuperou sua autoestima, o seu “brilho” interior. Ela literalmente rompe com as “amarras” que a prendiam.

A sequência de imagens que se segue mostra ela aos poucos se acostumando com a nova potência de seu poder. Carol luta contra os Kree dentro da nave; percebe que com o seu poder ela consegue voar; impede a destruição do planeta com a explosão de ogivas gigantes; se diverte destruindo as naves de Ronan; e ainda o encara de frente até que ele se retire. Ela faz de propósito para que ele se sinta ameaçado e que avise os demais inimigos para não retornarem.

Todas essas etapas são importantes para o confronto final com seu abusador e assim romper definitivamente tudo aquilo que lhe causava mal. Ela confronta Yon, que ainda tenta controlá-la, falando que está orgulhoso dela, de que finalmente havia controlado seus poderes, e que para realmente derrotá-lo ela precisava derrotá-lo sem os poderes. O que ela facilmente ignora e ainda fala que não precisa provar nada para ela. A cena é tão importante que ela assume a mesma posição de outros homens que a subjugaram durante sua trajetória. Ela está posicionada contra o sol, causando uma sombra em Yon, enquadrada em *contra-plongée*, mostrando o quão poderosa ela se tornou e o quanto Yon é insignificante perante ela em força física e psicológica, não sendo mais capaz de afetá-la.

Carol recupera sua autoestima, encontra novamente sua personalidade, sente o amor dos amigos e familiares e a importância em tê-los por perto. Mas, agora, ela precisa reencontrar o seu lugar, pois não é mais a Carol Danvers, piloto da Força Aérea, nem Vers, guerreira da Starforce Kree. Por isso ao final ela parte, com o intuito de salvar vidas e acabar com guerras interestelares.

5.3.2 Mulher-Maravilha: Mulher em conflito com a feminilidade

Diana é uma verdadeira guerreira. Não somente por suas habilidades de luta, seus poderes e sua força, mas por ter que constantemente lutar pelo que acredita e afirmar sua identidade. Nos primeiros minutos de filme, em que a história se passa em Temiscira, vemos a pequena Diana constantemente desafiar as ordens da mãe para conseguir treinar como as demais Amazonas. Hipólita chega a afirmar em mais de um momento que Diana não é como as demais Amazonas da ilha, sem revelar o porquê, apenas a limitando. Somente mais tarde no filme descobrimos que o que a faz ser diferente é que ela é a “Matadora de Deuses” e não a espada como havia sido contado anteriormente. Pelo que é contado pelo filme, todas as Amazonas sabem desse segredo menos Diana.

Diana viveu a maior parte de sua vida junto às Amazonas em Temiscira, uma ilha completamente isolada do restante do mundo, inclusive por uma barreira que a torna invisível. Em Temiscira, vivem apenas mulheres denominadas Amazonas, criadas por Zeus como último recurso para despertar a bondade e a pureza nos “homens” (entendido aqui como seres humanos), que haviam sido corrompidos por Ares. Elas têm uma longevidade e força física muito superiores a dos seres humanos, o que não as impediu de serem escravizadas pelos mesmos, em eras passadas, o que pode ser visto como a maneira que mulheres encontraram de serem livres: se afastando dos homens. Em sua própria sociedade, as mulheres cumprem os mais diversos papéis, entre eles o de serem guerreiras e a última esperança de Zeus contra Ares. Desde pequena Diana tem um interesse muito grande em se tornar uma grande guerreira e é inspirada pelas histórias que sua mãe Hipólita, a Rainha das Amazonas, conta para ela.

Sua referência de sociedade é do local em que ela vive, um lugar sem homens e, portanto, sob o regime do matriarcado. Ela só teve contato com as mulheres guerreiras Amazonas de sua ilha natal. Ao ter contato com o homem pela primeira vez o seu mundo se modifica. Ela é impulsionada a participar da sociedade dele como heroína e não como mulher. Isso significa que para ser aceita na guerra, ela foi vista pela sua força física, habilidades e poderes, identificados como ausentes em mulheres que possuem como principais características a submissão e a passividade, conforme a visão essencialista que permeia a ideologia dominante. Ela fora aceita por suas características “masculinas,” e nada mais. Até mesmo Diana em certo momento do filme afirma ser “o homem que conseguirá acabar com a guerra”.

