

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTE CULTURA E LINGUAGENS

Marina Polidoro Marques

**Entre Representação e Representatividade: A influência feminina no Cinema de
Hollywood nos Anos 2010**

Juiz de Fora

2024

MARINA POLIDORO MARQUES

**Entre Representação e Representatividade: A influência feminina no Cinema de
Hollywood nos Anos 2010**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arte, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual

Orientador: Dr. Prof. Christian Hugo Pelegrini

Juiz de Fora
2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Polidoro Marques, Marina.

Entre Representação e Representatividade: A influência feminina no Cinema de Hollywood nos Anos 2010 / Marina Polidoro Marques. -- 2024.

107 p.

Orientador: Christian Hugo Pelegrini

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Cinema hollywoodiano. 2. Processos de significação. 3. Representação e representatividade. 4. Feminismo de mídia. 5. Hollywood. I. Pelegrini, Christian Hugo, orient. II. Título.

Marina Polidoro Marques

Entre Representação e Representatividade: A influência feminina no Cinema de Hollywood nos Anos 2010

Dissertação
apresentada ao ao
Programa de Pós-
Graduação em Artes,
Cultura e
Linguagens,
da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de Mestre em
Artes, Cultura e
Linguagens. Área de
concentração: Teorias
e Processos Poéticos
Interdisciplinares.

Aprovada em 04 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Marília Xavier de Lima

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Mayka Juliana Castellano Reis

Universidade Federal Fluminense

Juiz de Fora, 29/03/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Christian Hugo Pelegrini, Professor(a)**, em 05/04/2024, às 12:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARILIA XAVIER DE LIMA, Usuário Externo**, em 05/04/2024, às 14:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mayka Juliana Castellano Reis, Usuário Externo**, em 08/04/2024, às 13:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1766694** e o código CRC **792F45BF**.

*Para os meus mais queridos, minha família e amigos, que
ouviram desde sempre meus anseios e ideias de um sonho
representado.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos pelo empenho dos coordenadores e professores do programa de pós-graduação em Arte, Cultura e Linguagens da UFJF, que durante os anos mais severos da pandemia da COVID-19, seguiram batalhando para dar aula e auxiliar nas extensões de prazo. Ingressei no mestrado uma semana antes de tudo ruir, e minha experiência na pós-graduação foi marcada pela solidão e pela duração prolongada, e por muitas vezes pensei que não conseguiria. Portanto, expresso minha gratidão a todos os profissionais que estiveram ao meu lado durante esse período formativo e de exclusão social.

Agradeço imensamente aos meus pais, Valéria e Alexandre, por me incentivarem a seguir a carreira acadêmica, por estimularem minha liberdade e criatividade, e por nunca restringirem esse aspecto meu. Também sou grata ao meu orientador Christian Pelegrini pela paciência ao longo desses anos, por acreditar em minha pesquisa e por fornecer conselhos e oportunidades valiosas. Expresso meu agradecimento especialmente também aos meus amigos mais queridos que ouviram minhas angústias nos momentos de crise durante o mestrado, que me ajudaram a levantar e seguir lutando até chegar nesse momento.

Por fim, agradeço à pequena eu, que consumia cultura pop com uma certa paixão e disciplina que só poderiam pertencer de uma menina adolescente *fangirl*. Essa versão mais jovem de mim mesma foi fundamental para me conduzir até aqui. Atualmente, minha pesquisa é guiada por uma mistura de afeto do passado, curiosidade do presente e desconfiança do futuro, todos misturados em um mesmo caldeirão. Agradeço a todos os envolvidos, agradeço ao coletivo. A pesquisa se constrói assim.

Todo dia ele despejava a pergunta nela, como se despeja a água de um vaso em outro, e ela era devolvida. Não venham me dizer que ele estava pintando a mãe, a luxúria, etc. Há um momento em que a água não está num vaso nem no outro – como era grande a sede, e ele imaginava que quando a tela ficasse completamente vazia ele iria parar. Mas as mulheres são fortes. Ela entendia de vasos, entendia de água, entendia de sede mortal. – *Fala Curta Sobre a Mona Lisa*

Anne Carson

RESUMO

Esta dissertação emerge de uma pesquisa empírica dedicada ao estudo crítico das representações e representatividades femininas no cinema de Hollywood na década de 2010. O objetivo fundamental desta investigação é aprofundar a análise das hipóteses que permeiam as nuances da figura feminina em filmes de grande sucesso. Enquanto seu propósito é estabelecer parâmetros mais concretos sobre as problemáticas feministas, examinando o papel da mulher e as normas femininas resultantes de um diálogo interdisciplinar que incorpora estudos fílmicos, crítica cultural e análise das mídias. Para delimitar tal intenção, a pesquisa se debruçará sobre as três maiores bilheteiras do ano de 2017: "*A Bela e a Fera*", "*Mulher Maravilha*" e "*Star Wars: Os Últimos Jedi*". Esses filmes são escolhidos não apenas por seu sucesso comercial, mas também como representantes do período estudado ao longo do desenvolvimento da pesquisa, visando refletir o protagonismo feminino em Hollywood durante os anos 2010. A intenção é rever as complexas camadas das representações femininas e da representatividade, entendendo essas produções como manifestações significativas das discussões contemporâneas sobre gênero na indústria. Ao avaliar a construção cultural moderna e sua relação com a indústria de entretenimento hegemônica, esta pesquisa se propõe a desdobrar diversas perspectivas. Além de analisar a elaboração de personagens femininas nesses filmes, ela busca compreender a inserção de mais mulheres no mercado de trabalho cinematográfico. Dessa forma, o escopo da investigação se amplia, proporcionando uma visão que não se restringe apenas as dinâmicas culturais e industriais que moldam as representações de gênero no cinema contemporâneo. O enfoque não se limita apenas às telas, mas se estende aos bastidores, onde as escolhas criativas e decisões de produção desempenham um papel crucial na construção da narrativa cinematográfica e na promoção da diversidade de vozes dentro da indústria.

Palavras-Chave: cinema hollywoodiano; feminismo de mídia; processos de significação; representação e representatividade; Hollywood

ABSTRACT

This dissertation stems from an empirical research dedicated to the critical study of female representations and representativeness in Hollywood cinema during the 2010s. The fundamental objective of this investigation is to delve into the analysis of hypotheses that traverse the nuances of the female figure in highly successful films. While its purpose is to establish more concrete parameters on feminist issues, examining the role of women and the resulting feminine norms from an interdisciplinary dialogue that incorporates film studies, cultural criticism, and media analysis. To narrow down this intention, the research will focus on the three highest-grossing films of 2017: "Beauty and the Beast," "Wonder Woman," and "Star Wars: The Last Jedi." These films are chosen not only for their commercial success but also as representatives of the studied period throughout the research development, aiming to reflect the prominence of women in Hollywood during the 2010s. The intention is to review the complex layers of female representations and representativity, understanding these productions as significant manifestations of contemporary gender discussions in the industry. By evaluating modern cultural construction and its relationship with the hegemonic entertainment industry, this research aims to unfold various perspectives. In addition to analyzing the development of female characters in these films, it seeks to understand the integration of more women into the cinematic workforce. Thus, the scope of the investigation broadens, tracing a comprehensive view of the cultural and industrial dynamics shaping gender representations in contemporary cinema. The focus is not limited to the screens alone but extends behind the scenes, where creative choices and production decisions play a crucial role in shaping cinematic narratives and promoting diversity of voices within the industry.

Keywords: representation; representativeness; feminine; Hollywood.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.

Figura 1	– Os estágios da jornada da heroína	53
Figura 2	– Ms Magazine #01.....	61
Figura 3	– Corpos das Amazonas e de Diana em combate.....	71
Figura 4	– Amazonas em <i>Mulher Maravilha</i> (2017) e em <i>Liga da Justiça</i> (2017)	72
Figura 5	– Steve Trevor submisso ao laço da verdade ao olhar feminino	74
Figura 6	– Animação e <i>live action</i> comparados lado a lado.....	77
Figura 7	– Emma Watson em teste figurino para Bela.	81

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	REPRESENTANDO O FEMININO: ATRAVESSAR A INDÚSTRIA HOLLYWOODIANA CONTEMPORÂNEA	22
1.1	Mudanças geracionais: Hollywood, mulheres e a década de 2010.....	22
1.2	Década de 70: Um marco temporal: a crítica feminista cinematográfica e o renascimento de Hollywood	31
1.3	A contribuição da cultura pop na reformulação do imaginário feminino no cinema	37
1.4	Cinema e a distinção entre representação e representatividade	40
1.5	A década de 2010 para as protagonistas femininas em Hollywood	44
1.6	Apresentação do objeto de pesquisa: as três maiores bilheteiras de 2017.....	47
2	A JORNADA DA HEROÍNA DENTRO E FORA DA TELA	49
2.1	A construção da heroína: um trajeto não tão linear.....	49
2.2	A reivindicação da câmera: Quem está criando a novas heroínas?	57
2.3	Quem são as novas heroínas? Um breve recorte de Diana, Bela e Rey.....	59
2.3.1	Diana	60
2.3.2	Bela	63
2.3.3	Rey	64
3	ANÁLISE DOS FILMES	66
3.1	Mulher Maravilha e a Themyscira por trás das câmeras	67
3.2	A Bela e a Fera: a reformulação de uma princesa	75
3.3	Star Wars – Episódio VIII: Os Últimos Jedi: Ocupando espaços masculinos.....	82
	CONCLUSÃO	90
	REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	98

INTRODUÇÃO

A distância é uma contradição. Nos afasta e nos atrai para um alvo mais próximo, nunca satisfeita em sossegar em um único ponto de vista, pois sua paisagem e seu horizonte mudam a cada distância que tomamos. Guzmán (2017) atribui à distância o paradoxo da não-neutralidade de documentaristas em relação aos seus temas. Para o cineasta, a distância pressupõe lucidez de quem a toma para encarar seu tema de análise, pois assim o enxergará com mais clareza. No entanto, é difícil mantê-la, porque quando escolhem filmar sobre, filmam o que amam. Ou, no mínimo, aquilo que os interessam profundamente. “É natural, portanto, que nos aproximemos o máximo possível do tema, até roça-lo, até nos fundirmos a ele.” (GUZMÁN, 2017, p. 21).

Após um tempo, nos acostumamos com a distância e organizamos todos os sentimentos ligados a ela. A partir de então, o que sobra é a obstinação de chegar ao ponto desejado, no local onde tudo começou para então construir um território fértil capaz de acomodar as questões complicadas do objeto de análise e seguir adiante. Mais ou menos assim é a relação que tenho com essa pesquisa. Ao propor um estudo crítico das relações entre representatividade e cinema, me ponho no lugar parecido com os dos documentaristas que Guzmán fala, que precisam encontrar o ponto de equilíbrio no distanciamento de análise do tema. Aprofundar-se em filmes é um exercício que exige tal distanciamento; filmes não são um reflexo puro da nossa realidade, mas uma representação dela. (GUZMÁN, 2017, p.23). Eles criam significados que podem carregar diferentes possibilidades interpretativas, pois a subjetividade nunca é a mesma para o outro. Na verdade, é a partir do olhar do Outro (HALL, 2003) que podemos começar a refletir sobre o sentido mais palpável que os filmes exercem sobre nós.

Há uma complexidade inerente quando abordamos a percepção da imagem, especialmente no contexto do cinema e da televisão, onde sua significação pode ser rica em camadas de conceitos e distinções. No entanto, a busca por sentido e representação entre imagem e texto continua a ser um aspecto relevante, e essa noção significativa de representação percorre diversos caminhos. Essa busca incessante pela compreensão da representação revela a profundidade e a importância contínua desse diálogo complexo, transcendendo o tempo e as mudanças tecnológicas.

Esta pesquisa explora a ambivalência entre a associação dos significados de representatividade e representação feminina no cinema hegemônico de Hollywood durante a década de 2010. Entretanto, em razão do amplo recorte que uma década inteira oferece, a pesquisa se dedicará especificamente ao ano de 2017 para representar a intensão do estudo proposto, mas sem deixar de contextualizar o período do tempo em questão. Esse anseio parte de um lugar muito particular, onde o desejo de estudo por essa questão vai de encontro com as experiências absorvidas ao longo da vida enquanto público cativo de obras hollywoodianas durante minha formação como mulher, feminista e pesquisadora.

O escopo do tema parte de nuances encontradas na tradição hollywoodiana das representações femininas e seu lugar na contemporaneidade. Essa presença representativa é simultânea a uma série de emoções e ideias conflitantes que extrapolam as bordas das telas de cinema e recaem no debate da vida real. O cerne da questão está justamente na dificuldade de distinguir o que constitui, de fato, a representatividade e uma representação deslocada da ideia pretendida. A representatividade se fortalece em um contexto político de identificação e subjetividade, alcançando não apenas níveis coletivos, mas também individuais, operando em uma escala que vai do micro ao macro. Por outro lado, apresenta uma faceta mais acessível e construtiva, especialmente quando posta pela imagem. Porém, a simples ideia de uma representação “boa” já é por si só uma armadilha, pois a vida e experiências, sejam elas coletivas ou individuais, não é replicável. Essa representação é, portanto, uma tendência e esforço de elaborar situações que se pareçam com o real sem necessariamente atribuir visões amplamente fidedignas da realidade. Mas essa é uma questão arbitrária. O termo 'representatividade' se popularizou nos últimos anos e tornou-se sinônimo de inclusão em políticas inclusivas em geral. Portanto, é mais valioso buscar um ponto de equilíbrio entre as duas formas de enxergar a trajetória da figura da mulher no cinema hegemônico do que se prender aos significados etimológicos.

Contudo, a proposta da pesquisa ainda ecoa: Por que importa? E a resposta mais direta para introduzir o assunto é porque transmite algo. Reverbera na mídia e torna-se pauta de conversas em vários âmbitos. A ausência de representação no cenário hollywoodiano é um desafio persistente que afeta diferentes os aspectos da indústria, em cada etapa que surge durante o desenvolvimento de um filme do setor referido. Essa

situação perpetua discursos dominantes e reforça estereótipos das minorias sociais¹. Por isso, o ponto de equilíbrio pode estar nas ações concretas por trás das intenções da indústria, como, por exemplo, a presença dessas mesmas minorias em funções e cargos de influência e tomada de decisão das grandes produções. Segundo Hall (1997), os processos de significação que resultam na representação passam por filtros de consumo e identidade a partir da nossa interpretação via relações e eventos que nos permeiam. Mas, mais do que isso, a representação é um processo de tradução, onde o mais importante é o deslocamento de ideias que resultam em um significado compreensível do que uma verdade absoluta sobre o mesmo item, pessoa ou signo. Uma imagem não está fixa em um único significado, ela está atrelada às interpretações que discorreremos de acordo com o sentido representativo que ela vai oferecer. Como no cinema as imagens são interpelações de ideias dentro de um conjunto de recursos, a representação se traduz pelo jogo do intencional versus o da interpretação. O intercâmbio desse sistema, no entanto, é moldado pelo debate do que é ou não mostrado a partir de uma mesma figura/imagem.

A hipótese de produções cinematográficas que abordam temáticas do universo feminino possa mais relevância representativa quando concebidas por mulheres atravessa o crivo de uma suposta “autenticidade”, algo que possa estar mais ligado às experiências “reais” do universo feminino. É uma hipótese que se alinha ao pensamento de Hall (1997) sobre poder de conhecimento e autoridade em representações, cujo recuso está na construção de significado construído através do discurso. A identificação na representação nesse caso se forma sob aquilo que é posto para nós, que é devidamente mostrado ou comentado. A consideração dessa ideia instiga uma análise crítica sobre o papel dos criadores na construção da narrativa, ao passo que gera reflexões sobre como as experiências pessoais e a perspectiva de gênero dos envolvidos podem influenciar no jogo das representações. De Lauretis (1987) vai nos dizer que a semiótica e os signos presentes nos produtos culturais que consumimos tem papel forte na maneira como entendemos o gênero. Ele é atravessado por marcadores sociais bem definidos na hegemonia cultural ocidental e repetidamente posto em produtos culturais, sobretudo nas mídias que “ensinam” a reprimir e sentir determinadas formas de ser no mundo; como ser mulher, como performar a feminilidade, como ser uma pessoa não-branca,

¹ Há outros recortes que abrangem importância representativa e seu estudo na cultura hegemônica, como estudos raciais e de sexualidade, porém suas abordagens extrapolam o propósito da pesquisa, que se volta para o recorte de gênero especificamente.

heteronormativa e por assim em diante. Ao avaliar esse viés, é inevitável, então, questionar se filmes sobre as experiências femininas atingem um nível mais tangível de representatividade quando há identificação íntima entre os criadores e as narrativas exploradas. Esse ponto será desenvolvido ao longo da dissertação.

A partir da década de 2010 os meios digitais passaram a desempenhar maior influência na vida das pessoas, assim como no debate das mídias culturais. As novas tecnologias assumiram papel crucial na forma de comunicação virtual e expandiram o alcance de muitos debates, facilitando a conexão entre pessoas ao redor do globo. Nesse cenário, se manifesta o que pode ser considerado a Quarta Onda Feminista, marcada pela característica cibernética e interseccional, agregando-se a pautas raciais, de classe e sexualidade (PEREZ; RICOLDI, 2019). É um momento que ressurgiu superando o passado recente do pós-feminismo, entre o fim da década de 90 e grande parte dos anos 2000, um período marcado por produções de mídia que tendiam a colocar as pautas feministas por já superadas, focando em relações amorosas como o próximo passo a ser (re)conquistado na vida da mulher independente. Apesar de não ser um consenso nos estudos feministas sobre existência efetiva da quarta onda até o momento, é inegável o ressurgimento do debate e manifestações feministas desde a última década.

Com plataformas digitais e redes sociais aflorando desde então, a disseminação constante de pautas femininas contemporâneas alterou a visão do pensamento feminista, ou ao menos parte dele, no espaço da cultura pop moderna. Essa versão foi absorvida pelo cinema, televisão, e, por extensão, serviços de streaming, por meio de histórias que valorizaram um suposto empoderamento feminino em lançamentos de grandes sucessos influenciados pela pauta/tema. Filmes e séries com protagonistas mulheres logo começaram a crescer em popularidade e sucesso de arrecadação. Algumas das novas heroínas hollywoodianas da nova década, como Merida (de *Valente*, 2012), Katniss (de *Jogos Vorazes*, 2012-2015), Furiosa (de *Mad Max*, 2015) Rey (*Star Wars*, 2015-2019) representavam essa necessidade de mostrar-se valiosa, autossuficiente e corajosa, mas sem necessariamente expor reivindicações políticas mais profundas que circundavam esse momento no espaço do mesmo debate feminista.

Essa onda de interesse em valores feministas por parte da cultura hegemônica, calcada em *hashtags* como *#girlpower*, por exemplo, dá ênfase ao que Prudencio (2021) vai sugerir ser um feminismo midiático. Este possui bases voltadas para o

empoderamento de mulheres e meninas através de produtos culturais, sem se comprometer com pautas mais radicais ou politicamente mais sérias. O feminismo midiático se apropria da estética *girl power* e é transformado em mercadoria para ser vendido no cinema, na música, na indústria da moda, como acessório, entre outros exemplos. Portanto, “os feminismos não apenas se popularizaram, como também se midiaticizaram, entrando no debate público sobre política, comportamento, entretenimento e crítica cultural” (PRUDENCIO, 2021, p.87). O feminismo midiático opera a partir da lógica de consumo, está pouco interessado na mudança concreta do estilo de vida cultural norte-americano e expressa sua defesa às opressões da forma mais branda possível. Prudencio (2021) destaca que mesmo com o assalto da pasta pela cultura hegemônica, esse feminismo trouxe um efeito colateral para desafiar, monitorar e cobrar os interesses do público. A consciência de um feminismo midiático adiciona toda uma nova camada de leitura aos produtos culturais resultantes dele e fazem os filmes hollywoodianos desse mesmo período adquirirem novas interpretações baseadas no debate oriundo deste conceito.