O conflito de gênero é evidenciado em momentos como: ao experimentar roupas; em ser “disfarçada” de secretária; ao receber o sobrenome escolhido por um homem; em estar impedida de participar de reuniões em que as tomadas de decisões influenciam o futuro do

planeta; por tomar um campo de batalha em meio a um bombardeio praticamente sozinha, feito que nem mesmo um batalhão de homens havia conseguido; em ter um homem para protegê-la enquanto ela é absurdamente mais forte. Sua aparência física, ou seja, suas características biológicas, a inserem na sociedade dos homens, representado pela Europa dos anos 1940, como uma mulher, ao mesmo tempo que sua personalidade ativa, forte e seu jeito de agir falar e lutar, são atribuídos a homens pela mesma sociedade.

Steve parece aceitar a Mulher-Maravilha como guerreira, mas suas atitudes demonstram o contrário, ele quer trazê-la para o seu mundo. Ele precisa esconder o seu corpo, mudar a sua roupa e colocá-la no papel de sua secretária. Em face ao perigo ele se joga na frente dela para defendê-la, demonstrando também qual o seu papel como homem que ele crê, ou seja, o de defensor e herói.

Tanto a aparência quanto o romance de Diana foram muito debatidos pelo público. De um lado, defendiam que ela, como mulher, deveria ser livre para fazer o que quer, inclusive se vestir e ter um romance. Do outro lado, criticaram sua roupa e penteado por não ser apropriados para batalha, e quanto ao romance, que o filme havia se rendido mais uma vez aos clichês. É algo muito complexo. Nossas noções de masculino e feminino perdem o referencial ao encontrar com a diversidade. Enquanto são destacadas representações emergentes, muitas convenções enraizadas em nosso inconsciente podem estar fazendo o caminho contrário, afirmando ainda mais posições ideológicas marcadas pelo patriarcado.

Outra discussão gerada foi a respeito do real heroísmo protagonizado por Diana. A disputa acirrada entre o casal durante praticamente o filme todo, deixou dúvidas se quem salvou o mundo foi ele ou ela. Isso acontece porque a vitória dela pode ser atribuída à lição deixada por Steve, que lhe ensinou o que é o amor. Dessa maneira, Diana "dependeu" de Steve para perceber a sua força e o valor que a humanidade tinha. Ainda por esse viés, é possível interpretar a força que ela liberou ao ver a morte de Steve, por perceber ali o amor que sentia por ele. E tomando a perspectiva das teorias feministas do cinema, a morte de Steve pode ser interpretada tanto como uma punição para a mulher que tomou uma postura masculinizada, quanto como uma solução para a convenção de complementaridade. Afinal, uma mulher que toma a postura ambígua protegida/protetora totaliza nela a integridade do antagonismo. Mulher-Maravilha não poderia ter ambos segundo a ideologia patriarcal existente em nossa sociedade. Para ficar com Steve ela deveria ter deixado de ser heroína, abdicado de sua vocação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa iniciou sua jornada indagando a representação feminina em papel de super-heroína protagonizando um filme solo e a sua relação com a cultura em que vivemos. Os filmes de super-herói integram a nossa cultura e em específico a cultura pop, por meio de características de distinção e afetividade e que atraem um público geralmente jovem e/ou com conexões sentimentais com o objeto cultural. O entendimento do conceito de representação se tornou fundamental para a investigação, pois é a partir de representações que interpretamos o mundo a nossa volta, construímos nossas redes de referências e nos inserimos em nossa cultura. Percebemos o quanto essas representações estão presentes nos conteúdos veiculados pela mídia e estão carregados de significados que, por mais que façam parte no imaginário social, muitas vezes correspondem a visões distorcidas de nossa realidade, revelando preconceitos e discriminações, reduzindo grupos, etnias, identidades a fim de inferiorizá-los e ridicularizá-los.

As teorias feministas do cinema e os estudos de gênero, nos apresentaram que essas representações estão enraizadas em uma cultura patriarcal, ocidental e branca, da qual o “outro”, é aquele que não se constitui como homem, branco, ocidental e heterossexual. Também por meio dessas teorias, fica evidente que as representações de mulheres no cinema ainda estão sendo produzidas por um “olhar masculino”, porém, ao longo dos anos vem se provando que mais personagens complexas e diversas estão presentes e que apesar de em um primeiro momento causarem polêmicas, elas vão sendo aos poucos absorvidas e normalizadas pelos espectadores.

Por meio dos estudos culturais e das teorias feministas do cinema, compreendemos o cinema hollywoodiano, do qual fazem parte os filmes do gênero de super herói analisados, como integrantes da nossa cultura construindo representações e a retroalimentando representações própria cultura. Percebemos este cinema também como dominante, no sentido de que suas mensagens e significados transmitem, em geral, o pensamento hegemônico que circula em nossa sociedade. O cinema de super-heróis como cultura pop, interfere na maneira com que as pessoas se identificam gerando novas identidades não ligadas mais à uma cultura popular, no sentido do tradicional/folclore. Já que a formação das identidades agora passa também pela cultura pop, os filmes de super-heróis, e mais especificadamente, os de super-heroínas transmitem valores à nossa sociedade. Ambos os filmes, apresentam as “contraditoriedades” presentes na cultura pop, ao demonstrar super-heroínas derrotando vilões e ao mesmo tempo sendo bonitas dentro dos padrões de beleza estéticos em nossa sociedade. Nesse sentido rompe alguns padrões e estereótipos femininos mas por outro lado mantêm o

patriarcado em suas narrativas. As super-heroínas, inseridas no contexto de cultura pop, geram novos significados de identificação com o público masculino, já consolidado pelo gênero fílmico - em perceber a mulher em posições de poder e como protetora -, e também pelo público feminino - em conquistar o seu próprio “olhar feminino,” mesmo ainda tendo muitas questões patriarcais a serem transformadas.

Por meio da análise textual, desconstruímos os filmes a fim de encontrar aspectos que compõem a representação dessas personagens e assim cumprimos nosso primeiro objetivo específico. Desses aspectos, destacamos aqueles relacionados aos conflitos de gênero dentro das narrativas e ao “olhar masculino” com a finalidade de compreender se as personagens rompem ou mantêm estereótipos de gênero, nosso segundo objetivo específico. Concluímos que as representações das personagens mostram avanços em ambas personagens, apesar de ainda manter algumas características típicas do cinema hollywoodiano, principalmente ligados à aparência das personagens. Elas carregam consigo a pureza e a beleza atribuídos à “virgem” (MORIN, 1989), mas com a grande diferença de que elas não precisam de um herói para salvá-las, e agem de acordo com os seus princípios, por mais que tentem convencê-las a fazer o contrário, descaracterizando o estereótipo. Ambas possuem uma das principais características dos super-heróis, a missão de salvar a todos nem que para isso precisem colocar a sua própria vida em risco. E isso é tão forte nas duas protagonistas que em nenhum momento elas se questionam em fazer o contrário.

O objetivo seguinte, “relacionar o protagonismo feminino no gênero fílmico com o contexto cultural vivido” se conecta diretamente ao resultado apresentado nas tipificações das personagens. A caracterização das duas personagens se apresenta como os conflitos enfrentados por mulheres em nossa cultura vivida e só são perceptíveis quando nos afastamos da ficção contida na narrativa, para analisar as características mais profundamente.

No filme *Capitã Marvel* (2019), é visível a sororidade entre as personagens femininas, formando uma rede de apoio e fortalecendo a luta por direitos de igualdade. Ao construir a narrativa do filme com a trajetória da superação de um relacionamento abusivo, o filme utiliza elementos conhecidos nas narrativas clássicas com o olhar masculino presentes em filmes do cinema dominante para justamente desconstruir esse olhar.