A década de 2010 conferiu uma escalonada por ano a ano, tanto o feminismo midiático, quanto no feminismo efetivo da quarta onda. No espaço cultural e político, a progressão do assunto foi tomando força progressivamente com a volta dos protestos nas ruas como a Marcha da Vadias, iniciada em 2011 no Canadá. A criação de coletivos universitários organizados por mulheres, e a ascensão de novos ícones feministas como Malala Youself, em 2012, inflada pela popularidade das *hashtags* de alto alcance das redes sociais. Já no Brasil, a mobilização em redes sociais aconteceu com a *hashtag* #MeuPrimeiroAssedio, que dominou e ampliou o debate feminista em 2015 (BOGADO, 2018). Nos Estados Unidos, em 2017, o movimento #MeToo, foi criado a partir de denúncias de mulheres e homens da indústria hollywoodiana, para expor diversos escândalos sexuais. Muitos têm anunciado a chegada de uma nova onda feminista. Essa movimentação tornou o feminismo mais *mainstream*, catapultou seu alcance em impacto na cultura, nas relações sociais e na política institucional. Centralizando temas como a violência sexual, educação, cultura e representatividade.

Embora o recorte temporal da década citada seja importante para o contexto da pesquisa, utilizarei o ano de 2017 como um delimitador de análise da obra. Especialmente

por um feito inédito que não ocorria há quase 60 anos em Hollywood². As três maiores bilheteiras domésticas do ano foram de filmes protagonizados por mulheres: *A Bela e a Fera*, *Mulher Maravilha* e *Star Wars: Os Últimos Jedi*. O ano 2017 resumiu em números e rankings históricos de bilheteria o que estava sendo selado no feminismo midiático durante a década de 2010. Desde 1958, era a primeira vez que três lançamentos domésticos líderes de bilheteria apresentaram protagonistas femininas. Os três filmes de 2017 oferecem à pesquisa uma oportunidade de examinar de perto o papel de influência do assunto de representação feminina e seu efeito prático na cultura do cinema hollywoodiano. Esses filmes não são apenas exemplos claros de sucesso comercial, mas eles também mostram uma mudança significativa na condução e intenção de protagonismo feminino em Hollywood baseado no está em alta entre seu público. A pesquisa utilizará dos selecionados filmes para aplicar pontos e hipóteses propostos durante o desenvolvimento, analisando a produção e o desenvolvimento das protagonistas como base para tal. Através deles busca-se entender não apenas seu impacto nas bilheteiras, mas também como estes contribuíram para redefinir questões relacionadas à representação das mulheres no cinema hollywoodiano recente.

Desse modo, dissertação tem por objetivo aprofundar a compreensão das maneiras pelas quais o cinema hollywoodiano da década de 2010 contextualiza uma esfera peculiar na representação de histórias e personagens femininas. Para isso, será realizada uma revisão teórica, abrangendo estudos filmicos e culturais que envolvem as transformações na trajetória de Hollywood durante sua fase pós-clássica. Seguido da investigação em teorias relacionadas à construção de personagens femininas no cinema. Este percurso será essencial para fundamentar a análise mais profunda dos três filmes de 2017 (*Mulher Maravilha*, *A Bela e a Fera* e *Star Wars: Os Últimos Jedi*) pois a análise filmica será a base para a aplicação dos temas investigados ao longo da dissertação, proporcionando uma perspectiva aprofundada sobre representação e evolução de personagens femininas. As análises serão a aplicação do procedimento metodológico da pesquisa, consolidando uma justificativa fundamentada no que foi investigado ao longo do processo.

Dentre os objetivos específicos, destacam-se: 1) Compreender os caminhos que levaram o cinema hollywoodiano, enquanto instrumento da cultura hegemônica, à reconfiguração da figura feminina da última década. Isso inclui a compreensão da

² 2017's 3 Top-Grossing Movies Had Female Lead for First Time in Nearly 60 Years. Disponível em: <https://www.thewrap.com/female-lead-films-top-2017-box-office/> Acesso em: 20 fev 2024

importância da relação entre a cultura pop e a espetatorialidade. Para isso serão utilizadas como base as contribuições de Mulvey (1975), Kaplan (1995; 2017), De Lauretis (1987), Tatar (2022) e Tasker (1993; 2015; 2017) Além disso, exploraremos as obras de Kellner (2001), Williams (1960), Hall (1997; 2003) para um recorte cultural e Smith (2018) e Wyatt (1994) para embasar os recortes de discussão industrial. Para considerar, por meio do estudo, quais fatores da década de 2010 apresentam personagens femininas com representatividade tangível aos termos já discutidos em relação ao contexto de gênero poderia ser fundamental para ampliar a compreensão dessas dinâmicas.

A proposta de pesquisa encontra pouso no que Mascarello (2016) identificou como sendo um momento de ruptura entre os estudos fílmicos e Hollywood. Para ele haveria uma falta de convergência de interesses entre os pesquisadores da área. Em sua perspectiva, o paradigma predominante até então, segundo muitos acadêmicos, resultava de um período de transição pós-clássico e anti-hollywoodiano. Esse contexto caracterizava-se pela hiper simplificação do texto narrativo nessa nova fase, resultando em teorizações que deixavam de lado o papel ativo do espectador. Enquanto os estudos culturais e de mídia emergiam, abraçando a pesquisa voltada para a significação abrangente de obras massificadas, como os filmes da indústria cinematográfica, uma parte da academia seguia um caminho oposto. Essa divisão desviava do valor cultural, social e econômico que os estudos contemporâneos sobre a indústria poderiam oferecer. A mesma dicotomia expandiu-se até atingir a academia brasileira, onde, de acordo com Mascarello, observava-se um descompasso em relação aos estudos internacionais. O autor ainda ponto que esse problema desconsiderava as nuances positivas, ou pelo menos importantes, do tema, mesmo quando essas nuances poderiam contribuir para uma abordagem crítica pós-moderna.

É fundamental compreender como o cinema hegemônico oferece uma janela para a interpretação cultural de contextos contemporâneos das mulheres com o uso do feminismo midiático. Além da contribuição do projeto e tema, considero importante um estudo que se proponha a investigar e avaliar novas representatividades no cinema hollywoodiano. Justificado por discussões da forma como os estudos de gênero, sexualidade e raça têm ocupado espaços importantes no espaço acadêmico. Ao aprofundar-se nas interações entre cultura e cinema, esta pesquisa visa lançar uma nova luz sobre as nuances relacionadas ao tema.

A metodologia adotada nesta pesquisa se fixa em uma abordagem empírica, utilizando dados qualitativos provenientes dos relatórios anuais das instituições *USC Annenberg Inclusion Initiative* e *SDSU Center for the Study of Women in Television and Film*. Além disso, a dissertação se configura como uma fusão de revisão teórica e reflexão autoral, alinhada à apresentação de resultados específicos de outras pesquisas. Sobre os elementos da pesquisa, o teor analítico terá uma maior influência. As atividades subsequentes serão baseadas na decomposição da filmografia em duas partes: primeiro, em uma limitação situada no período histórico da década de 2010; segundo, na análise dos filmes de 2017. Isso permitirá analisar as maiores bilheterias.

Por fim, considero crucial estabelecer uma conexão entre a dialética do feminismo e a crítica cinematográfica com os fundamentos dos novos filmes hollywoodianos voltados para narrativas e/ou protagonistas femininas e estabelecendo onde começa a fruição da audiência e onde termina a mensagem transmitida por todo esse processo, investigando funcionamento desse ciclo. O primeiro capítulo da dissertação propõe-se a apresentar a estrutura da pesquisa, dividindo-se em três partes distintas. Inicia-se em uma revisão histórica que explora a complexa relação entre o cinema hollywoodiano e o tratamento das personagens femininas, seguindo por um marco temporal a fim orientar a pesquisa, focando nos momentos de maior relevância para os dois principais aspectos em questão: a investigação do papel feminino no cinema e sua interação com Hollywood e suas produções proeminentes. Essa contextualização histórica facilitará a abordagem do cenário hollywoodiano de 2010.

Na sequência, proponho-me a introduzir a distinção entre representação e representatividade sob a perspectiva cinematográfica. Este ponto é crucial a ser estabelecido no início, pois serve como base para discutir os reflexos da indústria cinematográfica na construção da imagem e no texto dos filmes. O primeiro capítulo se encerra com a apresentação do objeto de estudo: os filmes de 2017, a saber, *Mulher Maravilha*, *A Bela e a Fera* e *Star Wars – Os Últimos Jedi*.

O segundo capítulo foca no aprofundamento das análises anteriores, especialmente nas teorias feministas do cinema aplicadas à elaboração e desenvolvimento de personagens femininas, guiando para uma breve revisão da jornada clássica do herói e da heroína (CAMPBELL, 1997; MURDOCK, 1990). A revisão tem por objetivo questionar se, de alguma maneira, as novas heroínas hollywoodianas seguem ou

contestam estrutura narrativa dos autores. Em seguida, a argumentação é utilizada para discorrer sobre as protagonistas dos filmes de 2017. Além de explorar a construção dessas personagens, o capítulo propõe-se a analisar as circunstâncias em que essas personagens são concebidas, especialmente como e para quem são moldadas e referenciadas. Por fim, o capítulo avalia as mudanças na autoria desses filmes, buscando aprofundar a investigação do papel feminino neste novo cenário hollywoodiano.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise fílmica das três maiores bilheteiras com protagonismo nos filmes *Mulher Maravilha*, *A Bela e a Fera* e *Star Wars – Os Últimos Jedi*. Essas análises visam compreender as nuances das obras após a apresentação do cenário que as envolveu nos capítulos anteriores. Além disso, este capítulo proporciona uma análise das repercussões hollywoodianas tratadas ao longo de toda a dissertação, discutindo a relação geral do protagonismo feminino na década de 2010 e seus desdobramentos no âmbito da recepção, do consumo e do comportamento, utilizando os três filmes analisados como referência específica.

CAPÍTULO 1 – REPRESENTANDO O FEMININO: ATRAVESSAR A INDÚSTRIA HOLLYWOODIANA CONTEMPORÂNEA

“Muitas vezes olhamos para nós mesmos por meio das imagens, por meio de olhos que não são capazes de nos reconhecer verdadeiramente, de modo que não somos representados como nós mesmos, mas vistos pelas lentes do opressor.”

– bell hooks³

1.1. Mudanças geracionais: Hollywood, mulheres e a década de 2010.

O tempo e o progresso não são linhas simétricas, tampouco são lineares. A ideia que o tempo pressupõe avanço e progresso é imprecisa. No caso do cinema, a estética narrativa passa por modificações constantes pois sua natureza se sustenta nas transformações culturais, políticas e econômicas de cada era. Novamente, o tempo e o avanço nem sempre vão se somar, e, talvez por isso, seja tão importante associar este dilema com o cinema. Martin-Barbero (1997) acrescenta interessantes contribuições a este debate ao propor uma analogia criativa sobre as relações de tempo *versus* as extrapolações culturais da participação da vida coletiva. Segundo ele, o tempo seria uma festa, cuja temporalidade não se opõe àquilo que reconhecemos como o cotidiano de ações e práticas sociais. Porém essa mesma festa seria “antes, aquilo que renova seu sentido, como se a cotidianidade o desgastasse e periodicamente a festa viesse a recarrega-lo novamente no sentido de pertencimento à comunidade” (Barbero, 1997, p.130). A festa do tempo indicaria caminhos para os porquês das mudanças que temos enquanto sociedade cultural e de consumo. Isso incluiria a forma como modificamos nossos modos de contar, absorver e reproduzir histórias e mitos no cinema.

Porque, se senão sempre, pelo menos frequentemente as imagens contradizem as mensagens, os mitos são atualizados, novos costumes e moralidades são introduzidos, novas rebeliões e novas linguagens tornam-se acessíveis. (MARTIN-BARBERO, 1997, p.233)

³ Trecho retirado de Anseios – raça, gênero e políticas culturais. Ver em: HOOKS, bell. Anseios: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2019. p.296-312

Por excelência, há uma ordem de discurso específica em Hollywood que opera a maneira como enxergamos determinadas representações do mundo ao nosso redor. Estamos falando de uma longa trajetória de criação de ideias difundidas através da estética narrativa, em que filmes amplificam visões e costumes daqueles que detêm o poder sob a execução dessas obras, e, por isso, muitas vezes, pressupomos que esses agentes dominantes são os mesmos que regem a ideologia vigente. A análise de como o cinema se manifesta a partir de uma apropriação da grande indústria, cujo objetivo vai para além do claro interesse comercial, é sobretudo uma análise de estabelecer mitos e padrões de consumo e comportamento nas grandes massas que os consomem. A questão da não-linearidade progressiva do tempo espirra vestígios também na própria progressão narrativa de como somos representados no cinema, especialmente o cinema comercial.

Contextualmente, qual seria o motivo para isso? O campo da crítica cinematográfica atribui para o cinema hollywoodiano diferentes tipos de debate. Um desses confere notoriedade por tratar de apontamentos feitos por Adorno e Horkheimer (1985) em seus estudos inaugurais sobre a indústria cultural em 1947, em que advertem como as mediações culturais da indústria possuíam um caráter perigoso de infundir poder de dominação através de suas obras. Uma das mediações seria justamente o cinema hollywoodiano. É curioso como a contribuição da crítica formalista no debate frankfurtiano induziu toda uma sistematização de pensamento voltado para uma parte do que é refletir sobre os ecos políticos e sociais nas sociedades de massa, um conceito antigo, como assinala Barbero (1987). O autor observa essas condições por outra perspectiva, não sendo solenemente pessimista e, tampouco, só elitista. Posteriormente, esta mesma crítica seria reavaliada por uma 2ª geração de alunos da Escola de Frankfurt de modo a considerar novas manifestações sociais, políticas e culturais com o objetivo manter o debate crítico atual, o adaptando para novas realidades.

Nesse contexto que se estabelece o campo dos estudos culturais, cujo caráter de investigação interdisciplinar assume uma busca por significados dentro das sociedades de consumo; onde uma das principais questões seria a busca pela conexão entre as relações sociais e de poder com os produtos de mídia. Os autores desse campo de estudo leem a cultura como um espaço de luta em torno da significação social, sendo essencialmente o subtexto inserido nas obras, que seria lido por seus espectadores de diferentes formas. No cinema esse fenômeno se potencializa, pois imagem e som exercem um tipo de imersão mais forte que a literatura ou a pintura, por exemplo. Esse debate cresceu através de

intelectuais britânicos como Matthew Arnold e William Morris⁴, que possuíam posturas críticas do novo modelo de sociedade que vinha se criando pós-revolução industrial, o teor das críticas, entretanto, variavam entre elitista e popular. É relevante destacar que a trajetória dos autores conservadores dessa época contribuiu para disseminar a ideia de cultura como preservação de uma determinada identidade. Eles frequentemente apoiavam o pensamento da alta cultura, da cultura erudita, e se opunham à ascensão da cultura de massas.

Com o tempo – após quase um século de amadurecimento intelectual, elementos importantes desse recente modelo de sociedade envolvendo os novos meios de mídia tomaram novos contornos para que pudessem prosperar contribuições de novos autores como Raymond Williams (1960). A interdisciplinaridade e extensão de conceitos culturais permitia aos autores experimentações conceituais sobre caminhos possíveis acerca das profundas transformações sociais, econômicas e políticas. Essa materialização seria codificada em teorias receptivas pela forma como um indivíduo se relacionaria e decodificaria as relações com produtos culturais e de *mass media*. Hall (2003) descreveu que os fatores sociais, políticos e culturais, também contam para a elaboração de ressignificação do sentido pretendido em um trabalho de mídia.

Kellner (2001) se debruçou nos estudos de mídia para afirmar que esse campo de estudo funciona como bons catalisadores de investigação, ajudando a compreender discursos e tendências sociais. Esses estudos possibilitam uma investigação profunda das definições de uma época, incluindo desde suas características mais ordinárias até as mais complexas interpretações políticas de uma obra oriunda desse espaço possa apresentar. A crítica frankfurtiana enxerga o cinema comercial, assim como toda a cultura de massas, como um elemento perigoso para seus consumidores. Contudo, é possível estabelecer um elo diferente partindo da teoria da recepção de Hall (2003) sobre a decodificação cultural. Segundo essa teoria haveria uma mensagem pretendida e passada pelo emissor, e uma absorção do conteúdo pelo receptor. Dessa maneira, o fluxo linear entre emissor e receptor é rompido, abrindo margem para uma interpretação bidirecional, onde ambos

⁴ Apesar de possuírem grande importância nos debates críticos iniciais sobre a cultura contemporânea através das mudanças da civilização moderna, Arnold e Morris defendiam noções um pouco divergentes acerca da essência e papel da cultura para e entre nós enquanto sociedade. Enquanto Arnold mantinha uma postura mais conservadora e romântica sobre cultura. Morris, um socialista, acreditava mais na cultura como um fenômeno popular, menos concentrado nas preferências e preservações aristocráticas culturais

contribuem para criação de significação total do meio comunicativo. Haveria nessa configuração uma ressalva maior para as influências de fatores externos, podendo ser culturais, sociais ou políticos e que mudaria a maneira como os receptores e emissores compreenderiam as mensagens passadas.

Ainda segundo Hall (1997), haveria muito mais uma assimetria do que uma má interpretação entre o sentido pretendido pelo emissor e a decodificação do receptor, pois se considera que os fatores externos seriam invariavelmente diferentes para cada grupo, até mesmo dentro do grupo entre os receptores. Vejam bem: com um único filme é possível caber inúmeras leituras a depender de seu espectador, muito embora da intenção inicial de quem o fez seja diferente. Neste fenômeno há mais de uma visão estabelecida para possíveis interpretações; a primeira é a dominante, onde o significado da mensagem é formado segundo as referências do emissor; a segunda, negociada, seria a significação ajustada para aceitação do discurso por parte dos receptores; enquanto a terceira e última, a de oposição, seria onde o receptor entende a mensagem passada pelo emissor, mas prefere construir em cima disso suas próprias leituras e interpretações baseada em suas próprias estruturas de referências. Assim cria-se a ideia de transcodificação “ou seja, tomar um significado existente e (re)apropriar-se dele para criar novos significados”. (HALL, 1997, p. 270).

Por este aspecto é evidente que Hollywood é uma extrapolação do seu próprio mito. É o alicerce de um império cultural altamente rentável e organizado sob uma lógica de tratamento de valores por uma sociedade híbrida e altamente globalizada (CANCLINI, 2007), cuja incursão do desejo coletivo se manifesta por meio de repetições dos valores codificados como prioritários por aqueles que os conduzem. Ora, um reflexo caro desta discussão está ancorado, por exemplo, nas maneiras como se manifestam as representações de grupos sociais minoritários nesta grande indústria hegemônica. Ainda que muitos autores como Canclini (2007) não tenham sido propriamente teóricos de cinema, suas contribuições nos modos de consumir imagens e textos cinematográficos colaboraram para que a prática de análise dos estudos filmicos por outras perspectivas que não fossem tão somente as estruturais. A parceria entre estudos culturais e cinema abriu portas para uma abordagem mais ampla, ultrapassando as fronteiras de um único modelo crítico e literário de debate sobre estudos de cinema. As contribuições concederam também um novo objeto para “aqueles que pensavam o cinema,

simultaneamente, como uma extensão do mundo e a forma de apresentá-lo e representá-lo.” (PRYSTHON, 2016, p.87)

Quando falamos sobre as percepções e mudanças que se dão através dos anos, falamos sobre mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais. Coincidência ou não, o cinema abarca muitas destas manifestações dentro de si e, por isso, age quase como um reflexo simplificado dessas mesmas mudanças. No caso do estudo apresentado nesta pesquisa, o foco no papel do feminino⁵ ilustra em nível gradativo as mudanças da estética narrativa do cinema ao longo do tempo. Faz-se importante entender as estruturas e dinâmicas de determinados grupos sociais como mulheres, pessoas não-brancas e LGBTQIA+, quando são cooptados para as mídias de entretenimento. Só assim poderemos avaliar toda a gama de seus efeitos e sua trajetória não linear.

A exemplo disso, movimentos sociais da década de 1960 repercutiram valores e pautas que logo refletiriam seus discursos em filmes do mesmo assunto. Duas décadas mais tarde, em 1980, as mesmas pautas sociais, como feminismo e, nos Estados Unidos, os direitos civis, saíam e davam lugar aos filmes sobre a desilusão da guerra e a inflagem nacionalista. Kellner (2001) usa o exemplo do filme *Rambo* (1982) e o período político da era Reagan para analisar as mudanças sociais que afligiam a sociedade da época e como essas pautas reverberavam em produções culturais do momento. Para o autor, a imagem de Rambo representava uma figura de poder masculina e heroica, reforçando o imaginário estadunidense com “ideologias masculinistas e patrióticas que foram importantes durante a era Reagan” (KELLNER, 2001, p. 82).