Já em *Mulher-Maravilha* (2017), Diana representa as mulheres que acreditam no contexto pós feminista, de que agora as batalhas são individuais, ou seja, cada mulher precisa conquistar por si só, derrotando cada uma o seu Ares, assim como o percurso de super-heroína, pois nenhuma Amazona a segue na missão. Porém, ao sair de sua sociedade “perfeita”, onde não existe a discriminação de gênero, Diana se depara com uma sociedade extremamente

machista onde ela mal tem voz e é constantemente desacreditada, sendo valorizada apenas por sua beleza e sendo “permitida” nos espaços masculinos somente após ter provado ser “tão forte quanto eles” e “tão inteligente quanto eles” tal como muitas mulheres ainda precisam lutar para conquistar seu espaço, sua posição, sua identidade, liberdade e respeito.

Mesmo não realizando a análise textual das demais personagens super-heroínas protagonistas da década de 2010, percebemos nelas alguns aspectos das tipificações identificadas nesta pesquisa. A tipificação da personagem como “mulher em um relacionamento abusivo” pode ser vista, em: Jean Grey, que teve sua mente manipulada pelo seu mentor Prof. Xavier ao perceber o tamanho incontrolável do seu poder; Gamora, adotada por Thanos, após o mesmo assassinar impiedosamente metade da população da sua terra natal, e a manter como sua principal assassina para cumprir seus planos malignos, até que ela percebesse as consequências de seus atos; e Viúva-Negra, que distorce a lógica do abuso ao utilizar as relações de poder suscitadas por homens com a finalidade de enganá-los, achando que estavam conseguindo controlá-la. Já a tipificação de “mulher em conflito com a feminilidade” pode ser vista sob alguns aspectos pontuais nas personagens da década. O conflito de protagonismo é um dos principais aspectos. As personagens Viúva-Negra, Gamora, Mística, Jean Gray, Ranger Rosa e Amarela, Mulher-Invisível, Vespa e a própria Mulher-Maravilha no filme *Liga da Justiça* (2017), disputam o protagonismo com demais personagens masculinos em suas narrativas pois são componentes das equipes. Jean Gray, Mística e as Rangers são as super-heroínas que possuem colegas mulheres em sua equipe. E, em relação à noção de complementaridade, Gamora e Vespa, terminam os filmes selecionados com um par romântico masculino, estabelecendo uma nova visão sobre as “mulheres violentas”.

Para Neroni (2005) filmes com mulheres violentas são uma resposta ao contexto cultural e representam características ideológicas da nossa sociedade. Nesse sentido, Mulher-Maravilha (2017) pode ser visto como uma resposta à inserção de mulheres em espaços masculinizados, desde que elas respeitem a hierarquia patriarcal, com a intenção de manutenção de uma ideologia dominante masculina. Já Capitã Marvel (2019) pode ser interpretada como uma resistência da mulher ao sistema patriarcal, de que ainda há muito para ser conquistado e que toda a ajuda tanto de homens quanto de mulheres é bem vinda para que as mulheres possam alcançar igualdade.

Ambos os filmes também dialogam diretamente com a cultura pop devido ao crescente número de mulheres fãs de quadrinhos e filmes de super-heróis que querem representações femininas com que possam se identificar. Demais aspectos suscitados pelas tipificações podem ainda ser identificados nos filmes que compõem o corpus desse trabalho, mas necessitam de análise aprofundada, assim como fora realizada com as personagens Capitã Marvel e Mulher-Maravilha.

Uma das maiores dificuldades encontradas nesta pesquisa foi analisar as representações de mulheres sem colocá-las como o outro masculino. Infelizmente o referencial do que é ser mulher e de feminilidade ainda é fortemente atribuído ao que foge do espectro masculino. A diversidade de representação feminina ainda tem uma trajetória muito grande para que se normalize qualquer representação de mulher como integrante do gênero feminino. É visível essa contradição nos filmes das duas super-heroínas. Toda a personalidade da personagem Capitã Marvel é construída pela sua insistência em querer fazer aquilo que ela quer quando todos à sua volta dizem que ela não pode pois é mulher. Mulher-Maravilha não é muito diferente. Mesmo tendo nascido em uma sociedade patriarcal, a super-heroína desde cedo é ensinada que possui limitações e precisa ser contra o que lhe dizem para superar essas imposições.