Tal análise das figuras é importante porque as representações dos textos da cultura popular constituem a imagem política por meio da qual os indivíduos veem o mundo e interpretam os processos [...]. A política das representações, portanto, examina as imagens e as figuras ideológicas, assim como os discursos, que transcodificam as posições políticas dominantes e concorrentes numa sociedade (KELLNER, 2001, p.82)

Ainda segundo Kellner, os meios que utilizamos para consumir imagens e textos são ferramentas de representações que nos auxiliam a constituir a visão de mundo para o indivíduo, o que incluiria o senso de identidade e um estilo de vida, que direcionaria

⁵ Para esta pesquisa, é importante ressaltar a distinção entre mulher e feminino. Como já detalhado na introdução, o escopo feminino trata melhor das nuances propostas neste trabalho que apenas a referência da “mulher”, pois o primeiro abrange noções de gênero, representações sociais e identitárias.

também pensamentos e ações sociopolíticas. Em uma cultura das imagens, os meios representativos como esses podem se estabelecer como catalisadores para discursos hegemônicos de poder. Por outro lado, existem contribuições contrárias a ideologia hegemônica que consomem essas imagens e textos e as transcodificam a sua própria maneira, atribuindo questionamentos oriundos da sua própria bagagem cultural e social, com percepções que fogem do texto pretendido. São ressignificados.

Essa ambivalência de valores dentro das obras culturais só reforça a maneira como os processos de massificação de cultura e arte são peças decisivas para a ideia de um cinema à imagem de quem cria. Temos um longo histórico de estereótipos que podem exemplificar o caso. Basta pensar em que tipo de sujeito representa a figura ativa do filme e qual ocupa a passiva, qual possui autonomia, qual tem mais agência enquanto o outro(a) se contenta em esperar que a ação passe e o(a) atravesse. Um personagem com agência atribui elementos narrativos a sua capacidade de tomar decisões e influenciar o curso dos eventos na história⁶. Essa agência pode ser expressa através das escolhas do personagem, suas ações, decisões e impacto nas situações ao seu redor. Por esse motivo, se faz tão importante a mudança de postura dessas personagens. Num panorama global há avanços modestos em filmes de ação que apresentaram protagonistas femininas com agência decisiva e influência significativa na trama principal, nos últimos 10 anos.

Personagens masculinos tem o privilégio de serem seres complexos, divertidos, honrados – e também desonrados – em sua vasta gama de versões aceitas de masculinidade, enquanto isso mulheres se restringem a serem mães, filhas e amantes. Por isso, há de se indagar: a quem a câmera serve? Com o tempo cria-se um *looping* infinito, em que reproduzimos aquilo que vemos. O imaginário social se fortalece a partir de certas práticas e imagens que se reproduzem continuamente, como representações de donzelas frágeis ou mães conformadas com suas vidas de donas de casa. Os valores culturais, sociais e econômicos agem como mediações ligadas à narrativa de obras que consumimos ao longo dos anos. É por isso que a ideia que temos sobre corpos e identidade femininas podem soar distorcidas e ao mesmo tempo tão parecidas com a realidade. São distorcidas pois sabemos que as sub-representações e limitações de estereótipos não retratam toda gama complexa sobre o feminino; contudo, também temos a ideia próxima da realidade,

⁶ Personagens com agência geralmente são mais complexos, dinâmicos e envolventes, pois contribuem ativamente para a progressão da história, em vez de serem meros observadores ou joguetes do enredo.

porque, por mais deslocado que seja o que vemos na tela, ainda é uma representação que absorvemos.

Seguindo os conjuntos analíticos sugeridos por Bakhtin (1997), um discurso pode ser ao mesmo tempo progressivo e regressivo. Aliás, isso não anula também a reconfiguração de certas histórias e personagens através da crítica de seus receptores. Iremos tratar desta distinção ao contrapor as instancias diretas e subjetivas que obras de um cinema hollywoodiano nos oferece. A ideia da imagem da mulher – ou do ideal feminino – de Hollywood se alterou muito desde a Era Clássica do Cinema até os dias atuais. Em sua fase mais inicial o conceito fundamental de feminilidade variava em experimentações de mocinhas e *vamps*, por exemplo. As *vamps* eram figuras que oscilavam entre o fascínio e medo que causavam em personagens masculinos, e suas sucessoras, as *femme fatale*, também compartilhavam de certa semelhança na construção do imaginário cultural da época da construção e performance do feminino. A era clássica hollywoodiana considerava o público feminino o mais influente em suas contagens de espectadores. (STROKES, 1999, apud RADNER, 2017). O componente importante para isso era hegemonia do gênero de melodrama, em que papéis femininos se destacavam mais. Entretanto, no início da década de 60 a popularidade do melodrama cai juntamente com a dominância de mulheres em posições de destaque na narrativa, como aponta Radner (2017) ao contemplar sobre os subgêneros filmicos predominantemente femininos.

Ainda segundo Radner (2017), vemos nas décadas de 1970 e 1980, um subgênero que se destacava positivamente para mulheres eram os chamados “*female friendship*” que despontavam histórias sobre amizades entre mulheres, geralmente explorando momentos de fragilidade na vida privada ou profissional dessas personagens. Os filmes que abordavam mulheres com maior autonomia narrativa tiveram um declínio na década de 1980 – reiterando o que já havia sido desenvolvido anteriormente sobre como as mudanças sociais e políticas afetam a representação de minorias no cenário da indústria cultural, a exemplo de *Rambo* (1982) e o período Reagan – A sequência que sucedeu aos filmes de '*female friendship*' foi pela reformulação de alguns conceitos, resultando no surgimento do que foi chamado, durante as décadas de 1990 e 2000, de filmes '*chick flick*'. Estes enfatizavam a sinergia potente que o cinema poderia ter com moda e cultura de consumo para o público feminino. Nessa época o ressurgimento de estéticas cosmopolitas estava em alta, eram um estilo de vida “feminino” equivalente ao estilo de vida

“masculino” a lá *Wall Street*. Muitas comédias românticas dessa década possuíam esses atributos, Radner (2017) cita exemplos como *O Diabo Veste Padra* (2006), *Uma Linda Mulher* (1990) e *Como Perder Um Homem em 10 Dias* (2003), para definir o surgimento de heroínas de sucesso, cuja personalidade e tom eram tipicamente mais cômicos às atribuídas para protagonistas de décadas passadas. A abrangência do termo *chick flick*, entretanto, caracterizou-se como um tanto nebulosa por abordar um escopo de filmes que incluíam narrativas centradas em mulheres, que poderiam ser comédias românticas ou adaptações de dramas literários. Molly Haskell (2016) apontou que enquanto para os homens lhes eram permitido uma gama de papéis diferentes no universo cinematográfico, atravessando super heróis, viajantes do tempo, políticos irreverentes, vilões tempestuosos, líderes corajosos, etc. para mulheres restavam somente os filmes *chick flicks* (ou a reserva de alguma história de brutalidade para torna-la “forte e independente”, a diferenciando de “outras mulheres”, deixando-a mais próxima dos valores dos homens)

Embora esses filmes não se enquadrassem estritamente no gênero cinematográfico em termos convencionais (já que muitos eram na verdade comédias românticas), as produções desse tipo persistiram por mais de uma década, chegando ao seu término por volta de meados dos anos 2010. Foi nesse período que uma nova onda de protagonismo feminino emergiu nos gêneros de ficção juvenil, ação e aventura. Diferente das protagonistas dos filmes de comédia românticas, que dominaram os anos 90 e 2000 do pós-feminismo, o início da nova década de 2010 marcou a retomada do interesse do feminismo ativo para uma nova geração de audiência, que experimentavam em suas vidas a chegada da quarta onda do movimento⁷, marcado pelo ativismo virtual e o poder das redes sociais.

A ascensão do protagonismo feminino nos filmes de ação, aventura e fantasia durante a década de 2010 assinala uma transformação de paradigma em um domínio historicamente dominado por personagens masculinos. A pesquisadora especializada no tema, Yvonne Tasker (1993), destaca que o gênero de ação, em particular, tende a abordar narrativas mais centradas nas experiências masculinas do que nas femininas, com as mulheres frequentemente relegadas a papéis passivos na trama. Para corroborar essa

⁷ Apesar da pesquisa recorrer com frequência as contribuições da ligadas à quarta onda feminista, ainda não há um consenso absoluto sobre a existência dessa onda do feminismo nos estudos mais tradicionais da área. Porém é claro a forte retomada de discussões feministas nas novas gerações, já inseridas desde cedo na era digital, e suas relações com ambos discursos e consumo das mídias nos anos que se seguiram após 2010. Ler mais sobre na introdução.

observação, o relatório de 2018 da *USC Annenberg Foundation* sobre a disparidade na representação de grupos sociais minoritários entre 2007 e 2017 revela que, nos gêneros de ação/aventura, menos de um quarto (24,5%) de todos os papéis com diálogo foram desempenhados por personagens femininas. Num panorama global, os filmes de ação que apresentam protagonistas femininas com agência decisiva e influência significativa na trama principal nos últimos 10 anos mostraram avanços modestos.

Em 2007, a representação era de 20%, aumentando marginalmente para 23,2% em 2017, conforme aponta o estudo (Smith, S.L., 2018). A pesquisa conduzida pela *USC Annenberg Foundation* reforça ainda mais que os dados analisados se concentraram em um recorte extremamente específico: os 100 filmes com a maior arrecadação doméstica nos Estados Unidos no ano de 2017. Essa abordagem amostral visa expor padrões de representação presentes nos filmes hollywoodianos mais populares, aqueles que alcançam as maiores audiências no gênero de ação. “O cinema de ação seria, portanto, um território de reafirmação da masculinidade hegemônica”. (DALBETO e MARQUES, p. 192, 2020).

Porém, o que evoca essa força para mudanças nos modos de comportamento da figura feminina entre o público durante e pós a década de 2010? Poderíamos destacar mudanças sociais política ou econômica que conseguiríamos extrair diferentes respostas, mas que convergiriam para um ponto comum recorrente quando abordamos a força do espetáculo: a própria força da imagem. As representações visuais, especialmente no contexto cinematográfico e de mídia, têm um impacto significativo na formação de atitudes e comportamentos, em especial em relação à figura feminina. A ideia é que a imagem, seja através de filmes, publicidade ou outros meios visuais, têm o poder de moldar percepções, influenciar narrativas culturais e, por consequência, afetar as atitudes do público em relação ao objeto (neste caso, a feminilidade).

Essas são narrativas enraizadas em marcadores comerciais e na esfera da mídia de massa, mas também representam, em contrapartida, um espaço de potência e transformação, especialmente quando aplicadas de maneira consciente. É crucial ressaltar que a força dessas narrativas visuais vai além da sua presença em setores comerciais e de ampla difusão; elas têm o poder de influenciar e moldar percepções culturais. As mudanças observadas na década de 2010 abriram um novo capítulo no debate sobre representatividade, mas para uma compreensão mais profunda, é necessário revisitar a

própria história de Hollywood, explorando a ambivalência cultural que permeia suas produções ao longo do tempo.

1.2. Década de 70 – Um marco temporal: a crítica feminista cinematográfica e o renascimento de Hollywood.

Essa significação de datas, como já citada anteriormente, reafirma marcadores sociais ligados a costumes e a cultura. Marca como lemos as ciclicidades das ocasiões ligadas aos modos de agir, consumir e integrar práticas e expressões aos imaginários sociais. Por essa razão, o desenvolvimento da pesquisa retorna para o específico ano de 1975, em que estabelece um marco temporal importante. O ano em questão se desdobrou em duas esferas distintas, emergindo como antíteses uma da outra: a primeira, vinculada aos estudos acadêmicos do cinema; a segunda, ao *modus operandi* comercial da produção cinematográfica. A reconfiguração fundamental na maneira de conceber e realizar filmes em Hollywood, que marcaria o advento da era dos *blockbusters*, teve seu início em 1975. Esse processo se desdobrava simultaneamente e, de maneira contrastante, com a publicação do ensaio marcante de Laura Mulvey, intitulado "O Prazer Visual e Cinema Narrativo" – um texto inaugural crucial para o feminismo nos estudos cinematográficos, impregnado de uma perspectiva anti-Hollywood vigorosa.

Enquanto movimento social, o feminismo cresceu para outras esferas da sociedade durante sua segunda onda, marcada principalmente pela inserção na área acadêmica. Nos estudos fílmicos seu impacto causou grande mudança na maneira de pensar práticas culturais e representativas, não apenas do papel da mulher em si, mas também do lugar da feminilidade ocupado no imaginário popular através da narrativa clássica e da espetatorialidade. A teoria crítica feminista dos estudos de cinema nasce da necessidade de debater questões de representações e propagações de estereótipos femininos em filmes, sobretudo em filmes hollywoodianos. Para além da tela, a crítica feminista trouxe a reflexão das relações de poder nos processos de produção industrial, questionando não apenas a representação da imagem, mas também quem as produz. Durante seus anos iniciais muitas autoras e críticas da área se ancoraram nas bases teóricas estruturalistas da semiótica e psicanálise, abraçando pensadores como Barthes, Derrida, Freud, Lacan, Althusser, além de Marx, para analisar as assimetrias de gênero dentro do cinema, que iam desde a imagem até o texto fílmico, buscando aprofundar a definição das estruturas clássicas narrativas do cinema *mainstream*. A crítica feminista do cinema não é, portanto, um espaço único e homogêneo, mas um campo de estudo construído com diversas

contribuições, de vozes polifônicas e de constantes contestações ao longo das décadas. E, embora hoje a crítica feminista tenha caído um pouco em desuso para alguns especialistas da área, seu efeito foi (e ainda é) de um espaço que desempenhou múltiplas contribuições para os estudos de gênero e representação no cinema.

Quando Laura Mulvey (1975) publicou seu emblemático texto “O Prazer Visual e o cinema Narrativo”, ela estabeleceu parâmetros inaugurais para o campo da crítica feminista no cinema, em que ela discorre sobre temas como fetichismo e voyeurismo a partir de um olhar masculino sobre o feminino, seu texto faz uso da psicanálise para discorrer sobre padrões impostos às personagens femininas. Haveria nesta teoria dois pontos que configuram o prazer visual – ambos agregados à diferença sexual – cuja bifurcação conceitual ocorreria, primeiro pelo voyeurismo-escopofílico fetichista, e o segundo pelo pacto narcísico da imagem. Assim “ambas estruturas formativas vão depender de seus significados sobre o poder controlador do personagem masculino assim como sobre a representação da objetificação do personagem feminino” (Smelik, 2007, p.491). Em ambos os casos, o cinema clássico é o meio que mais reproduz esses conceitos através da estrutura narrativa, onde, inevitavelmente, a personagem feminina teria somente dois destinos: morrer ou se casar (e de preferência com um homem). Além de Mulvey, outra autora que contribuiu para a mesma linha semiótica-psicanalista foi Claire Johnston. Para ambas, uma crítica recorrente era a produção de significado da imagem da mulher e da performance do feminino que “atendiam ao narcisismo masculino por não serem mulheres, mas substitutos do falo, ‘não-machos’ cuja função era tranquilizar os homens quanto à sua própria supremacia incontestada no mundo” (HASKELL, 2016, p.365).

Nessa perspectiva, Mulvey introduz a ideia de um "olhar" masculino distinto, que serve de suporte e perpetua uma série de estereótipos prejudiciais às mulheres. Este "olhar", conhecido como *male gaze* (olhar masculino), para Mulvey, transcende a mera observação visual, envolvendo um processo que vai além de simplesmente ver, observar ou assistir. Ele se estende para dominar, subjugar e se deleitar com a imagem feminina. O *male gaze* se manifesta quando a câmera se concentra na beleza trágica da mulher em cena, durante momentos de raiva, tristeza ou dor, realçando aspectos mais sensuais em vez de retratar a verdade e a crueza do momento.

Contrastando com isso, o "olhar feminino" (*female gaze*), conforme proposto por Mulvey, também é fundamentado no desejo e no reconhecimento, mas desta vez parte da mulher e de sua própria representação visual, ou de uma identidade feminina disfarçada, permitindo que a espectadora se identifique de maneira mais profunda. Mulvey destaca não apenas a presença de diferentes olhares, mas também como essas perspectivas moldam a interpretação cinematográfica, influenciando a forma como as mulheres são retratadas e percebidas na tela. Sobre isso, Molly Haskell (2016) vai sintetizar ao dizer que:

Como estrelas, as mulheres se libertariam do “olhar”, a perspectiva masculina que, de acordo com as teorias psicanalíticas das feministas estruturalistas britânicas, havia congelado as mulheres em posturas que atendiam às necessidades e ansiedades masculinas, em vez de permitir que expressassem seus próprios desejos. (HASKELL, 2016, p.360, tradução nossa)⁸

É importante salientar que Mulvey sofreu críticas por sua teoria: apontaram que seu artigo se baseava em demasia na visão de dominação masculina do que de fato a libertação do olhar feminino. Muitas questionaram onde estaria, dentro da crítica feminista, as audiências femininas, pois sem considera-las estaríamos presas na fatalidade do *male gaze* dos homens, para sempre vitimizadas e condenadas em um mundo dominado pela fantasia masculina. Isso a fez voltar para o assunto em um ensaio em 1989 cujo objetivo consistia na análise do filme *Duel in the Sun* (1946), focando na figura da mulher, em que, dessa vez, o homem não seria mais o agente do desejo visual enquanto centro de discussão, mas ao contrário, a própria mulher. De certo modo, a hipótese inicial da teoria feminista cinematográfica fortemente baseada no olhar masculino causou desconforto para outras teóricas da área, de maneira que para Smelik (2007), ao contribuir para a história da crítica feminista, destaca-se a relevância de abordar a fluidez da identidade feminina. Isso sugere que essa identidade é mais transitória e, por conseguinte, mais suscetível a identificações com figuras de outros gêneros para a espectadora mulher.

Em seu texto “A tecnologia do gênero”, Tereza de Lauretis (1994) busca elucidar a relação do gênero masculino *versus* feminino. A autora traz contribuições interessantes sobre mulheres, cinema e prazer visual na mescla cultural do poder persuasivo que a

⁸ No original: As stars, women would disengage themselves from the “gaze,” the male perspective that, according to the psychoanalytic theories of British feminist structuralists, had frozen women in postures that catered to male needs and anxieties rather than allowing them to express their own desires.

grande indústria trata o feminino. Ela evoca para o cinema o termo de 'tecnologia social' e, por vezes, 'aparelho cinematográfico', para justificar o poder que este tem de influenciar qual figura da mulher será apresentada ao público, bem como qual construção a audiência feminina vai absorver.

Para a segunda parte da questão, a ideia crucial é o conceito de plateia, que a teoria feminista estabeleceu como conceito marcado pelo gênero; o que equivale dizer que as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, mas maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador. (LAURETIS, 1987, p.222)

Posteriormente, a teoria feminista cinematográfica incorporou discussões sobre raça e sexualidade ao seu escopo. Até então, a representação da mulher era, em grande parte, uma figura idealizada e pouco concreta em comparação com a complexidade da vida real. A introdução das intersecções de raça e sexualidade trouxe uma abordagem mais substancial aos estudos. O problema não se limitava apenas ao campo crítico e acadêmico, também se estendia para as produções cinematográficas da época, fossem elas hollywoodianas ou independentes. bell hooks⁹ (1992) sentiu uma necessidade de apresentar uma postura mais crítica da teoria feminista do cinema, para ela era uma questão fundamental que existisse uma unidade coesa em relação as reivindicações de gênero dentro do cinema, especialmente o de Hollywood – Que nessa época havia passado quase duas décadas reiterando a ausência ativa feminina em seus grandes sucessos. Em sua crítica, hooks apresentava uma visão clara de como muitas teóricas feministas do cinema englobaram a figura totalizante e abstrata da mulher para suas análises, que recaía sempre nas vivências brancas, heterossexuais e de classe média. Ao desconsiderar as disparidades de raça e sexualidade, a crítica acabava caindo em um binarismo de gênero por ponderar somente a figura masculina, bem como o patriarcado, como os únicos antagonistas da problemática da representação cinematográfica feminina. Por isso, para hooks, ao debate crítico de representatividade ainda falha em considerar mulheres de outras raças em suas políticas de identidade. Contudo, é preciso ressaltar que a crítica de bell hooks não desconsidera as contribuições que Mulvey, ou De Lauretis trouxeram para o debate, mas elucida uma revisão necessária.

⁹ A autora Gloria Jean Watkins assume o pseudônimo bell hooks em letras minúsculas para que o foco de seu trabalho seja sua escrita e não sua pessoa.

Como é possível notar, a década de 70 foi tão intensa para o campo cultural e suas instâncias políticas, sociais e econômicas que há até abertura para um pensamento irônico: na academia, enquanto a crítica feminista lutava contra a narrativa clássica hollywoodiana e defendia a ideia de um contra cinema para solução do problema; ao mesmo tempo – e no *mesmo ano*, diga-se de passagem – a maneira de se fazer filmes em Hollywood se transformava radicalmente. Butcher (2004) analisa que o poder de influência hollywoodiano é consolidado a partir do entendimento das forças atuantes por detrás da indústria no que diz respeito à subjetividade e seu uso. A linguagem, ele explica, conecta as máquinas de controle social e o juízo psíquico de se perceber o mundo ao nosso redor. O que corrobora, em algum grau, a crítica feminista da época.

Apesar disso, em meados da década de 70, cinema comercial estadunidense passou por mudanças criativas e mercadológicas que afetaram a maneira de se elaborar narrativas e, sobretudo, de consumi-las. Fundado em um contexto histórico no qual a indústria já havia passado por alguns outros processos de reinvenção durante seu período clássico, cambiando entre a transição do cinema silencioso para o falado, o *star system*, o auge do melodrama, a ascensão e popularização dos musicais, a decadência do período de transição até a Nova Hollywood, o cinema desse novo momento carregava inovações acerca de organização e produção comercial dos filmes em toda sua potencialidade econômica. A chegada dos filmes *blockbusters* iniciaram uma nova era de investimentos econômicos, estéticos e criativos para a indústria cultural como um todo. O novo modelo de produção de filmes fazia reascender a potência de disseminação cultural do estilo de vida estadunidense em diversos mercados mundiais, além de garantir a segurança econômica dos estúdios realizadores.

Os filmes *blockbusters* traziam consigo um renascimento do cinema enquanto indústria, gerando um *boom* mercadológico. No mesmo ano, em 1975, o *high concept* surgia como um novo conceito de marketing integrado ao corpo de um *blockbuster*. Justin Wyatt (1994) destaca o filme *high concept* pela ênfase na simplicidade e na capacidade de comunicar rapidamente a ideia central do filme. Diferente de filmes mais complexos ou narrativas intrincadas, as obras *high concept* buscam uma premissa que seja facilmente compreendida e que atraia a atenção do público de forma imediata. Wyatt (1994) complementa a explicação ao destacar a configuração estética presente em filmes *high concept*, que apresenta algumas características específicas. Além do grande potencial de comercialização, essas características incluem uma aplicação estética e sonora marcante, juntamente com narrativas simplificadas que podem ser facilmente sintetizadas em uma

ou duas frases. A seguinte *storyline*: “Um tubarão gigante ameaça a segurança dos banhistas nas férias de verão”, resume sem muito esforço a trama de *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg, a música tema do filme é reconhecida e reverenciada mesmo após décadas passadas, foi incorporada na cultura pop e hoje – após o sucesso que rendeu sequências – a fera do filme é estampada em camisetas, pôsteres comercializáveis e outros tantos produtos e projetos derivados. O poder do mercado secundário dos filmes *high-concept* garantiria aos estúdios a segurança financeira que a Velha Hollywood pré-1975 falhou em assegurar. “Mais especificamente, o *high concept* representa um aspecto do pós-cinema hollywoodiano: um estilo bem atrelado com cinema clássico, mas com algumas divergências significativas em termos de composição” (WYATT, 1994, p. 16, tradução nossa)¹⁰.

Além disso, a identificação do público adolescente¹¹ como consumidores potenciais ativos no mercado de entretenimento ampliou o interesse na produção de filmes que enfatizassem os gêneros de ação e ficção científica. Esse fenômeno, aliado à exploração de mercados secundários, como licenciamentos de produtos derivados, à crescente interação entre a indústria cinematográfica e fonográfica, e à oportunidade ideal para a supervalorização de um estilo de consumo e comportamento típicos dos Estados Unidos, gerou um impacto global significativo, propagando-se mundo a fora.

O que distingue o filme high concept é a sua perfeita adequação estética ao cenário econômico-mercadológico atual. [...] e isso se dá, precisamente, porque sua conformação estética o habilita a explorar com desenvoltura as possibilidades sinérgicas (de marketing e vendas) do mercado multimidiático contemporâneo. (MASCARELLO, 2006, p. 346)

O padrão de consumo em larga escala, que ultrapassa fronteiras e barreiras linguísticas, estava, até recentemente, firmemente ancorado em uma narrativa cuja representação ideológica se limitava a um único tipo de sujeito: o homem idealizado, predominantemente branco, cis gênero e de classe média. A partir dessa constatação, voltamos nossa atenção para uma investigação mais específica, buscando compreender os intrincados processos relacionados à condição do "outro" em um cenário multicultural,

¹⁰ No original “More specifically, high concept represents one strand of post-classical Hollywood cinema: a style with strong ties to the classical cinema, yet with some significant deviations in terms of composition.”

¹¹ Edgar Morin em seu livro *Cultura de massas no século XX* (1967), o autor apresenta a adolescência como uma fase humana recente, reconhecida após as mudanças sociais ligadas a revolução industrial e Ascensão da cultura de massas que permitiu e enxergou na “nova” idade um novo nicho comercial tanto quanto força de trabalho quanto consumidores da indústria cultural.

destacando suas implicações políticas e econômicas. Este questionamento se debruça de maneira focal na condição feminina, analisando o tratamento estético e discursivo ao longo das últimas décadas até os dias atuais.

1.3. A contribuição da cultura pop na reformulação do imaginário feminino no cinema

É interessante ater ao que chamamos propriamente de cultura pop. Pereira de Sá (2015) condensa a cultura pop em dois polos extremos: ao mesmo tempo em que é volátil, contaminada e transitória em vista da lógica do mercado e de seu irrefreável consumo massivo, o termo cultura pop também pode ser associado ao simbolismo material dos sentimentos de uma era; sendo capaz de influenciar na experiência que os indivíduos (ou sua coletividade) vão entender o mundo ao seu redor. Parece um caminho nebuloso tentar conciliar os aspectos positivos e negativos da cultura pop enquanto fenômeno pois cada face desse meio existe em uma estranha dicotomia de opostos: a cultura pop é múltipla, acessível e divertida, mas também é um espaço moderno para a exploração da máquina capitalista, esvaziando significados e substituindo por versões menos politizadas e mais comercializáveis.

Quando falamos de *pop*, referimo-nos ao popular. No entanto, ao contrário da cultura popular, o termo *pop* sugere uma reconfiguração da própria concepção de cultura popular. Ele se expande por meio da cultura das mídias, transformando meios culturais como cinema, literatura, música, quadrinhos e jogos em produtos entrelaçados com expressões de consumo e comportamento. Assim para Janotti Júnior (2015), discutir o que marca o pop na modernidade é falar sobre uma “nebulosidade afetiva”. Essa noção interfere em algum grau nas ações relacionadas ao estético, social e econômico, que atravessam e habitam nossas tradições para um cenário macro. Este atravessamento também ocorre através “dos atos cotidianos de comentar, ouvir, valorar e produzir expressões culturais que emulam parte da linguagem dos produtos de alto alcance” (JANOTTI JUNIOR, 2015, p.49)

Embora sua natureza seja de uma típica composição pós-moderna, efêmera e comercial, a consolidação histórica da cultura pop se embasou antes nas disputas ideológicas de classe sobre cultura de massas contra cultura alta/erudita. Entre o fim do século XIX e início do século XX, haveria um debate recorrente entre intelectuais sobre a nova era de modernização social que a Europa vivia. Neste debate, um ponto recorrente

era compreender o que as classes mais baixas consumiam e criavam, pois no período pós-revolução industrial as bases de consumo de ambas as classes altas e baixas foram reconfiguradas. A popularização de expressões artísticas como cinema, música e literatura tornaram-se mais comuns, pois já não eram mais somente expressões artísticas criadas e reproduzidas pela alta sociedade, estes meios foram aos poucos sendo cooptados pela lógica de mercado neoliberal, dando abertura para que suas produções se tornassem mais acessíveis às massas.

O pensamento de estruturas culturais foi, então, subdividido em cultura popular e cultura de massas, estudiosos de Frankfurt à época de sua elaboração constatam que a diferenciação entre ambos os termos fica justamente em sua forma de manifestação. Enquanto a cultura popular seria aquela ligada a oralidade, ao folclore, a criação genuína de uma identidade e expressão de um povo, a cultura de massas seria a produção e entrega de obras feitas para as massas, vendidas para o consumo destas, mas criada por elites que enxergariam a potencialidade da alta disseminação de um discurso hegemônico favorável à perpetuação do seu poder e estilo de vida. Assim,

Usualmente o termo popular é utilizado de maneira contraditória, como vivências que se diferenciam da “cultura de elite” e carregam consigo tanto ideias de resistência, seus aspectos orais tradicionais, quanto traços de homogeneização, presentes nas designações negativas da adjetivação “popular massivo”. Mas essa oposição parece não se sustentar mais, pois é a partir de possibilidades de circulação ampla do “popular massivo” que a cultura pop oferece fronteiras alicerçadas em torno de distinções (JANOTTI JÚNIOR, 2015, p. 49)

A teórica cultural, Tania Modleski (1991) separou como um conjunto de oposições as nuances entre alta cultura e cultura de massas (cultura pop) por defender que, além da inerência elitista dos elementos da alta cultura para sua contraparte popular, haveria atrelado a isto uma clara distinção feita por autores clássicos do assunto sobre noções vivas de oposições de gênero (ainda que inconscientemente para eles), sendo o primeiro masculino e o segundo feminino.

Nesse contexto, a alta cultura simbolizaria a masculinidade, destacando-se pela força de produção, valorização do intelecto e defesa do papel do artista. Enquanto isso, a cultura de massa assumiria a responsabilidade associada à feminilidade, caracterizada pelo consumo, pela expressão emocional e pela passividade. A preocupação da crítica a este assujeitamento do público passivo, vulnerável e, portanto, propenso ao consumismo

da cultura de massa, seria, segundo Modleski, um medo inconscientemente de que as audiências masculinas tomariam aspectos femininos para si.

Por isso, pensar cultura pop é, sobretudo, pensar no poder da imagem. Como vimos, a cultura pop reflete as transformações de sociedade através do uso e propagação de bens culturais. Ela reconfigura as noções de identidade por meio de uma lógica de assujeitamento e submissão por aqueles que detém o poder de hegemonia cultural. Rocha e Castro (2009) refletem sobre o pensamento do filósofo francês Paul Virilio, que pondera a larga difusão das imagens e seu irrefreável e contemporâneo consumo com a seguinte pergunta: “Onde estou, se estou em toda parte?”. Retoricamente, num primeiro momento, parece cara a indagação do filósofo, visto que, de fato, imagens atualmente recebem significações diferentes a cada nova atualização de discursos. O consumo e controle das mesmas acontecem quase simultaneamente, e a fabulação em cima delas se destrincha em infinitas possíveis narrativas. Imagens são inconstantes e recorrentemente mutáveis, elas atuam enquanto papel crucial em obras como filmes hollywoodianos alinhando-se ao texto e à voz do filme. Isso perpassa a subjetividade, tanto histórica quanto coletiva, pois entrega testemunhos datados que recaem ora como passageiros, ora como duradouros em camadas do imaginário popular e social. Veja:

O imperativo da visualização, se pode inegavelmente dar margem a encantadoras produções imagéticas, pode também incidir perniciosamente no modo como concretamente vivemos nossas vidas, percebendo o mundo e nele nos inserimos (ROCHA e COSTA, 2009, p.55)

Visualidade, cultura e comportamento estão atrelados a um modelo capitalista que ocorre de também ser patriarcal e que visa, sobretudo, transformar em investimento percepções subjetivas particulares e coletivas de cada um. Para Nancy Fraser (2009), o capitalismo atrelado ao neoliberalismo traz implicações perigosas ao movimento feminista, pois o reconhece como uma ameaça ao seu status hegemônico ideológico. De tal modo, quando pensamos na imagem do feminino nas últimas quatro décadas, o que se encontra é um rastro de sub-representação e reafirmação de estereótipos nocivos às vivências femininas – as princesas indefesas, a prostituta, a madrasta invejosa ou a mulher forte que precisou passar por eventos traumáticos e violentos para assim poder ser vista e/ou respeitada entre audiências masculinas – e Rocha e Castro (2009) avaliam imagens como receptoras de sensações e estilos de vida, por imagens e agenciamentos de novas interações sociais. Essa transformação em direção a uma caracterização multicultural

reside na forma como as aborda em contraposição a um estilo de vida homogeneizado, hiper estetizado e carente de representações autênticas para as minorias. Dentro da cultura pop, a indagação de Paul Virilio ressurgiu, desta vez, com um complemento distinto. Afinal: onde estou, se não estou verdadeiramente em nenhum lugar?

1.4. Cinema e a distinção entre representação e representatividade

O cinema é, por excelência, um meio representativo, por isso é feito sobretudo de imagens. A imagem é o seu texto, seu espelho e conseqüentemente seu reflexo; e mesmo que não pareça, o poder da identificação através da imagem, desempenha um forte papel quando questionamos a sensação de irrealidade ou veracidade do mundo que nos cerca. Mulvey (1983) utiliza a teoria do Estádio do Espelho de Lacan para justificar o entendimento que possuímos sobre a própria imagem.¹² Esta teoria, embora pertencente ao campo da psicanálise, desempenhou papel importante dentro dos estudos filmicos visto que haveria um acordo tácito entre a inscrição imaginária (ou fantasiosa) do corpo na tela e a percepção do Eu neste corpo representado (refletido). Assim, o espectador seria a criança e os filmes seriam como espelhos cuja principal procura seria justamente a de um senso de identidade. Ao assistir um filme, podemos projetar outras versões de nós mesmos.

Teresa de Lauretis (1984) diz sobre a abordagem do cinema como um dispositivo contínuo de representação, cuja natureza abrange tanto a semiótica quanto a análise receptiva. Este enfoque implica efeitos nas percepções, autoimagem e subjetividade, destacando a intenção tanto dos criadores quanto dos espectadores. Dessa forma, os jogos envolvendo imagem, representação e representatividade desempenham um papel fundamental na construção de conceitos relativos às pessoas retratadas na tela. A autora indaga: "Quais são as condições do filme, a presença do cinema na imagem e na produção de um imaginário social?" (DE LAURETIS, 1984, p.38). Essa indagação suscita questionamentos adicionais pertinentes sobre o consumo, abrangendo, neste caso, a amplitude da palavra no contexto da apreciação de imagens cinematográficas. "Por quais processos as imagens na tela geram representações dentro e fora da tela, articulando

¹² Na teoria lacaniana, o estágio do espelho se refere ao momento em que uma criança pequena se enxergaria através de alguém ou algo quando fosse posta de frente a um espelho. A partir disso a criança teria consciência da própria imagem do seu corpo e por conseqüência traçaria parâmetros em relação de si mesma aos outros corpos ao seu redor. É uma teoria que traz para o debate psicanalítico os mecanismos infantis usados para criar a formação do "eu". Ver mais em: Lacan, J. (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

significados e desejos para os espectadores? Como as imagens são percebidas? Como ocorre a atribuição de significado ao que é visualizado? Esses significados permanecem vinculados às imagens?" (DE LAURETIS, 1984, p.39).

Recorremos às imagens para ilustrar, construir e desfazer narrativas, é um instrumento de poder, de persuasão e, sobretudo, de identificação. No contexto contemporâneo, o poder midiático, juntamente com seu discurso pós-moderno, emerge como um agente influente na modulação de imagens. Seu impacto em uma sociedade globalizada e interconectada revela-se crucial ao moldar opiniões e estabelecer novos padrões estéticos, que inevitavelmente se apresentam como produtos persuasivos para seus consumidores. Mas, o que ocorre quando as imagens não bastam?

Como sugere Freire Filho (2007), as imagens negociadas recorrem a uma trama de estereótipos quando se associam a representações de grupos socialmente minoritários. Essa trama se desprende ao esclarecer a maneira como a cultura de massas possui forte influência sobre a percepção íntima e geral de todos aqueles representados em filmes, músicas e outras expressões culturais. Nesse caso, não é a falta da imagem, mas, de fato, a insuficiência do seu significado.

Uma das teses centrais desses trabalhos é que a publicidade, as revistas femininas, o cinema hollywoodiano e a ficção seriada televisiva refletem valores sociais dominantes e deterioram simbolicamente a mulher, seja por simplesmente não a representar, seja por apresentá-la em situações ou atividades socialmente desvalorizadas. Tanto a condenação silenciosa como a estigmatização ostensiva influenciariam, por sua vez, as definições e os parâmetros de feminilidade, domesticidade e beleza por meio das quais as mulheres passavam a avaliar a si mesmas, aos seus relacionamentos, às suas necessidades e às suas aspirações. (FREIRE FILHO, 2007, p.4)

Da perspectiva do cinema, podemos considerar que a busca pela representação adequada ainda não esteja conceituada em harmonia nem para os estudiosos e nem tampouco para o público. Stuart Hall (1997 apud PRYSTHON, 2016, p.80) reforça o poder de influência da imagem como modelo primário de leitura dos produtos midiáticos. Segundo ele, para além da forma filmica reservada à análise de filmes e elaboração teórica focada em conceitos formais, seria de grande ajuda uma abordagem cultural ampla para compreender todo o processo que envolve texto, imagem, representação e a recepção destas. A implicação do estereótipo no cinema pode ser associada de diversas maneiras; existem algumas conexões possíveis, tais como: (1) Estereótipos e Caracterização

Negativa: muitas vezes, personagens femininas são reduzidas a estereótipos simplificados que não refletem a diversidade e complexidade das mulheres na vida real. Isso pode incluir representações limitadas de papéis, personalidades e características físicas. (2) Fetichização do Corpo Feminino: a ênfase exagerada em características físicas específicas, muitas vezes em detrimento de desenvolvimento de personagem ou narrativa substancial, contribui para a hiper sexualização e fetichização do corpo feminino, podendo gerar distorções de realidade e criando um parâmetro irreal do que é um corpo feminino. (3) Construção de Narrativas Étnicas e de Gênero: na análise de Hall (1997; apud PRYSTHON, 2016, p.81) as narrativas muitas vezes seguem padrões estereotipados, limitando a representação de mulheres a certos arquétipos étnicos e de gênero.

A funcionalidade social dos estereótipos pode ser relevante justamente por examinar como certos padrões de representação feminina em Hollywood tendem a reforçar normas sociais, contribuir para a manutenção de desigualdades de gênero e perpetuar ideias preconcebidas sobre o papel das mulheres na sociedade. Por isso, quando falamos sobre a trajetória feminina em Hollywood, falamos sobre representação, sobre estereótipo; recorreremos aos estudos culturais e a psicanálise, pois assim a assimilação complexa da imagem e texto ligados ao ideal feminino caberia no debate como um todo.

As décadas que se seguiram após 1975 trouxeram inovações tecnológicas valiosas, mas também acarretaram uma herança duradoura da (não)representação feminina. Imagens tornam-se perigosas dependendo do ponto de vista de quem as detém, portanto, tão forte pode ser seu poder negativo, tão forte pode ser seu poder positivo. A luta pela redistribuição de poder para figuras tangenciadas por um sistema capitalista e androcêntrico permite uma nova avaliação para o público/consumidores que se identificam com as mesmas posturas e/ou imagens. Paradoxalmente, este potencial comercial possibilita também um amplo acesso democrático à novos discursos a novas posturas de comportamento e consumo.