Percebemos com a pesquisa que a análise das representações femininas ainda permanece em um eixo que gira em torno do masculino. Por mais que tenhamos o empenho em encontrar mulheres mais diversas, retornamos em algum momento ao processo de diferenciação binário. Ao procurar representações mais livres, mais conectadas às mulheres, com maior nível de complexidade, nos deparamos com o quanto as diferenças de gênero precisam ser desconstruídas. Podemos afirmar que as representações encontradas por esta pesquisa em forma de tipificações não são conclusivas e deixam margem para estudos futuros. Além disso, outros questionamentos ficam para novas pesquisas relacionadas a um “olhar feminino” em relação à estas produções e principalmente às questões de interseccionalidade, pela ausência de super-heroínas não-brancas como protagonistas, pela forte presença do patriarcado como forma de construir as narrativas. Também indicamos para estudos futuros as relações do *star system* com a produção desses filmes, já que sua presença afeta nas decisões dos estúdios em seguir com continuações, bem como o posicionamento de atrizes e seus fãs nos meios de comunicação e de redes sociais.

Ainda há muitas barreiras a se romper, tanto no cinema como em nossa sociedade para respeitar a diversidade e a liberdade de escolha de mulheres e é por isso que esta pesquisa se torna necessária. É preciso continuar analisando as representações, debatendo as teorias já estudadas e confrontar nossos estudos acadêmicos com a cultura vivida a fim de combater aspectos patriarcais para que aos poucos eles possam ser desconstruídos e certas representações não sejam mais aceitas e tampouco reproduzidas pelo cinema dominante.

7 REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. **Vozes & Diálogo**, Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun. 2015.

ADELMAN, Miriam. Feminismo e pós-colonialidade: algumas reflexões a partir da teoria social e da literatura. In: WOLFF, Cristina Scheibe et al. **Leituras em rede: gênero e preconceito**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. p. 391-413.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. Trad. Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Intervenções feministas: pós-colonialismo, poder e, subalternidade. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 21(2): 689-700, mai-ago 2013.

AMARAL, Adriana. Ver para além do conhecido. Os desafios da pesquisa da Cultura Pop. Cultura Pop: na dobra do óbvio, a emergência de um mundo complexo - entrevista para João Victor. **IHU On-Line**, São Leopoldo, ed. 545, 2019.

AMARAL, Luciana. **Temer diz que só mulher é capaz de indicar 'desajustes' de preço no supermercado**. G1, Brasília, 8 mar 2017. Disponível em <<https://g1.globo.com/politica/noticia/mulher-ainda-e-tratada-como-figura-de-segundo-grau-no-brasil-diz-temer.ghtml>>. Acesso em 10 jul 2020.

ANCINE, Agência Nacional de Cinema. **ANCINE divulga estudo sobre perfil do emprego no setor audiovisual**. Rio de Janeiro. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-estudo-sobre-o-perfil-do-emprego-no-setor-audiovisual>> . Acesso em 12 mai 2020.

_____. **Estudos da Ancine apontam que o mercado audiovisual brasileiro segue crescendo**. Rio de Janeiro. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/estudos-da-ancine-apontam-que-o-mercado-audiovisual-brasileiro-segue>>. Acesso em 30 mar 2020.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, nov. 2013.

BARBOZA, Ana Luiza Neves de Holanda. **Tendências nas Horas Dedicadas ao Trabalho e Lazer: uma análise da alocação do tempo no Brasil**. Disponível em <https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_2416.pdf> . Acesso em 10 jun 2020.

BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris: Seuil, 1963 [1956].

ROSSI, Amanda; CARNEIRO, Julia Dias; GRAGNANI, Juliana. **#EleNão: A manifestação histórica liderada por mulheres no Brasil vista por quatro ângulos**. BBC News, São Paulo 30 set 2018. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>>. Acesso em 03 abr 2021.