No âmbito das teorias da representativas, a teórica política Hanna Pitkin (1979), elabora quatro conceitos sobre representação que podem ser associados a significação da representatividade. Duas, dentre as quatro conceituadas por Pitkin, chamam atenção por suportarem significações aplicáveis às discussões representativas dos estudos dessa pesquisa. Sobre isso, Pitkin discorre:

Pode-se, por exemplo, pensar em representação, não no sentido de agir por outras pessoas, no sentido de responder por alguma coisa que está ausente (...) Se a representação política deve ser compreendida nos moldes, por assim dizer, da arte de representação, então, ao que parece, ela pressupõe uma semelhança descritiva entre representantes e aqueles em nome dos quais eles respondem. (...) O que qualifica um homem para ser representante é sua representatividade, não o que ele faz, mas o que ele é, ou como parece ser. (PITKIN, 1979, p. 15)

Essas concepções são fundamentadas nos vínculos de domínios democráticos, pois segundo a autora a representação – e por extensão a representatividade – são relações de poder. Especificamente para a pesquisa, as relações principais para a argumentação seriam a representação descritiva e a representação substantiva. A primeira ocorre por meio da semelhança ou reflexo, ou seja, são representações mais literais de uma figura, grupo ou indivíduo. Todavia, a mesma não se expande para representações ideológicas desses mesmos indivíduos ou grupos. Como exemplo disso, um filme pode até conter uma personagem feminina, mas, se ela possui poucas ou nenhuma fala, tempo de tela mínimo ou um arco narrativo pobre em discussões pertinentes sobre as vivências do seu universo, então essa representação enquadra-se como descritiva. Ela será apenas uma representação visual, não levando em consideração disposições que complementam a construção de identidade de mulheres. No fim, corre-se o risco de cair em estereótipos.

O segundo conceito que se refere de fato a mudança no *status quo* é a representação, trazendo em si interesses de posicionamento e/ou ideologia daqueles que representa. Para o cinema, essa representatividade pode ocorrer nas políticas de inclusão como as de contratação profissionais mulheres para cargos de decisão de poder criativo – ou ao menos funções técnicas. Dessa forma, é possível assegurar um pouco mais a defesa da singularidade cultural desses grupos oprimidos, criando condições substanciais para a visibilidade midiática e combatendo, em certo grau, o esvaziamento político das pautas dentro da cultura de massas. A representação substantiva agrega na significação de sentido e “somente segundo essa concepção é que podemos dizer que, através de suas atividades, uma pessoa representa e não apenas simboliza uma abstração.” (PITKIN, 1979, p. 19)

A representatividade é, portanto, um local de pertencimento. Ela se refere principalmente à presença, visibilidade e inclusão de diferentes grupos, comunidades e pode ser associado a um braço da construção de identidade. Para além das claras questões relacionadas ao âmbito social, a noção representativa articula similaridades entre o real e o fictício, criando narrativas com poder de influenciar perspectivas e direcionar novos

sentidos de identidade nos espectadores. Logo, a questão da representatividade em Hollywood vem como um ponto central de debate e análise, revelando um cenário que, apesar de alguns progressos, ainda carece de uma inclusão enraizada.

1.5. A Década de 2010 para as protagonistas femininas em Hollywood

Quando Molly Haskell (1974;1987) se debruçou a estudar o fenômeno das narrativas femininas ao longo da história do cinema em Hollywood, ela partiu de um lugar de reverência para um estado de reprodução violenta de corpos femininos. O cinema hollywoodiano caminhava para a era dos blockbusters, dos filmes *high-concept*, e para a consolidação dos gêneros de ação e *sci-fi*. Era o início do período pós-clássico e tudo parecia diferente. Contudo, Haskell já notava uma incerteza criativa. Havia sim, novas perspectivas, porém a figura feminina – e o lugar da mulher – nesse novo período parecia nebuloso ainda. Em resposta, ela traça uma linha temporal do cinema hollywoodiano desde a década de 1920 até o período ambíguo dos anos 70 e 80 sobre o tratamento dado às personagens femininas desde então. Para ela as mudanças foram graduais, mas facilmente perceptíveis: da reverência e valorização da fragilidade feminina, esses filmes foram paulatinamente tornando-se menos complacentes com as jornadas enfrentadas por mulheres em suas histórias – do cortejo à violência foi um pulo. Essencialmente, o que Haskell trouxe, foi a comparação do retrato das mulheres na tela com as mulheres da vida real para determinar se a representação delas no cinema de Hollywood era precisa ou não. A “evolução” da personagem feminina nesses filmes foi se alterando, se readaptando conforme as mudanças de cada era. Dos *sci-fi*/ação dos anos 70 e 80, aos *chick-flick* românticos e as fantasias dos anos 90 e 2000, chegamos na década de 2010 onde o gênero YA (*Young adult*) – oriundo principalmente de adaptações literárias – ganhava popularidade.

A discussão em torno da representatividade em Hollywood reside em uma área nebulosa, situada entre a comercialização muitas vezes superficial do termo e o esforço legítimo do público em estabelecer conexões significativas com os filmes. Essa dinâmica complexa é corroborada por evidências de um crescimento modesto, porém notável, nas narrativas diversificadas da indústria nos últimos anos. Uma análise, conduzida pela agência *Creative Artists Agency (CAA)* e pela empresa de tecnologia Shift7, mostra que, entre 2014 e 2017, filmes protagonizados por mulheres tiveram um desempenho superior nas bilheteiras globais em comparação com filmes liderados por homens. A pesquisa faz

parte do movimento *Time's Up*, que busca melhorar a representação das mulheres na indústria do entretenimento.¹³ O mesmo estudo destacou a importância da representatividade feminina como uma boa estratégia lucrativa para a indústria hollywoodiana. A inclusão de mulheres na tela não apenas atende a uma demanda do público, mas também contribui para o sucesso comercial dos filmes. Um relatório conduzido pela Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) reforça essa mesma tendência, concluindo que "diversidade vende"¹⁴. O relatório analisou que filmes com elencos mais diversificados, especialmente aqueles com percentual de 31% a 40% de atores de grupos minoritários tendiam a ter maior bilheteria/audiência durante os anos 2016 e 2017.

Essa constatação, juntamente com o reconhecimento de que minorias representam a maioria das vendas de ingressos para alguns dos filmes de maior bilheteria, sublinha a crescente demanda do público por narrativas inclusivas e autênticas. Os dados indicam uma crescente demanda do público por projetos com temas ligados a diversidade e com elencos representativos. Essas constatações apontam para uma contradição social complexa: enquanto a representatividade se firma como um pilar crucial nos jogos de identidade cultural, a constatação de que a diversidade é lucrativa levanta a preocupação de que grandes conglomerados de mídia possam explorá-la indiscriminadamente para fins puramente comerciais, resultando no esvaziamento de pautas e comprometendo seu papel político na promoção de mudanças sociais. Essa dualidade destaca o desafio de equilibrar considerações comerciais com a responsabilidade de impulsionar narrativas autênticas e socialmente relevantes.

Na década 2010 filmes hollywoodianos com protagonistas femininas começam a ser produzidos com uma frequência crescente. Até então, salvo algumas exceções, o protagonismo de filmes blockbusters ainda era estritamente reservado a figuras masculinas, brancas e heterossexuais. Grandes sucessos como *Jogos Vorazes* (2012), *Valente* (2012) *Frozen* (2013), *Mad Max: A Estrada da Fúria* (2015) *Star Wars* (2015-2019) *Mulher Maravilha* (2017) e *Capitã Marvel* (2019) apresentavam protagonistas cuja

¹³ Ver "Movies Starring Women Outperform Male-Led Title at Box Office, Study Finds" Disponível em: <https://variety.com/2018/film/box-office/female-led-movies-outperformed-male-box-office-1203086924/> Acesso em: 20/11/2020

¹⁴ Ver "UCLA's Hollywood Diversity Report reveals a few bright spots for women and minorities" Disponível em: <https://newsroom.ucla.edu/releases/ucla-hollywood-diversity-report-bright-spots-women-minorities> Acesso em: 20/11/2020

construção tangenciava os arquétipos antigos de donzelas. Essas heroínas estavam mais aptas a transitarem por quantos códigos de gênero diferentes. Em um artigo para o site *The New York Times*, Dargis e Scott (2012), exemplificam a nova leva de protagonistas femininas em *blockbusters* com a personagem Katniss Everdeen, de *Jogos Vorazes* (2012); eles sugerem que Katniss ocupa ambas as posições masculina e feminina dentro da narrativa.¹⁵ Ela teria o perfil de heroínas da nova geração, pois consegue passear por entre as normas convencionais de gênero, sendo ao mesmo tempo passiva e ativa na história, permitindo momentos de bravura e fragilidade.

Katniss alimenta e mata, e ela faz as duas coisas extremamente bem. Katniss é uma figura fantasiosa, mas em parte o que a torna poderosa – e, eu suspeito, o que a torna tão importante para muitas garotas e mulheres – é que ela é uma das personagens femininas com sentimentos mais verdadeiros e complexos a chegar aos filmes americanos em um algum tempo. (DARGIS, 2012, tradução nossa.)¹⁶

Nesse ponto, Kellner (2001) vai usar o termo “transcodificação” para exemplificar narrativas nas quais discursos sociais são traduzidos em textos de mídias. A exemplo disso, no filme *Mulher Maravilha* (2017), a transcodificação é usada em sequências onde a protagonista Diana encara com estranheza as inúmeras restrições de gênero (das quais nunca vivenciou pois cresceu em uma sociedade matriarcal) ao chegar no mundo dos homens no fim dos anos 1910. O sentimento de revolta de Diana, após o choque ao vivenciar as experiências impostas às mulheres daquela época, estabelece pontes diretas com a audiência moderna do filme. Esta, por sua vez, percebe e projeta as dores da heroína diante de um momento do tempo superado

Para combater a problemática de esvaziamento em torno da afinidade entre representatividade de caráter relevante e suas implicações sociais, políticas e econômicas, é preciso sobretudo compreender os meios que abrigam o público e seu elo de fruição e reprodução dos textos midiáticos apresentados em obras da cultura pop. “Os filmes podem nutrir os sonhos de ascensão social ou estimular a luta pela transformação social” (STAM, p. 340) e isso irrompe uma reflexão acerca do poder de consumo de minorias, e, neste caso, de mulheres enquanto audiências. Além de pragmático, este elo auxilia a fugir

¹⁵ “A Radical Female Hero from Dystopia” <https://www.nytimes.com/2012/04/08/movies/katniss-everdeen-a-new-type-of-woman-warrior.html> Acesso em 15 de fev de 2022

¹⁶ No original. “No original: Katniss nurtures and she kills, and she does both extremely well. Katniss is a fantasy figure, but partly what makes her powerful — and, I suspect, what makes her so important to a lot of girls and women — is that she’s one of the truest feeling, most complex female characters to hit American movies in a while.”

do perigo que há entre apropriação e políticas de inclusão. Por mais satisfatório que seja acompanhar uma narrativa em que possamos nos identificar, muitas obras da cultura pop tendem a esvaziar o caráter político para abarcar um público maior, tornando os discursos pulverizados, geralmente mais liberais e menos profundos. Nesse contexto, é indispensável conduzir uma revisão crítica para avaliar quão efetivas essas representações são no incentivo de mudanças tangíveis. Uma perspectiva promissora emerge quando consideramos criticamente quantas dessas novas narrativas são, de fato, construídas por mulheres, indo além da mera representação visual.

A representação concreta, como estágio inicial de representatividade, sugere uma mudança nas práticas de Hollywood, mesmo que ainda não tenha alcançado plenamente seu propósito. Esse indício de predisposição da indústria cinematográfica em envolver mais mulheres na direção de filmes de grande orçamento é, em parte, uma resposta direta às pesquisas que analisam as preferências da nova geração de audiência versus o retorno financeiro que a escola pode gerar. A indústria reconhece cada vez mais a diversidade do público e a importância de contar histórias que ressoem com diferentes grupos demográficos. Além disso, a distinção entre personagens escritas por e para mulheres e meninas é uma observação crucial. Quando mulheres têm a oportunidade de moldar e criar personagens, a representação muitas vezes transcende estereótipos antiquados, oferecendo retratos mais autênticos e multifacetados. A escrita e direção por mulheres não apenas proporcionam narrativas mais enriquecedoras, mas também desafiam normas preestabelecidas, contribuindo para uma representação mais fiel e complexa das experiências femininas.

1.6. A apresentação do objeto de pesquisa: as três maiores bilheterias de 2017

O que podemos concluir a partir da completude do capítulo é o desejo de compreender o emaranhado de significações e influências que o cinema comercial absorve e subverte das grandes teorias feministas e culturais. Subverter a imagem feminina está se provando um meio lucrativo no sistema industrial hollywoodiano, portanto, é necessário entender como os novos filmes, de grande orçamento e distribuição, estão de fato comprometidos a atender ao menos um tipo de mudança efetiva baseada nos debates já elencados por teóricos e pesquisadores da área, que compreendem a alteridade subjetiva entre o poder de influência e alcance das construções de mundos e sujeitos através dos filmes, e a força de alienação pelo mesmo motivo. O

que muda é somente o tipo de discurso difundido através das imagens representadas, pois o modelo com o qual estamos lidando hoje é de elencar visões mais diretas e menos subjetivas. Entretanto, a subjetividade dos filmes na indústria, especialmente os bons, podem não estar relacionadas ao tempo diegético da narrativa e sim no atributo dos signos que essas imagens oferecem.

A pesquisa desta dissertação se ancorará, ao fim, na análise de 3 filmes pertencentes a década 2010. Contextualizando: em 2017 um marco aconteceu e, pela primeira vez em 60 anos, as três maiores bilheterias domésticas¹⁷ do ano foram com filmes estrelados por mulheres. Foram eles: *Star Wars: Os Últimos Jedi*, *a Bela e a Fera* e *Mulher-Maravilha*. Os três filmes abrem duas possibilidades de análise, sendo a primeira focada na construção da heroína feminina e do modo de produção que envolve a sua criação; e a segunda destinada à análise fílmica profunda dos filmes que apresentam essas protagonistas. Assim é possível compreender uma das questões primárias desta pesquisa, essas novas representações são, ainda que bem vindas, meramente simbólicas?

Para isso ao final da dissertação, no capítulo 3, faremos as análises da seguinte forma:

1. *Mulher Maravilha e a Themyscira por trás das câmeras*

A análise do filme é baseada não somente na narrativa, mas também na influência de profissionais mulheres na estrutura da história apresentada. No filme, Mulher Maravilha vem de uma ilha chamada Themyscira, habitada apenas por mulheres sob um regime matriarcal. Poderíamos supor a existência – ou pelo menos a tentativa – de uma Themyscira por trás das câmeras?

2. *A Bela e Fera: a reformulação de uma princesa*

O segundo filme apresentará uma análise fílmica focada na construção de Bela enquanto heroína e na ideia que temos de princesa e contos de fada para entender a mudança desse arquétipo no momento atual.

3. *Star Wars – Os Últimos Jedi: Ocupando espaços masculinos*

Por fim, a última análise dos filmes de 2017 apresentará um mergulho histórico em uma das grades franquias do cinema hollywoodiano e como seu renascimento em 2015 mudou

¹⁷ Ver em: Female lead conquered the Box Office in 2017. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/top-3-films-box-office-wonder-woman-star-wars-last-jedi-beauty-and-the-beast-2017-a8136861.html> Acesso em: 15 fev 2022

um padrão consolidado nas histórias espaciais: em uma galáxia muito distante, mulheres agora lideram a aventura.

Por fim, é importante que busquemos uma compreensão mais aprofundada do ponto em que se inicia a fruição das audiências e onde se encerra a mensagem transmitida por todo esse processo. É fundamental explorarmos como absorvemos essa experiência, bem como compreendermos os mecanismos pelos quais reproduzimos o impacto dessa mensagem. Este exame minucioso não apenas ilumina o papel ativo do espectador na construção do significado, mas também destaca a interconexão intrínseca entre a obra cinematográfica e a audiência, delineando o contínuo diálogo entre o criador e o receptor de maneira mais ampla e substancial.

CAPÍTULO 2 – A JORNADA DA HEROÍNA DENTRO E FORA DA TELA

“Bem, Sr. Campbell, você tem falado muito sobre o herói. Mas e as mulheres?” “A mulher é a mãe do herói; ela é o objetivo conquistado dele [...] O que mais você quer?” “Eu quero ser o herói”¹⁸

2.1 – A construção da heroína: um trajeto não tão linear

Imagine uma história clássica. Nela, há um herói que vive uma vida pacata, ordinária e sem emoção. Um dia, algo fora do comum acontece, e ele se vê no centro disso. No entanto, ele se recusa a participar, e a vida segue até que ele não tem mais escolha e decide atender a esse chamado. Assim, ele embarca em uma curta vida repleta de aventuras, amadurecimento, descobrimentos e glória. Apesar dos momentos de queda e desesperança, ele supera todos os obstáculos, provando seu mérito e valor, e retorna como um herói. Esta narrativa é conhecida como a clássica Jornada do Herói, concebida por Joseph Campbell em seu livro homônimo, "*O Herói de Mil Faces*," lançado em 1949. Quando mencionamos que sabemos sobre o mito, tal conhecimento pode ser diretamente relacionado ao estudo factual do livro de Campbell ou à assimilação da estrutura por ele proposta, que foi replicada em diversos filmes e livros. Encontramos essa estrutura

¹⁸ Relato de Maria Tatar sobre a o questionamento de uma aluna de Joseph Campbell sobre o lugar da mulher na jornada do herói. Tradução nossa, no original: “Well, Mr. Campbell, you’ve been talking about the hero. But what about the women?” (...) “The woman’s the mother of the hero; she’s the goal of the hero’s achieving; (...) What more do you want?” “I want to be the hero.” TATAR, Maria. *The Heroine With 1,001 Faces* First edition., Liveright Publishing Corporation, a division of W. W. Norton & Company, 2021

facilmente nas jornadas de personagens como Luke Skywalker de *Star Wars*, Frodo de *O Senhor dos Anéis*, Paul Atreides de *Duna*, entre outros grandes sucessos. A onipresença da jornada do herói em filmes hollywoodianos é frequentemente justificada por ser considerada universal. Mas afinal, o que seria este conceito universal?

Em todas essas histórias, ainda que com cenários e protagonistas distintos, as fases pelas quais passa o personagem são muito parecidas. O livro de Campbell apreende essa regularidade na história da cultura. Todas as histórias são, de fato, uma mesma história – são um monomito (termo emprestado e originalmente cunhado por James Joyce¹⁹). Uma mesma arquitetura narrativa reencarna em diferentes tempos, lugares e culturas. O monomito corresponde a uma jornada em que o protagonista deixa seu lar para viver uma aventura transformadora. Do monomito são extraídos os 12 estágios da Jornada do Herói, nos quais ele completa um ciclo, partindo de um lugar comum, conhecendo mentores, aliados e inimigos, enfrentando provações e sacrifícios, e, por fim, retornando como uma nova pessoa. Obviamente, os 12 estágios da Jornada do Herói são frequentemente referenciados em histórias em que o protagonista é, na maioria das vezes, um homem. Entretanto, em *“A Heroína de 1001 Faces”* (2021), Maria Tatar insinua que a jornada do herói pode não ser verdadeiramente universal. Ela sugere que Campbell teria desconsiderado as distintas experiências impostas às mulheres, sejam elas de natureza social, física ou psicológica.

Na verdade, a distorção de gênero do monomito não foi um descuido, mas um apagamento baseado na realidade que experimentamos. A autora sugere que os tons de misoginia condescendente do autor transcendem para além do campo mítico das histórias. Audácia e determinação, força e sagacidade são atributos teoricamente neutros, pertencentes a qualquer pessoa. No entanto, Campbell (1997) destaca a abundância desses atributos em heróis do sexo masculino. Tatar até mesmo conduz uma breve reflexão sobre a construção etimológica da palavra “herói”, propondo o abandono do termo “heroína” em favor de atribuir algo similar às mulheres. Nessa visão o “herói” seria considerado um termo de gênero neutro. Mas, no final, volta atrás porque “existem diferenças importantes entre heróis e heroínas, e as características que os tornam merecedores ou louváveis

¹⁹ Joyce, James (2018). *Finnegans Wake (por um fio)*. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Editora Iluminuras.

mudam com o tempo” (TATAR, p. 30, 2021, tradução nossa)²⁰. O repertório narrativo de Campbell foi construído com referências a grandes heróis míticos. Ele pensou em Ulisses enquanto escrevia seu livro, não em Penélope. Porque Penélope era apenas um objetivo na história de Ulisses; além disso, nem ela, nem qualquer outra mulher desses grandes mitos, contos e fábulas precisavam realizar uma jornada. Elas eram suficientes sendo o objetivo dos heróis.

Além dos épicos, outro espaço fictício onde proliferou a cultura narrativa foram os contos de fadas. Em contos de fadas, personagens femininas sempre tiveram certo destaque. O que não quer dizer que as histórias criadas fossem muito disruptivas para as mulheres em relação aos homens em situações envolvendo a aventura. Porém, Tatar (2004) diz que os contos de fadas versam sobre histórias atemporais dentro do capital cultural e, por isso, podemos observar as mutações que muitas heroínas desse universo atravessaram para serem eternizadas. A autora aponta para fato de muitas personagens viverem – dadas as devidas proporções de cada época – provações pesadas e perigosas com determinação. Walter Benjamin (1994), por exemplo, coloca os personagens dos contos de fadas como símbolos de um mundo mítico que desbravam seus conflitos com leveza e esperteza fazendo que tanto adultos quanto crianças se conectem a histórias. Os contos de fadas se tornaram um gênero literário popular para o público infantil de tal maneira que criou condições para que empresas como Disney explorassem as mesmas histórias em versões lucrativas de larga de escala. O resultado dessa assimilação por parte do estúdio foi, como Tatar (2021) volta a argumentar, um afastamento da complexidade de personagens e histórias dos contos originais.

Mesmo em sua forma expurgada, histórias como essa não tinham apelo para alguém como Walt Disney, que preferia contos com rainhas más (Branca de Neve e os Sete Anões), madrastas cruéis (Cinderela) e feiticeiras malvadas (Bela Adormecida) [...] Ele e os outros ignoraram as muitas histórias sobre pais que trancam as filhas em torres, cortam-lhes as mãos ou vendem-nas ao diabo.” (TATAR, 2021, p.146, tradução nossa)²¹

²⁰ No original: “there are important differences between heroes and heroines, and the features that make them commendable or laudable change over time.”

²¹ No original: Even in its bowdlerized form, stories like that had no appeal for someone like Walt Disney, who favored tales featuring wicked queens (Snow White and the Seven Dwarfs), cruel stepmothers (Cinderella), and evil sorceresses (Sleeping Beauty) [...] He and others ignored the many stories about fathers who lock their daughters up in towers, chop off their hands, or sell them to the devil.

Tatar faz um exercício ao pensar como seriam algumas dessas histórias pelo ponto de vista das personagens femininas, com o cânone revisitado ou alterado: *Íliada* sob o ponto de vista de Helena ou Cassandra, ou uma *Odisseia* de Penélope ou Circe; ela aponta em como isso tem sido feito por autoras contemporâneas em diferentes culturas cujo foco é ressignificar o papel destas mulheres dentro imaginário coletivo. Campbell ainda cita o mito grego de Eros e Psique, onde foi Psique quem passou pelas missões e tarefas, que normalmente seriam destinadas Eros, como a existência de mulheres no ciclo heroico das histórias universais. (CAMPBELL, 1989, p. 57). Mas são poucas Psiques para muitos Ulisses nos épicos que nos foram deixados. Não é impossível, mas é limitante para muitas personagens dependendo de como se apresenta o mundo da história. Talvez por isso a jornada do herói seja tão descolada da realidade para muitas personagens femininas. Mesmo para aquelas que são protagonistas das histórias. Por uma necessidade de adaptação, portanto, cria-se o que chamamos de a Jornada da Heroína.

Elaborada inicialmente por Maureen Murdock, uma ex-aluna de Joseph Campbell, em 1990, a Jornada da Heroína introduziu uma série de arquétipos adaptados para refletir os estágios específicos enfrentados por heroínas. O propósito central dessa abordagem residia na busca por um modelo mais apropriado para a identificação e elaboração de personagens femininas em diversas formas literárias e cinematográficas. Murdock (1990) manifestou insatisfação em relação ao modelo proposto por Campbell para analisar a construção de narrativas com protagonistas femininas. Entretanto, é relevante observar que o livro inaugural de Murdock sobre o tema não explorou a problemática da estrutura narrativa no contexto de protagonistas femininas. Além disso, contém conceitos sobre feminilidade e gênero que podem ser considerados datados. Apesar dessas limitações, não se pode negar o valor teórico da contribuição de Murdock para o assunto em questão. Sua abordagem, embora não isenta de críticas, representou um passo significativo na direção de uma compreensão mais abrangente e inclusiva da jornada heroica. Isso abriu espaço para reflexões sobre a representação feminina nas narrativas, desencadeando discussões pertinentes para a análise contemporânea de personagens femininas.

Murdock (1990) nos diz que as atribuições femininas designadas pela sociedade androcêntrica que vivemos estimula o pensamento de passividade e cuidado em relação

à uma visão sobre o que é ser e performar a mulheridade²², sendo mais fácil optar por performar arquétipos masculinos para conseguir destaque no meio. Ela chama a atenção para um ciclo que se inicia com a rejeição do feminino e a identificação com o masculino, onde a personagem passará por provações sempre ligadas a sua condição de gênero; isso quer dizer que embora ela seja excepcional em muitas coisas, seu desafio maior sempre estará atrelado às limitações reais que ser mulher pode implicar para sua vida, mesmo ela rejeitando a feminilidade. A separação da mãe – primeira figura de poder feminina que temos – manifesta-se como uma tentativa de negar todo este lado psicológico referencial na vida da personagem. No fim, a heroína percebe que é preciso não apenas se reconectar com o feminino, mas, na verdade, também o integrar com seu lado masculino.

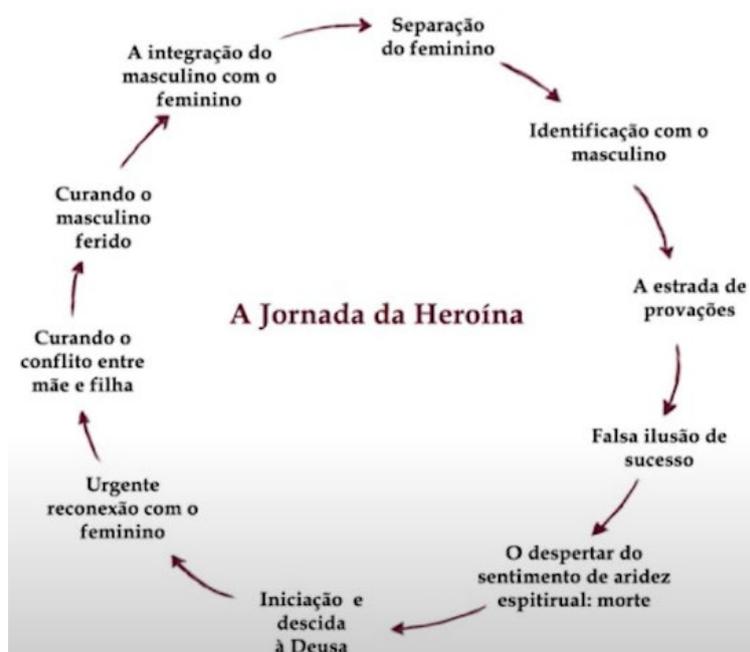


Figura 1: os estágios da jornada da heroína. Fonte: Maureen Murdock

A despeito de novas produções, muitas destas com heroínas mais consistentes, a oscilação narrativa dos mundos ficcionais das histórias persiste em cair em determinados estereótipos, reafirmando a condição subalterna que muitas protagonistas enfrentam para concluir sua jornada. O próprio texto de Murdock reforça alguns estereótipos associados ao feminino como: a forte argumentação acerca da natureza mística da mulher, o culto à Deusa e a Grande Intuição. Os estágios que compõem o caminho de um personagem, seja

²² Segundo a teoria queer, mulheridade seria o termo designado a performance do papel feminino na sociedade. Ver BUTLER, 2003.

para o herói ou para a heroína, são de ordem interna, focados em desenvolver as escolhas que o protagonista vai tomar e que irão influenciar no restante do desenvolvimento da ação narrativa. Portanto, antes de pensar de maneira concreta na aplicação ou análise dessas jornadas, é preciso construir efetivamente um personagem. Nos filmes e personagens que serão analisados no *corpus* desta pesquisa, será possível ver com clareza essa dinâmica posta por agora

Quando William Moulton Marston idealizou a personagem Mulher-Maravilha em 1941, era plausível afirmar que ele não previa as dimensões que a personagem alcançaria ao longo das décadas subsequentes. Em sua concepção, Diana, o nome do *alter ego* da heroína, aspirava ser um paradigma feminino tanto para mulheres quanto para homens. Representava uma versão magnificada de todas as capacidades inerentes às mulheres, muitas das quais eram subestimadas na estrutura patriarcal da sociedade (LEPORE, 2017). Em diversas mídias, a relevância da Mulher-Maravilha transcende sua mera popularidade, destacando-se pela capacidade de criar algo substancial e duradouro. Nesse contexto, a Mulher-Maravilha se mostra um exemplo ilustrativo para refletir sobre a influência que personagens ficcionais exercem.

Sobre os aspectos que moldam personagens, Eder, Jannidis e Schneider (2010) refletem sobre diferenças que giram em torno da elaboração de um personagem. Para eles, personagens consagrados ocupam espaço na mente de quem os criam, analisam e consomem. Segundo o texto, a justificativa para isso vem a partir de três campos de investigação: o da produção, da interpretação e da análise cultural. Isso é feito a partir de um processo que tem por objetivo “esculpir” o personagem à maneira que o público consiga se engajar, sendo essas: 1) a interpretação ligada à obra de ficção e em como os personagens podem ser lidos de diferentes formas, 2) nos estudos culturais e a atenção sociológica de analisar tais personagens e 3) pelo viés empírico da recepção através das lentes culturais e sociais de cada audiência. Todas as conceituações, sejam elas à na dimensão cultural, de produção ou investigação, servem a nós com o propósito de apresentar caracterizações de personagens, cuja existência possa se expandir e criar vínculo. Para isso, eles nos dizem:

(...) não apenas reagimos emocionalmente aos personagens como seres fictícios, mas também reagimos à sua representação (brilhante ou desajeitada), aos significados (muitas vezes controversos) que eles transmitem, as intenções de seus criadores (por exemplo, propagandísticas), ou aos supostos efeitos que podem ter (por exemplo,

em menores de idade). (EDER, JANNIDIS, SCHNEIDER, 2010, p.16, tradução nossa)²³

O complexo fenômeno sugere que a relação entre o público e personagens nasce da afetividade construída pela identificação. Eles são, em muitos casos, uma soma de todos esses elementos. Seu propósito vai além dos oferecidos dentro do mundo fictício, é uma significação de funções sociais que exercemos. Por isso há a busca por representação, seja ela consciente ou inconsciente. Indo além, a identificação pode ocorrer não apenas por via simbólica ou social, como também por afinidade, carisma e nuances que completam a identidade de tais personagens. Por isso, uma heroína, por exemplo, pode conter desvios de caráter, ser um pouco cruel ou muito sensível e ainda assim despertar interesse no público quando bem escrita e representada como não apenas um amontoado de estereótipos. “As relações de perspectiva entre personagens e seus públicos são cruciais para a compreensão do complexo fenômeno do engajamento afetivo” (EDER, JANNIDIS, SCHNEIDER, 2010, p, 53, tradução nossa)²⁴

Para Murray Smith (2005), personagens são equivalentes fictícios de agentes humanos reais. Isso pode ser interpretado como um ponto de partida para o envolvimento do público com a narrativa. Em sua argumentação, destaca que bons personagens possuem a capacidade de estimular a imaginação, seja por meio de uma eficiente construção narrativa ou pela evocação de sentimentos profundos. Pode vir de um local mais profundo, menos técnico, de apreciá-los por vínculos emocionais e nem um pouco racionais à primeira vista. Em relação às personagens femininas, a significação tangível do apelo que estas exercem desde muito tempo no imaginário pode implicar positiva e/ou negativamente em sua representação total, e, por consequência, no seu significado representativo, pois variam de acordo com a relação externa (recepção, modo social) e interna (composição narrativa). Como a presença de certos tropos em filmes, por exemplo, que ocorrem baseados em tendências ou estereótipos.

Os tropos representados por muitas personagens se orientam a partir da condição feminina delas, raramente são por seus atributos pessoais. E são muitas definições: a *Femme Fatale*, a *Manic Pixie Dream Girl*, a *Garota Legal*, a *Diferente* (“*Você não é como*

²³ No original: “[...] We not only emotionally react to characters as fictional beings, but also react to their (brilliant or clumsy) representation, to the (often controversial) meanings they impart, to the intentions of their makers (e.g., propagandistic ones), or to the supposed effects they may have (e.g., on minors)”

²⁴ No original: “The relations of perspective between characters and their audiences are crucial in understanding the complex phenomenon of affective engagement”

as outras garotas”), a Garota durona, a Melhor amiga irritante, a Donzela em Perigo e muito mais. Quantas vezes no simbólico espaço da tela enxergamos essas construções arquetípicas ao invés de personagens completas? As armadilhas dos tropos femininos possuem o histórico de limitar a ascensão do ideal real, até mesmo os bons tropos influenciam na nossa percepção, porque todas essas amarras acorrentam o caminho que elas atravessam em busca de sua própria agência.

Desde os anos 2010, alguns novos modelos que tentam evitar estereótipos e tropos superados. Essa transformação foi impulsionada, em parte, pela adaptação de romances de grande sucesso, como a franquia *Jogos Vorazes*, por exemplo. Essa abordagem visa criar novas narrativas mais diversificadas e inclusivas, segundo Tatar (2022)²⁵, “um novo panteão de heroínas femininas”, onde agora mulheres ocupariam novos espaços e funções na história. O problema dessa mudança, entretanto, foi a ideia de cambiar um atributo por outro, deixando pouco ou quase nenhuma brecha para nuances: ou ela é forte e independente, ou ela tem a fragilidade de se permitir amar e mostrar emoções; ou ela é durona e violenta, ou ela apenas se reafirma na docilidade; ou ela abraça sua feminilidade ou se joga na no masculino para validar sua força e poder. Assim:

Previsivelmente, Hollywood também nos dá uma perversão da heroína que demorou tanto para emergir, com fantasias cinematográficas, roteirizadas e dirigidas principalmente por homens, que mostram mulheres vestidas para matar, em vez de lutarem por uma causa. (TATAR, 2022, p.263, tradução nossa)²⁶

De certa maneira, isso volta para o que Murdock (1990) detalha no estudo da jornada da heroína: é a separação do feminino e a busca pelo masculino logo no início da jornada, procurando nesta etapa uma ação desesperada de percepção válida de sua própria pessoa. Ela só reencontra (e aceita) sua figura feminina no final, quando abraça os dois atributos de gênero, equilibrando por fim a balança. Essa jornada se aplicada não somente às heroínas isoladas em seus próprios filmes, livros e contos; mas também para o espaço coletivo da mulher no cinema hoje. Muitas protagonistas modernas tendem a ter atitudes que as afastam do modelo de feminilidade em troca de uma leitura mais neutra. Assim,

²⁵ Tatar frisa que durante a década em que Campbell escrevia *O Herói de Mil Faces*, os filmes que passavam no cinema, e, portanto, dominavam a cultura de massas da época, eram filmes sobre histórias masculinas em sua vasta maioria

²⁶ No original: “Predictably, Hollywood also gives us a perversion of the heroine who has taken so long to emerge, with screen fantasies, scripted and directed mainly by men, that show women dressed to kill rather than crusading for a cause.”

as atitudes tomadas pelas personagens ressoam menos sobre a condição mulher e mais pelo papel pessoal que ela desempenha para a história. A mudança constante do lugar da mulher em Hollywood é gradual e inconstante. Personagens femininas passam por uma triangulação de etapas que envolvem o tempo e histórico de criação, o contexto social e intenção de quem as criam ou adaptam (Smith, 2010) Um ponto se liga ao outro, criam voltas e alguns nós. Para elas não existe uma continuidade a ser seguida como manual e sua jornada acontece graças a fatores externos de influência, memória e reivindicação. O suposto panteão de novas heroínas na cultura pop depende desta triangulação, especialmente das mentes criativas por trás delas. É essencial observar quem está criando as novas representações e contribuindo para o debate.

2.2. A reivindicação da câmera: Quem está criando a novas heroínas?

Dados coletados em diversas pesquisas²⁷ apontam para resultados contrastantes. No período analisado, a ideia que a nova década (2010), disposta a abraçar o movimento *girl power*, não refletia realmente nos dados apresentados. Embora Diana, Bela e Rey (personagens dos filmes analisados para esta pesquisa) tenham sido as protagonistas femininas campeãs de bilheteria de 2017, suas vitórias não somam no coletivo, tampouco refletem grande avanço para mulheres atrás das câmeras. Ou seja: ações concretas mudam o cenário da situação, ações simbólicas mudam a percepção do debate.

A Fundação Annenberg em um estudo trimestral de 2018, revelou que, entre os cem filmes de maior bilheteria do daquele ano, apenas 7,5% foram dirigidos por mulheres, enquanto impressionantes 92,5% foram realizados por homens. Os dados continuam a destacar disparidades, evidenciando que, como roteiristas, as mulheres obtiveram um desempenho mais significativo, alcançando 12%, enquanto como produtoras representaram 22%. No entanto, o cenário torna-se mais desafiador para as compositoras, que contabilizaram menos de 1% de participação. Uma breve pesquisa em sites especializados revela que, desde a criação do Oscar em 1927, apenas três mulheres conquistaram a prestigiada categoria de Melhor Direção até a conclusão desta pesquisa. Kathryn Bigelow, dos Estados Unidos, foi premiada em 2009 pelo filme *Guerra ao Terror*, seguida pela cineasta chinesa Chloe Zhao em 2020 por *Nomadland* e a

²⁷ Os dados apresentados foram coletados através do portal Women and Hollywood, que realiza um trabalho de juntar resumos de pesquisas anuais de diferentes centros de pesquisas especializados, alguns como: Celluloid Ceiling do Center for the Study of Women in Television and Film at San Diego State University, UCLA (Universidade da Califórnia de Los Angeles) e Inclusion Initiative de Anneberg Foundation. Disponível em: <https://womenandhollywood.com/>

neozelandesa Jane Campion por *Ataque aos Cães* em 2022. Os números refletem a persistência das desigualdades de gênero nesse recorte de produção, destacando a necessidade contínua de promover diversidade e inclusão na indústria. Na mesma pesquisa, vemos que filmes com pelo menos uma diretora e/ou roteirista mulher, as personagens femininas tendem a ser maioria no filme. Em comparação com filmes escritos e dirigidos por homens, elas não chegam a ter 20 por cento de destaque de tela²⁸. O levantamento questiona ambiguidade dos dados pelo fato que na década de 2010 houve uma baixa prevalência de longas protagonizados por mulheres em Hollywood, ao mesmo tempo que foi a década que se mais fez filmes com protagonistas femininas. A pesquisa, que se propôs a observar os fenômenos de produções femininas, é um reflexo do questionamento da dissertação, que busca entender os fatos que cercam as nuances representativas da última década para o cinema de massas.

Os dados revelam como o machismo impacta a produção e difusão da figura feminina, bem como das mulheres por trás da tela, ligadas ao cenário da indústria. Embora ainda não seja possível afirmar a dimensão relevante dessas mudanças nos filmes da última década, é notório como os dados do estudo mostram a diferença entre representação e representatividade. Esta última é concreta, não apenas simbólica. Fraser (2009) sinaliza um momento conturbado em que a crítica feminista se alinhou a uma agenda neoliberal de mercado e instrumentalizou as bandeiras originalmente levantadas durante a Segunda Onda do Feminismo, entre as décadas de 1960 e 1970, período que começava a se integrar ao debate acadêmico e aos espaços artístico-culturais. A preocupação de Fraser era o sequestro de pautas feministas por grandes marcas, as transformando em produtos. No contexto dessa pesquisa, pode-se avaliar uma subversão do sentido representativo para o representado, onde no primeiro a ascensão se faz mais pelo trabalho por trás das câmeras, conseqüentemente, refletindo no filme em si; e o segundo se sustenta pela presença na tela, sem maiores cuidados com o conteúdo além da imagem. São campos contraditórios que se fundem em um emaranhado complicado entre a presença e a falta da representatividade que se busca nesse caso, pois “[...] para quem o feminismo é acima de tudo um movimento para justiça de gênero, precisamos ampliar nossa consciência histórica na medida em que operamos um terreno que também está povoado pela nossa cópia estranha. (FRASER, 2009, p. 29)

²⁸ Smith, S.L. Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017. Annenberg Funtation, USC Annenberg Inclusion Initiative. Julho, 2018.