BHABHA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BECHDEL, Alison. Criadora diz que ‘Teste de Bechdel’ era apenas uma piada: ‘Sumiria se não fossem as feministas do cinema’. Entrevista a Caio Delcolli. Hypeness, abr 2019. Disponível em <<https://www.hypeness.com.br/2019/04/criadora-diz-que-teste-de-bechdel-era-apenas-uma-piada-sumiria-se-nao-fossem-as-feministas-do-cinema/>>. Acesso em: 23 dez 2020.

BONETTI, Alinne. Gênero, poder e feminismos: as arapiracas pernambucanas e os sentidos de gênero da política feminista. **Labrys**, julho/dez. de 2011. Disponível em: <http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys20/brasil/aline.htm#_ftn4>. Acesso em 27 de nov de 2019.

BOX OFFICE MOJO. **2017 Worldwide Box Office**. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2017/?grossesOption=totalGrosses>>. Acesso em 23 set. 2019.

_____. **2018 Worldwide Box Office**. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2018/?grossesOption=totalGrosses>>. Acesso em 23 set. 2019.

_____. **Avengers: Endgame**. Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/release/rl3059975681/>>. Acesso em 23 set 2019.

BRASIL. **LEI Nº 11.340**. Brasília, 2006.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo, Edusp, 1989.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. **As Dez Lições Sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. Estudos culturais: fim da linha ou aposta na relevância? In: **Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação**. Aveiro: Universidade de Aveiro; 2016.

_____. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

CINCO estereótipos de personagens femininos utilizados na ficção. Revista Galileu. Disponível em <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2016/03/5-estereotipos-de-personagens-femininos-utilizados-na-ficcao.html>> . Acesso em 12 mai 2020.

_____. A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas. Questões Transversais. **Revista de Epistemologias da Comunicação**. UNISINOS. Vol. 4, nº 7, janeiro-junho/2016.

COIRO, Ana Luisa. Do materialismo dialético ao materialismo cultural: o legado metodológico de Marx aos Estudos Culturais. **Revista Eptic**. Vol. 20, nº 1, jan-abr. 2018.

COOGAN, Peter. **Superhero: The Secret Origin of a Genre**. Monkeybrain, 2006.

COSTA, Claudia de Lima. Os estudos culturais na encruzilhada dos feminismos materiais e descoloniais. *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Nº. 44, p. 79-103, jul./dez. 2014.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 1999.

DATAFOLHA, Instituto. **Mulheres_Violência e Feminismo**. Abr 2019. Disponível em <<https://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2019/04/1987743-38-das-mulheres-brasileiras-se-consideram-feministas.shtml>>. Acesso em 10 jul 2020.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, 2003.

DU GAY, P. et al. **Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman**. Londres: Sage, 1997.

EL PAÍS. **Os estereótipos de gênero afetam o que as meninas e os meninos escolhem como profissão no futuro**. Jan 2019. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/10/actualidad/1528661907_969674.html. Acesso em 30 agosto de 2019.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol. 4, nº. 11, p. 115-135, nov. 2007.

_____. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomás Tadeu da. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. Stuart Hall e feminismo: revisitando relações. **Matrizes**, São Paulo, v.10, n.3, p. 61-76, set./dez. 2016.

_____. Uma releitura de um clássico dos estudos culturais: as utilizações da cultura ([1957] 1973). GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jader. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: eDUFBA, 2011.

FRANÇA, Vera R. V. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, Miguel; et al. **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro; PUC-Rio; Aparecida, SP; Idéias e Letras, 2004.

FRANKLIN, Ruben Maciel; AGUIAR, Antônio Sérgio Pontes. Cultura popular, um conceito em construção: da tradição dos românticos e folcloristas à emergência política dos estudos culturais. **História e Cultura**. Franca, v. 7, n. 1, p. 238-257, jan-jul. 2018.

GILMAN, Sander L. **Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness**. New York; EUA; Cornell Paperback, 1985.

GOLDENBERG, M. O corpo como capital: para compreender a cultura brasileira. **Revista Arquivos em Movimento**. Rio de Janeiro, vol. 2, no 2, p. 1-9, 2006.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese da estrutura de sentimento. GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jader. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: eDUFBA, 2011.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. Revista conexão Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65 - 77, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>. Acesso em: 5 fev. 2019.

_____. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo, Editora Pontocom, 2016.

GOVERNO FEDERAL. **Carnaval registra aumento de cerca de 20% em denúncias sobre violência sexual. Brasília, 2019**. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/todas-as-noticias/2019/fevereiro/carnaval-registra-aumento-de-cerca-de-20-em-denuncias-sobre-violencia-sexual>>. Acesso em: 20 dez 2020.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo. THOMPSON, Kenneth (ed.). **Media and cultural regulation**. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University SAGE Publications, 1997.

_____. Codificação/Decodificação. In HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003 [1980]. p.387-404.

_____. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

_____. **Estudos culturais e seu legado teórico**. In: SOVIK, L. (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 199-218.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo social, revista de sociologia da USP**. São Paulo: USP, v. 26, n. 1, p. 61-73, jun 2014 .

HOGGART, Richard. **La culture du pauvre**. Paris: Les Éditions de minuit, 1970. Longman: dictionary of contemporary English. n. ed. Barcelona: Cayfosa.

_____. **As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora**. Lisboa: Presença, 1973. v. 1 e 2.

IT'S a man's (celluloid) world. Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019. Disponível em <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_REV.pdf> . Acesso em 12 mai 2020.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Cultura pop: entre o popular e a distinção. Sob as lentes da Cultura Pop, as contradições e as desigualdades sociais. Cultura Pop: na dobra do óbvio, a emergência de um mundo complexo - entrevista para João Victor. **IHU On-Line**, São Leopoldo, ed. 545, 2019.

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

_____. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan** - entrevista a Denise Lopes. Revista Contracampo, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 212, 2002.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: Edusc, 2001.

LACAN, J. **O seminário**, livro 4: A relação de objeto (1956-1957). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Eloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206 - 242.

_____. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. **Revista estudos feministas**, v.1, n. 1, 1993.

_____. **Alice doesn't: Feminism Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984

LAWLER, Steph. **Identity: Sociological Perspectives**. Cambridge, UK: Editora Polity. 2014. 2ª Ed.

LEPORE, Jill. **A história secreta da Mulher-Maravilha**. 2. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2017.

LINHARES, Juliana. **Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”**. VEJA, 18 abr 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em 10 jul 2020.

LIPPMANN, Walter. Stereotypes. In LIPPMANN, Walter **Public opinion** (p. 79–94). MacMillan Co, 1922.

LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; COIRO, Ana Luiza. Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumento analítico. **Revista Significação**. V. 41, nº 42. 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis-RJ, Vozes, 1997.

MARTINO, Luis Mauro de Sá. **Métodos de pesquisa em comunicação: projetos, ideias, práticas**. Petrópolis: Vozes, 2018.

MANUAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA UFSM: estrutura e apresentação. Universidade Federal de Santa Maria, Pró-Reitoria de Pós Graduação e Pesquisa, Sistema de Bibliotecas da UFSM, Editora da UFSM. Santa Maria, 2015.

MARVEL movies - Marvel Cinematic Universe. Marvel Studios. Disponível em <<https://www.marvel.com/movies>> . Acesso em 10 jun 2020.

MARVEL'S The Avengers. Revista Variety, 2015. Disponível em <<https://variety.com/2012/film/reviews/marvel-s-the-avengers-1117947410/>> . Acesso em 12 jun 2020.

MATTELART, Armand; NEVEU, Erik. **Introdução aos estudos culturais.** São Paulo: Parábola, 2004.

McCABE, Janet. **Feminist Film Studies:** writing the woman into cinema. London: Wallflower Press, 2004.

McROBBIE, A. Post-feminism and popular culture: Bridget Jones and the new gender regime. In: CURRAN, J.; MORLEY, D. (Eds.). **Media and cultural theory.** Londres: Routledge, 2006. p. 59-69.

MCU - Universo Cinematográfico Marvel. Omelete. Disponível em <<https://www.omelete.com.br/marvel-cinema>>. Acesso em 10 jun 2020.

MORIN, Edgar. **A integração cultural.** Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo – I: neurose. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 [1962].