A “cópia estranha” que Fraser identifica como parte integrante da nossa compreensão pode ser percebida de forma vívida no contexto da representação feminina em filmes hollywoodianos, especialmente nos gêneros de ação e ficção científica. A ilusão de progresso para as mulheres, muitas vezes presente nessas produções, pode ser atribuída à ausência notável de mulheres por trás das câmeras. Nesse cenário, mesmo as mudanças aparentemente pequenas podem parecer desproporcionalmente significativas, destacando-se em contraste com a falta de diversidade geral.

Este fenômeno levanta a questão crítica de que, embora seja positivo observar um aumento na produção de filmes de grande alcance, como esses examinados nessa pesquisa, essas melhorias ainda não são suficientemente impactantes para alterar a tradição hollywoodiana no que diz respeito às políticas de representação. A falta de diversidade nos bastidores continua a influenciar a narrativa e a construção das personagens femininas, perpetuando estereótipos e limitando a profundidade de suas representações.

No entanto, essa constatação não deve ser encarada como um desestímulo, mas sim como um lembrete contundente de que há ainda muito a ser conquistado. É um apelo à continuidade da luta por uma mudança substancial na indústria cinematográfica. Esse reconhecimento da lacuna entre a percepção superficial de avanço e a realidade subjacente deve nos instigar a questionar não apenas quem está na tela, mas igualmente quem está moldando e dando forma a essas representações. A verdadeira transformação ocorrerá quando as vozes femininas, tanto na frente quanto por trás das câmeras, contribuírem ativamente para a narrativa cinematográfica, rompendo com as limitações impostas por uma perspectiva dominante e homogênea.

2.3. Quem são as novas heroínas? Um breve recorte de Diana, Bela e Rey.

A tentativa de conceder agência as heroínas, pode ser resumida em torna-las mulheres fortes e independentes, mas que raramente ultrapassam outras nuances. Esse problema vem desde a concepção até a escrita delas para as telas. Não apenas Diana, Bela e Rey sofrem dessa falsa impressão de profundidade, como na verdade o problema parece acometer todas as novas “heroínas inspiradoras” da década. Elas são fortes, talentosas e com uma bússola moral admirável. E isso é bom. Porém a limitação dessas qualidades

que as empobrecem, parece não haver espaço para nuances ou falhas nelas, como brechas onde elas possam encarar suas inseguranças e fraquezas

O modo pelo qual o cinema joga com as possíveis interpretações de figuras sociais através da imagem e texto é o ponto de inflexão para o que julgamos representativos. Mulvey (2005) resume: “Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre restringe a uma *mise em scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema.” (MULVEY, 2005, p.439). Embora a crítica anti-Hollywood expressada pela autora seja clara, sua utilização neste contexto visa justamente ressaltar uma contradição agri-doce presente na criação de novas heroínas e na discussão até então realizada: a ponderação entre o valor da representação e o da representatividade

2.3.1. Diana

Diana Prince é a Mulher Maravilha. Uma princesa amazona que cresceu na Ilha Paraíso, uma sociedade matriarcal de super guerreiras, onde ela foi treinada a vida toda para performar o melhor que sua mãe e tutoras tinham a oferecer. Ela decide ir para o mundo dos homens após ter seu primeiro contato com Steve Trevor, um capitão da aeronáutica norte americana, onde o mesmo a explica sobre o caos em que aquele mundo vivia. Lá, ela lutaria por justiça social e a busca pela paz. Esta é a premissa básica da origem da super-heroína mais popular do mundo. Criada no contexto conturbado da Segunda Guerra Mundial, em 1941, William Moulton Marston desejava estabelecer uma visão feminina baseada em toda a potencialidade que as mulheres poderiam ter se não estivessem presas às amarras androcêntricas da sociedade estadunidense da época.

Em 80 anos de existência, Diana se consolidou como uma figura feminina forte na cultura pop. Nesse tempo, sua relevância de significação feminista avançou e recuou na década de 70. A heroína foi resgatada do ostracismo que vivia nos quadrinhos ao estampar a capa da primeira edição da revista MR Magazine, uma publicação que visava difundir e popularizar o movimento feminista no país. Na mesma década, a heroína conquistou sua primeira adaptação audiovisual com a série de televisão “Mulher Maravilha”. Desde então Diana viveu em nosso imaginário experimentando altos e baixos constantes, saltando por entre diferentes mídias, com mais ou menos força a depender da

época. Ela é “um exemplo significativo do modo ambíguo e contraditório que a cultura pop vem lidando com o feminismo ao longo das décadas.”²⁹

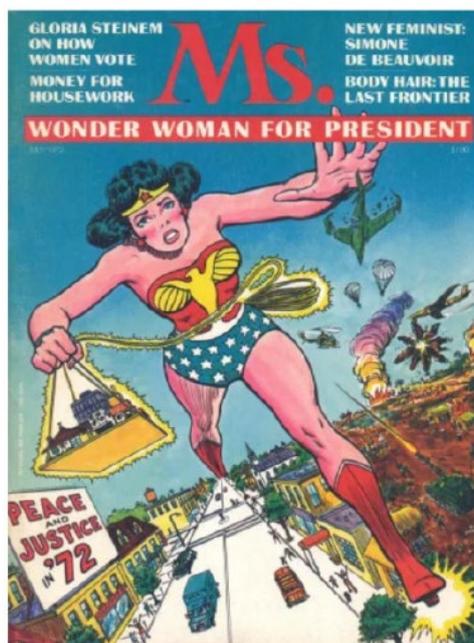


Figura 2: MS Magazine #01

Apesar do sucesso da série de tv dos anos 70, Diana só conseguiu avançar para o cinema quase 40 anos depois. (Em contrapartida seus companheiros da trindade da DC Comics, Batman e Superman, colecionavam filmes e séries de tv que ultrapassavam a contagem de todos os dez dedos das mãos). Sua primeira aparição no cinema foi em *Batman Vs Superman: A Origem da Justiça* (2016) para só depois estreitar seu filme solo, *Mulher Maravilha*, em 2017.

No filme de 2017, Diana é apresentada como uma jovem guerreira amazona com sede de conhecimento e astúcia. Ela é corajosa, empática e tem um senso de curiosidade gigante. Esses atributos movem a princesa de Themyscira (a Ilha Paraíso) a abandonar sua terra natal e começar uma jornada no mundo dos homens na tentativa de acabar com a guerra que assola os inocentes. Ao longo da história, a personagem enfrenta dificuldades e limitações relacionadas ao seu gênero, além de uma noção de guerra que ela considera equivocada. Apesar das suas companheiras amazonas, que aparecem apenas no primeiro ato do filme, a interação da personagem com outra mulher, Etta Candy, é breve, ocorrendo por poucos minutos. No restante do filme, seus companheiros de jornada são

²⁹ ENGLER, N. Mulher Maravilha, a cultura pop e os feminismos estadunidenses. In: Amazona – 80 anos da Mulher Maravilha. Org: Carol Pimentel. Florianópolis: Skript Editora, 2022, p.121.

predominantemente homens. Além disso, ela não explora a realidade das mulheres da época, nem demonstra interesse, apesar do cenário ser propício, uma vez que o movimento sufragista fervilhava em Londres nesse período (ENGLER, 2022). O filme isola Diana das mulheres, concentrando-se unicamente em sua missão de pôr fim à guerra.

Há uma relação muito forte entre Diana e sua tia/mentora, Antíope. Quando Antíope morre na primeira batalha do filme não é mostrado o peso da perda para a protagonista. Em contrapartida, há outro relacionamento de destaque no filme ganha mais importância: o romance entre Diana e Steve Trevor. O relacionamento é construindo ao longo do filme pelo tempo diegético de uma semana. Tudo termina quando, no terceiro ato do filme, Steve se sacrifica dentro de um avião cheio de explosivos e Diana sofre profundamente. Seu luto logo se torna raiva e força motriz para vencer o vilão do filme. Apesar da tentativa em fazer com que a personagem possua agência para existir enquanto sua própria figura, o filme ainda recorre a certos vícios narrativos ligados ao feminino: O peso do luto por um interesse romântico e efêmero é maior que a perda da sua mulher que a criou por toda vida. A importância dada ao romance se sobressai a outras relações na vida da heroína³⁰. Para uma personagem apresentada como o ápice do empoderamento feminino o filme parece esquecer desses detalhes.

Leal (2021) sugere uma possível negociação triangular entre uma dimensão intermediária para interpretarmos os personagens no cinema, cuja formação seria de sensação, interpretação e percepção para com o espectador e o personagem. Isso posto, o esquema sumariza o dilema de tentar alçar a Mulher Maravilha ao status representativo no cinema. Ela possui mais características esféricas do que planas³¹ e é mérito para envolver as audiências mais facilmente na trama. “Os três modos se atravessam e se complementam, a porosidade entre eles é necessária e inevitável: todo personagem, potencial e simultaneamente, se dá a reconstituir como pessoa, figura e presença.” (LEAL, 2021, p. 3). À primeira vista, consideremos Diana como um elemento, ela é força

³⁰ A presença de um arco romântico para a personagem não necessariamente invalida o poder e força de Diana. Temos muitos exemplos de mulheres “fortes” em filmes de ação em Hollywood que precisaram abrir mão do afeto e feminilidade para serem vistas como personagens sérias. (Ripley de *Alien* ou Sarah Connor de *O Exterminador do Futuro*), a crítica aqui é reservada às proporções que cada arco e personagem coadjuvante tomaram para a transformação de crescimento da heroína.

³¹ Publicado originalmente em 1927, E.M. Forster em seu livro *Aspectos do Romance* apresenta conceitos e contrapontos entre personagens planos e esféricos. Segundo o autor, personagens esféricos mais são complexos, multidimensionais e com de nuances emocionais e psicológicas. Em contraste, os personagens planos são simplificados e estereotipados. Ver mais em: FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

motriz que faz a trama avançar. Como uma pessoa real, enxergamos suas emoções e ações com verdade, especialmente quando ela lida com o cenário machista e violento da época, ela representa algo que compartilhamos a partir de uma percepção de espetatorialidade. No entanto, o processo de aprofundamento da personagem não é completo, a história não colabora para tal e nem ao menos se propõe a isso.

2.3.2. Bela

Mais antiga que Diana, a versão mais antiga da personagem Bela existe há pelo menos dois séculos, desde sua criação em 1740 por Gabrielle-Suzanne Barbot Villeneuve. Ela publicou a primeira versão do romance "*A Bela e a Fera*," que mais tarde foi reinterpretado por Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont. As diferenças entre as versões são poucas, divergindo principalmente no tamanho da obra. Enquanto o primeiro era um romance, com capítulos extensos sobre seus personagens, o segundo era menor e mais próximo da estrutura de contos de fadas. Apesar do conto permanecer vivo no imaginário da cultura popular, o significado por trás da história foi se alterando ao longo do tempo. Tatar (2004) elabora que esses tipos de contos de fada possuem estrutura para bifurcações comportamentais sobre como enxergamos e associamos acontecimentos ao nosso próprio mundo. Em essência, são códigos de comportamento que nos fazem refletir não somente sobre a "moral da história" propriamente dita, mas a mutação desta ao longo das gerações.

A versão da personagem tratada nessa dissertação é a do filme *live-action/remake* da animação de 1991 do Estúdio Disney. Logo, esta personagem se torna um espelho de si mesma vinda de um passado recente, com pouca semelhança a versão original dos contos de fadas. No filme, Bela é uma jovem de espírito livre, que é excluída pela população da vila em que mora por ser à frente de seu tempo. Ela gosta de ler e ajuda as meninas pequenas da vila na alfabetização e não deseja se casar, por pensar que não exista um parceiro a altura dos heróis que vivem em seus romances. Um homem que não a aprisionasse na vida de esposa e dona de casa. Para alguns, Bela pode ser lida como uma personagem feminista por desafiar as expectativas para com seus deveres enquanto mulher dentro da sociedade que vive. O que não é necessariamente verídico.

A condição de Bela é difícil. Era preciso torna-la uma personagem relatável para as audiências vindas de uma nova geração cuja vivência atravessa cenários e debates mais afiados sobre o poder da representação e autonomia feminina. Trata-se então de uma adaptação dupla: a releitura de um filme anterior e o seu material base em um conto de

fada secular. Como contar a história de uma jovem que fica aprisionada por uma fera solitária em seu castelo e transformar isso de uma maneira que não subtraia essa personagem aos olhos modernos? Nesta versão, Bela escolhe ficar pois enxerga que na companhia da Fera ela terá mais liberdade intelectual para viver sua jornada pessoal. Além disso, o romance que envolve toda a história entre ela e a Fera se desenvolve a partir da convivência e a descoberta de interesses mútuos.

Bela é uma intelectual e inventora, que cria uma espécie de máquina de lavar para poder ter tempo livre e se dedicar a leitura e pesquisa. A ambição dela a leva para atos de coragem e decisões de solução de conflitos de forma sagaz. Bela é o que Creed (2007) estabelece dentro do Neomito³² da Jornada da Heroína. Nesse ciclo, ela estaria em conflito com os valores femininos impostos, mas não é necessariamente contra a feminilidade em si. A personagem se relaciona com o arquétipo da “Mulher Guerreira” defendido pela autora, “Ela é uma guerreira no sentido que ela é a defensora de uma causa, uma que ela considera correta e justa.” (CREED, 2007, p.22, tradução nossa)³³

O esforço para conferir maior independência à personagem Bela não a isenta completamente de características tradicionalmente associadas a uma donzela em perigo ou a uma vítima sequestrada. A trama e o desenvolvimento da personagem ainda contém elementos que remetem a esses estereótipos. No entanto, a sutileza reside na complexidade de Bela, onde esses traços não a definem de maneira exclusiva ou limitadora. São partes que coexistem entre si. Ela é a versão reinventada de um legado histórico da tradição dos contos de fada e das ânsias representativas modernas, uma personagem que se adapta e renasce para cada nova geração.

2.3.3. Rey

A relevância de *Star Wars* para Hollywood é incomparável. Não somente pelo impacto cultural que pavimentou a noção de cultura pop que existe hoje, como também inaugurou a reestruturação modo de produção da indústria hollywoodiana na década de 70

³² O Neomito é um termo cunhado por Barbara Creed (2007) em seu artigo *The Neomyth In Film: The Woman Warrior from Joan of Arc to Ellen Ripley*. Neste texto a teórica aponta as dificuldades de enquadrar personagens femininas no modelo de monomito elaborado por Campbell. No Neomito há 3 tipos de arquétipos que personagens femininas podem incorporar, sendo eles: a anti-heroína, a mulher guerreira e a heroína em ação.

³³ No original: “*She is a warrior in the sense that she is the champion of a cause, one that she considers right and just*”

(WYATT, 1994). O primeiro filme, *Uma Nova Esperança* (1977), trouxe inovações à nível técnico (como efeitos especiais, design de produção e edição). Para além, a saga de George Lucas trouxe para o panteão moderno de heróis, figuras que se perpetuaram ao longo das décadas através de filmes, produtos licenciados e marketing. Luke Skywalker, Leia Organa, Darth Vader e tantos outros que nunca mais saíram do imaginário coletivo da cultura pop, despertaram interesse em análises e pesquisas variadas sobre sua influência e valor dentro do mundo ficcional. De 1977 até a última década, em 2019, a saga principal do universo *Star Wars* contabilizou nove filmes, todos divididos em 3 trilogias cada. Em 2015, com o lançamento de "*O Despertar da Força*," o sexto filme da saga, marcou a reintrodução da história para novas gerações. *Star Wars* alterou algo que parecia uma característica intransferível e improvável até pouco tempo, introduzindo ao público Rey, uma garota, como a nova protagonista da saga.

Rey é apresentada pela primeira vez usando um traje de proteção que a cobre dos pés à cabeça, dando um caráter sem gênero a sua figura. Ela está coletando sucata pesada de uma nave espacial abandonada e é somente após essa sequência que a vemos pela primeira vez. O detalhe de mascarar o gênero de Rey é importante para analisarmos a sutileza que a escolha implica na elaboração da personagem daqui em diante. Rey é uma moça, ela vive no planeta desértico Jakku e é totalmente sozinha. Sua vida muda quando encontra o ex *Stormtrooper*, Finn, que em uma sequência de desastres a convence a aceitar o chamado para a aventura. Deste ponto em diante Rey encontra antigos personagens, descobre que possui a Força dentro de si e que há um mistério envolvendo sua origem. Ela se junta ao grupo de rebeldes, é capturada pelo vilão Kylo Ren e escapa sozinha. No fim, ela trava uma batalha épica com Kylo, usando o sabre de luz que pertencia a Luke Skywalker (O objeto a escolhe, vale ressaltar). Ela então vence Kylo e retorna para a base rebelde onde é saudada pelos companheiros e logo em seguida parte para a missão de encontrar Luke Skywalker, a fim de devolver seu sabre e convence-lo a aceitá-la como sua aprendiz de Jedi.

Dentre as personagens analisadas no *corpus* da pesquisa, Rey é a que se encaixa melhor no modelo canônico estabelecido por Campbell sobre a jornada do herói – até mais que a jornada da heroína de Murdock (1990). Desde o chamado para a aventura até o retorno para “casa”, Rey tem um caminho semelhante ao de Luke em *Uma Nova Esperança* (1977). A explicação possível seja que o tratamento que a heroína recebeu no filme aponte para uma direção quase sem gênero do seu ser. Sim, Rey é uma mulher e

possui muitos atributos interessantes para analisarmos do ponto de vista da crítica feminista de cinema, mas, os filmes da saga protagonizada por Rey não se atentam as diferenciações de gênero enfrentadas por mulheres. Rey é quase um receptáculo do arquétipo do herói; nela cabe tudo e mais um pouco que heróis geralmente possuem em épicos narrativos. Isso não seria um problema, afinal, idealmente qualquer pessoa poderia ter os mesmos mecanismos para atravessar uma aventura e se estabelecer imortal no hall da glória dos heróis. No entanto, duas trilogias anteriores à de Rey também tiveram personagens femininas de destaque: as coadjuvantes Leia e Padmé possuíam – para bem ou para mal – arcos narrativos que perpassavam sua condição feminina. A condição não é ignorada, e por isso há sempre um debate. Já Rey, ao contrário das duas, não passa por esses problemas estruturais. Todos os desafios da personagem se ancoram na percepção de sua força, expertise para combate e um espírito de bom coração.

Por outro lado, Gymnich (2010) enxerga que em mundos ficcionais a realidade aplicada é flutuante e aplicável quando convém, especialmente em ficções científicas como *Star Wars*. Isso favorece a (des)organização dos papéis masculinos e femininos. Personagens podem ser projetados por convenções fluidas de gênero, transitando entre atributos masculinos e femininos, ou não binários. Ainda assim, a significação da imagem pesa para a análise concreta dos aspectos de um personagem. No caso de Rey, que experimenta uma realidade nova cuja condição de seu gênero não a define tanto quanto suas antecessoras dentro do universo de *Star Wars*. Há, no entanto, um esforço externo em divulgá-la a partir da sua representação enquanto mulher. Isso porque, ao mesmo em que tempo seja satisfatório perceber a força e destaque de Rey em uma franquia que sempre priorizou a criação do seu próprio mito do herói ao redor de homens, é passível de questionamento a autonomia que a própria figura dela exerce uma comparação de semelhança com a jornada de Luke é constante.

CAPITULO 3 – ANÁLISES DOS FILMES

“Não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender. Através dos estilos dos artistas ou dos gêneros da moda, o público foi se reconhecendo e transformando, apaziguou-se, resignou-se e se ufanou secretamente”

– Jesús Martin-Barbero³⁴

³⁴ Trecho retirado de “Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia” Ver em: MARTÍN-BARBERO. Jesús. Dos meios às mediações: comunicação. cultura e hegemonia / Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997

3.1. Mulher Maravilha e a Themyscira por trás das câmeras

Mulher Maravilha (2017) é uma lembrança contada pela protagonista. Ao receber de Bruce Wayne uma fotografia antiga de 1917, Diana relembra sua origem e os primeiros passos da sua grande aventura no mundo dos homens. Na ilha de *Themyscira*, Diana cresce cercada por guerreiras amazonas imortais, agraciadas pelos antigos deuses gregos a viverem em segurança e escondidas das atrocidades dos homens. Apesar dos esforços de sua mãe, a Rainha Hipólita, em tentar distanciar a filha da cultura de batalha, Diana mostra desde cedo um interesse natural pelo combate e um espírito valente de guerreira. Isso leva a princesa a ser treinada pela tia, a general Antíope, até se tornar a campeã das amazonas quando adulta. Tudo muda quando o piloto Steve Trevor cai com seu avião na ilha e é salvo por Diana. Capturado e interrogado pelo conselho das amazonas com o Laço da Verdade, Steve revela que é um espião norte-americano na Primeira Guerra Mundial. Horrorizada com os relatos de Steve sobre a desolação dos inocentes na guerra, Diana decide partir com ele para Londres a fim de deter o responsável a quem ela atribui todo o caos: Ares, o deus da guerra. Sem saber o que a espera, Diana aos poucos vai descobrindo sua verdadeira força e natureza, até se tornar a Mulher Maravilha.