METZ, C. **O significativo imaginário:** psicanálise e cinema. Rio de Janeiro: Livros Horizonte, 1980.

MULVEY, L. **Cinema e Sexualidade.** In: Xavier, I (Org.). O Cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

_____. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier, I. **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 437-454. 1983.

_____. Entrevista. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 351 - 362, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26887.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2019

NATASHA Romanoff. Marvel Fandom. Disponível em <<https://marvel.fandom.com/pt-br/wiki/Especial:Busca?search=natasha+Romanoff&fulltext=Search&scope=internal&ns0=1&ns14=1#>>. Acesso em 12 jun 2020.

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

OCA, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Dados Gerais Acumulados Maio 2019**. Ancine, Rio de Janeiro 2019. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acesso em 24 jun. 2019.

_____. **Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016**. Janeiro 2018. Ancine, Rio de Janeiro. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em 23 set 2019.

_____. **Emprego no Setor Audiovisual Estudo Anual 2017 (Ano - base 2015)**. Ancine, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/emprego_no_setor_audiovisual.pdf>. Acesso em 30 mar 2020.

_____. **Gêneros Cinematográficos: Filmes lançados entre 2009 e 2017 em salas de exibição**. Ancine, 2018. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/paineis-interativos>>. Acesso em 24 jun. 2019.

ORTIZ, R. **Cultura popular**: Românticos e folcloristas. São Paulo, PUC-SP, 1985.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2a ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.

POUGY, Lília Guimarães. Pedagogia de gênero e o feminismo em perspectiva: implicações à cidadania brasileira. **Revista Educação e Emancipação**. São Luís, v. 10, n. 4, ed. especial, set./dez. 2017.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. (Orgs.) **Cultura Pop**. Salvador, Edufba; Brasília, Compós, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 1ªed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

_____. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A; BRUSCHINI, Cristina (orgs). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

SCOTT, Joan. História das mulheres. BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**. São Paulo: EDUNESP, 1992.

_____. **Gender and politics of history**. Columbia University Press, N.Y., 1988.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e realidade**, Volume 20, n. 2, jul./dez. EDITORA: Porto Alegre, p. 71-99, 1995.

SILVA, T.T. et al. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Thiago. Sob as lentes da Cultura Pop, as contradições e as desigualdades sociais. Cultura Pop: na dobra do óbvio, a emergência de um mundo complexo - entrevista para João Victor. **IHU On-Line**, São Leopoldo, ed. 545, 2019.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. (Orgs.) **Cultura Pop**. Salvador, Edufba; Brasília, Compós, 2015.

SOUZA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, [online], vol.25, n.1, p. 9-29, 2017. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/48512/33659>. Acesso em 20 dez 2020.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

STEFFEN, Lauren; HENRIQUES, Mariana; LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. Análise cultural-midiática como protocolo teórico-metodológico de pesquisas em comunicação. **Anais. XXVII Encontro Anual da Compós**. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.05 a 08 de junho de 2018.

UMA breve história da Marvel. Superinteressante. Disponível em <<https://super.abril.com.br/historia/mundo-marvel/>>. Acesso em 12 jun 2020.

WESCHENFELDER, Gelson. Quadrinhos e uma Filosofia vivenciada na prática. Cultura Pop: na dobra do óbvio, a emergência de um mundo complexo - entrevista para Ricardo Machado. **IHU On-Line**, São Leopoldo, ed. 545, 2019.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. GRAY, Ann; MCGUIGAN, Jim. **Studying culture: an introductory reader**. London/New York: Arnold, 1993.

_____. El Análisis de La Cultura. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007 [1976].

_____. **Recursos da Esperança**. São Paulo: Unesp, 2015 [1989].

WOMEN in business 2019. Granth Thornton. Disponível em <<https://www.granthornton.com.br/insights/artigos-e-publicacoes/women-in-business-2019/>>. Acesso em 12 mai 2020.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

YOUNGOV. **When is a feminist not a feminist?** 8 mar 2018. Disponível em: <<https://yougov.co.uk/topics/politics/articles-reports/2018/03/08/when-feminist-not-feminist/>>. Acesso em 10 jul 2020.