Lançado em junho de 2017 e cercado por muita expectativa do público e crítica, o *blockbuster* épico *Mulher Maravilha* foi a primeira adaptação cinematográfica da personagem na história. Inserido em um contexto de universo compartilhado, o DCEU³⁵, o filme foi o quarto da franquia de adaptações dos heróis da DC Comics durante o auge de adaptações de super-heróis. O filme foi lançado no momento mais incisivo das conversas sobre representatividade feminina na cultura pop e, por isso, a maior especulação que rodeava a produção do longa desde seu anúncio em 2014 seria se a direção da adaptação fosse feita por uma mulher. A base da dúvida tinha origem em discussões crescentes sobre políticas de representação e o interesse do público pelo assunto, pois existia um desejo de materializar a idealização da representação em ações concretas (ou talvez na segurança de uma condução mais digna da personagem). Antes dessa, houve outras tentativas de trazer a personagem Mulher Maravilha para o cinema, mas todas haviam fracassado. Entre as desculpas, os argumentos recorrentes oscilavam entre um roteiro ruim, uma suposta falta de interesse do público e, principalmente, a

³⁵ DCEU (Universo Expandido da DC, em português) (2013-2023) foi um universo compartilhado e franquia de mídia norte americana focada em filmes e séries de televisão de personagens da DC Comics. Foi produzida pela DC Studios e distribuída pela Warner Bros. Pictures

negativa do estúdio por pensar que filmes de ação de super-herói protagonizados por mulheres não trariam lucro, muito embora filmes como *Alien – O Oitavo Passageiro* (1979) já haviam comprovado o contrário décadas antes.

Após especulações constantes à época de produção do filme, o estúdio finalmente chegou a um acordo com a diretora Patty Jenkins para assumir a direção do longa. Filmes anteriores, como *Elektra* (2005) e *Mulher-Gato* (2004), foram adaptações de HQs para filmes de ação com protagonismo feminino. No entanto, os fracassos de bilheteria e crítica de ambos os filmes, protagonizados por anti-heroínas Marvel e DC, respectivamente, deixaram uma dúvida clara: 'Seria muito arriscado?'. O resultado de *Mulher Maravilha*, no entanto, desfez qualquer dúvida sobre o dilema. O longa custou mais de US\$100 milhões e arrecadou US\$820 milhões mundialmente, sendo também um sucesso de crítica³⁶.

De modo geral, o sucesso de *Mulher Maravilha* pode ser avaliado de diversas formas, pois há fatores comerciais, culturais e de marketing que acrescentam ao filme. A relação dele com a audiência, no entanto, pode ser mais subjetiva. Isso porque produtos culturais como *Mulher Maravilha* se diluem na homogeneidade comum de produtos culturais, ao se instalarem no imaginário cultural coletivo através das várias mídias, como desenhos animados, filmes, jogos, brinquedos, livros e canções. Eles se tornam uma presença constante e, por isso, adquirem significados diferentes para quem os consome. Ao analisar o sucesso de *Mulher Maravilha* (2017), é necessário admitir e compreender o valor do legado da obra e a personagem na cultura pop como um todo.

Não foi apenas o *boom* de protagonistas femininas que prevaleceu na indústria de Hollywood durante a década de 2010; as produções voltadas para adaptações de HQs de super-heróis encontraram seu auge na mesma época. Ainda assim, o universo de heróis era limitado a protagonistas masculinos. O dilema entre filmes de ação e mulheres é analisado por Yvonne Tasker (2017) ao abordar como filmes do gênero (além dos *Westerns* e filmes de Guerra) são um campo fértil para a consolidação dos códigos masculinos em Hollywood. Por consequência, filmes deste gênero teriam limitações em relação às mulheres. Elas seriam muito provocativas ou seriam versões masculinizadas delas mesmas. Poderiam ser também uma personificação da força e resiliência feminina

³⁶ Wonder Woman – Rotten Tomatos. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/wonder_woman_2017. Acesso: 27 dez 2023

(TASKER, p. 111, 2017). Em exemplos memoráveis de mulheres protagonistas em filmes de ação, como Ellen Ripley em *Alien – O Oitavo Passageiro* (1979) e Sarah Connor em *O Exterminador do Futuro* (1984), Tasker discute o que chama de excepcionalidade feminina: um conjunto de atributos que as fazem mais espertas, fortes e resilientes, as tornam mais próximas de qualidades representadas por homens em tramas de ação. Elas seriam o ideal imaginário da força feminina verdadeira e, mesmo todas essas qualidades sendo, na realidade, atribuições universais, o recorte representativo tende a valorizar mais um grupo social ao outro. Por isso, a excepcionalidade feminina, segundo a autora. No entanto, Tasker também sugere que o cinema deu sinais perceptíveis de mudanças quanto ao conceito de valores ligados ao gênero e sua fluidez em filmes de ação e derivados nos últimos anos. (TASKER, 2017)

Já para Kaplan (1995), o discurso cinematográfico ganha novos contornos quando consideramos o olhar da espectadora enquanto sujeito de identificação variável, no qual as possibilidades se ampliam ao rejeitarmos as posições binárias regradas aos gêneros masculino e feminino. A autora questiona como produções hollywoodianas poderiam adquirir tal aspecto estando inseridas em um contexto tão comercial e androcêntrico. Ainda que exista uma limitação interpretativa binária que corrobora para a segregação deste olhar de identificação em filmes como os de ação e super-herói nos últimos anos, não há como descartar a mudança das protagonistas nos últimos sucessos, e em como suas construções ganharam aprimorações relacionadas à leitura e demanda da espetatorialidade feminina de olhar crítico por décadas a fio desde a crítica da autora pela primeira vez. Essas forças que atuam na indústria, logo, partem de um contexto de análise comercial para o público com desejos, críticas e demandas.

A questão do olhar que Kaplan levanta seria do conceito *gaze*, um elemento de assimilação entre sujeito e imagem através do cinema. Enquanto o *male gaze* serve ao interesse voyeurístico masculino, o contexto do *female gaze* serve a tudo que sustenta o prazer visual feminino, especialmente a construção da própria imagem como um referencial. Claire Pajackowska (2017), resume:

Os críticos notaram a ausência de papéis femininos significativos no cinema e que, nos raros casos de papéis principais para mulheres, estes enredos cinematográficos tendiam a apresentar uma espetacular ascensão de protagonistas femininas e a sua subsequente queda, ou humilhação simbólica. [...] A análise da narrativa revelou que as histórias foram forjadas usando a cinematografia para articular pontos de vista. As mesmas convenções de enquadramento, iluminação e

movimento de câmera foram usadas na cinematografia para representar os papéis de gênero. (PAJACZKOWSKA, 2017, p. 302, tradução nossa)³⁷

Em *Mulher Maravilha*, algumas das críticas positivas à obra destacaram, com recorrência, a diferença notável da câmera em relação à condução da imagem das mulheres no filme. O olhar que impera no longa é um olhar feminino, e isso está intrinsecamente ligado à escolha de direção. Ao assumir o cargo, Patty Jenkins trouxe para a adaptação da história de *Mulher Maravilha* um rompimento da forma quase clássica de abordar personagens femininas em filmes de ação/super-heróis. A direção incorporou todos os elementos cinematográficos a seu favor, pois Jenkins imbuiu uma visão de mundo que cooperava para a valorização de Diana em diferentes aspectos. À medida que o filme se desenrola, o espectador é apresentado a versão hollywoodiana de Themiscyra, a lendária ilha das amazonas e terra natal de Diana. Originalmente, na mitologia grega, as amazonas seriam uma versão homérica e épica de mulheres fortes e castas que estariam páreo em força e agilidade a homens como Aquiles e Heitor; elas cultuavam Ares, o deus da guerra, em busca de conquistas heroicas através de batalhas (PENROSE, 2019, p. 180). Já em *Mulher Maravilha* (2017), as amazonas são uma criação divina dos deuses³⁸ para trazer paz ao mundo dos homens. Nessa versão elas buscaram a guerra como última saída após serem escravizadas, são gratas a Zeus pelo presente da ilha e não possuem poder além da imortalidade. Exceto Diana, que aos poucos percebe não ser uma amazona como as outras.

Um exemplo da visão de Jenkins sobre o nascimento e consolidação do mito da Mulher Maravilha no cinema é a cena "*No Man's Land*". Diana está nas trincheiras com seus aliados, indo em direção à missão de encontrar a base de operação dos alemães, quando é abordada por uma mãe que relata os crimes de guerra e a depravação que seu povo está sofrendo. Revoltada, Diana desobedece às ordens de Steve e se levanta da trincheira, exibindo pela primeira vez o traje de heroína e abrindo caminho para que os aliados possam avançar. Nesse momento, nasce a Mulher Maravilha. Para Jenkins, essa

³⁷ No original "Critics had noted the absence of significant female roles in cinema, and that, in the rare event of central roles for women, these film plots tended to feature the spectacular rise of female protagonists and their subsequent fall, or symbolic humiliation. [...] The analysis of narrative revealed that stories were plotted using cinematography to articulate point of view. The same conventions of framing, lighting, and camera movement were used in cinematography to represent gender roles."

³⁸ Enquanto no mito grego as amazonas descendem de Ares (PANROSE, 2019), na versão original da DC comics, as amazonas nascem de Afrodite, a deusa do amor. Já no filme de 2017, as amazonas são uma criação dos deuses no geral, para trazer amor e paz aos humanos após a corrupção de Ares sobre eles.

cena tem um valor simbólico, onde pouco importava se seria um momento crível ou não, porque o foco era dar significado e poder da imagem de Diana se tornando um símbolo e não somente uma pessoa forte para todos ali.³⁹ Até o momento, Diana estava seguindo as regras do mundo dos homens, incluindo as regras passivas de gênero às mulheres. A cena pode ser lida, portanto, como uma tentativa de Jenkins de estabelecer com público uma ideia sobre o que é a presença e força heroica em histórias sobre experiências femininas.

Contudo, o filme recai em estereótipos e normas sociais recorrentes, assim como qualquer outro *blockbuster* hollywoodiano. Exemplos não faltam: corpo e rosto padrão da protagonista, ou o apagamento homoafetivo das amazonas, fazendo Diana desconhecer o conceito de casamento e o ato de andar de mãos dadas ao chegar no mundo dos homens. Em contrapartida, a câmera de Jenkins jamais explora o corpo de Diana ou das amazonas a partir de um olhar de desejo e sensualidade; sua câmera, na verdade, registra a força e astúcia de Diana. O foco no corpo da guerreira ocorre apenas quando é necessário mostrar seus movimentos de luta, objetos e gestos que contribuem para a trama.



Figura 3 – Corpos das Amazonas e de Diana em combate. Fonte: *Mulher Maravilha*, 2017

Em parceria com a figurinista Lindy Hemming, Jenkins apresenta as amazonas (incluindo Diana) em trajes inspirados nos de treinamento de culturas antigas. Elas usam

³⁹ Patty Jenkins Clears Up Confusion Over Wonder Woman's No Man's Land Scene. Disponível em: <https://screenrant.com/wonder-woman-patty-jenkins-explains-no-mans-land/>

armaduras com saias que lembram um estilo greco-romano e botas e sandálias gladiadoras. O traje da Mulher Maravilha é uma releitura do traje clássico das HQs, adaptado para uma realidade de cenário de guerra e referências antigas de guerreiros épicos. Hemming tenta dar autenticidade ao figurino, com inspirações encontradas em artes antigas, evitando dar qualquer teor sexualizado para as roupas (PENROSE, 2019, p. 216). Todas são pensadas a partir de uma lógica de praticidade das condições climáticas da ilha e da cultura local. Por isso, há uma diferença notável em relação às amazonas em *Liga da Justiça* (2017). Lançado poucos meses após *Mulher Maravilha*, o filme traz de volta a personagem junto com as amazonas, mas o tratamento visual das guerreiras, no entanto, muda sob o olhar masculino da direção de Zack Snyder e do figurinista Ken Crouch



Figura 4 – Amazonas em *Mulher Maravilha* (2017) e em *Liga da Justiça* (2017).

A alteridade do olhar no filme não se limita às mulheres, os homens da trama também podem ser analisados de maneira diferente do usual, especialmente o personagem Steve Trevor. Nas histórias de super-heróis, a fórmula parece sempre a mesma: eles descobrem seus poderes, refletem se devem usá-los ou não e enfrentam um desafio moral que está acima dos próprios desejos. Eles se apaixonam e provavelmente precisarão salvar a pessoa que amam da ameaça causada por seus inimigos. A dinâmica entre Peter Parker e Mary Jane Watson, ou Superman e Lois Lane, e tantos outros, usualmente coloca as mulheres em uma posição de vulnerabilidade em relação ao seu parceiro romântico,

mesmo quando elas são ativas na narrativa. Diana e Steve, no entanto, rompem a norma pela inversão de gênero nos papéis de ação de cada um. O romance que se desenrola entre Diana e Steve no filme vem de um lugar de admiração e curiosidade de ambos os lados. São dois mundos colidindo, duas culturas inversas se entrecruzando em um contexto de desolação e guerra. Ela o salva em diversas ocasiões, como é regra de um herói salvar seu interesse amoroso, enquanto ele a ancora na realidade desigual do mundo dos homens.

Na história, Trevor vez ou outra tenta proteger Diana, mesmo quando ela não precisa; ele também nem sempre concorda com os planos da princesa amazona. Diana é uma semideusa, criada por uma sociedade de mulheres guerreiras. Ela pode levantar tanques de guerra com as próprias mãos, subjugar as pessoas com um laço da verdade e falar dezenas de línguas diferentes. Steve Trevor é um mero mortal. Como homem de sua época, poderia sentir-se ameaçado por tudo apresentado na ilha das amazonas e pela figura de Diana, principalmente. No entanto, em vez disso, ele se sente inspirado por ela e seus valores.

A imagem representada de Steve Trevor serve ao prazer visual e isso vem de uma perspectiva contrária das que são visualizadas de homens para homens. Quando Steve chega à ilha de Themyscira e se recusa a dizer quem é, ele logo é preso pelas amazonas e subjugado pelo Laço da Verdade a expor seus segredos e identidade. A *mise-en-scène* remonta um ato de submissão e fragilidade sexual; Steve está rodeado de mulheres e todas são mais fortes que ele. É amarrado por um laço bem apertado, onde é alertado a não relutar pois “*É inútil e doloroso resistir a ele [o laço]*”. A câmera, sempre de cima para baixo, reforça o lugar do rapaz em relação às suas raptoras. Quanto mais ele se recusa a dizer a verdade, mais incômodo sente e, quando finalmente sucumbe aos poderes do laço, sente um alívio e espasmos fisicamente prazerosos (figura 5). Em sequência, após tomar banho, ele é surpreendido por Diana, que o encontra totalmente nu (Figura 5). Intimidado pela presença da mulher diante de sua nudez, Trevor tenta mudar de assunto usando seu relógio, após a princesa perguntar o que é o objeto. “*Diz a hora. De comer, dormir, acordar, trabalhar*” / “*Você deixa essa coisinha te dizer o que fazer?*”. Nas duas cenas, há duplo sentido de cunho sexual, onde texto e câmera se alinham para reformular o papel masculino. Pela condução de Patty Jenkins, Steve Trevor está à mercê das provações de prazer e intimidação femininas.

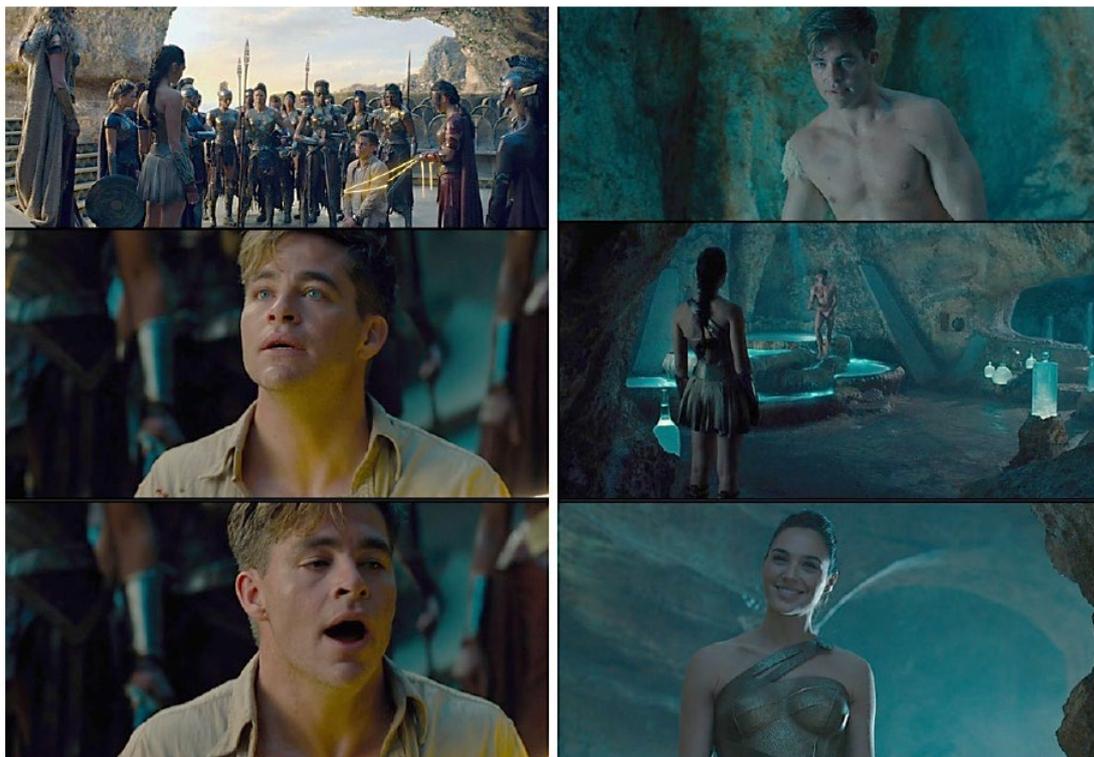


Figura 5 – Steve Trevor submetido ao laço da verdade ao olhar feminino. Fonte: *Mulher Maravilha*, 2017

Mulher Maravilha (2017) é um filme de olhar feminino. Ao contratar uma mulher para dirigir o filme, toda a estrutura dentro e fora da produção adquirem uma nova perspectiva. Em níveis simbólicos, a Mulher Maravilha de Patty Jenkins abraça a potencialidade de criar histórias através de uma perspectiva feminina sobre heroísmo, onde o poder e resiliência da heroína não vem através do trauma e da dor como de costume, mas através do amor e astúcia compartilhados em uma sociedade matriarcal. Contudo, o filme isola Diana de outras mulheres após sua partida de Themyscira e não explora o viés feminista com mais veemência como na concepção original pensada por seu criador, William Moulton Martson. Seu ideal para Diana e universo ao redor foi criado para representar um símbolo de todas as qualidades associadas ao feminino como o amor, a compreensão e a graça, (LEPORE, 2017, p.14). A utopia feminista a ilha de Themyscira se baseia num mundo onde mulheres são livres para ser quem são e para viver sem medo e a Mulher Maravilha surge para apresentar essa utopia a nós. Diana não seria a personagem que é hoje se não fosse concebida nesses moldes, se não fosse criada, ensinada e amada pelas amazonas, e carregasse esse legado para outras mulheres e homens no mundo exterior. O filme de 2017 ganha pontos pela condução do olhar de

Jenkins sob esse universo e corpos, mas se limita ao não explorar no para o grande público toda esta potencialidade que a personagem representa para mulheres.

3.2. A Bela e a Fera: a reformulação da uma princesa

Desde seu primeiro longa de animação, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), a Walt Disney Pictures criou doze Princesas Disney oficiais, até o momento. Essas princesas, desde então, são constantemente associadas a modelos de estética e comportamento na vida de muitas crianças, especialmente na vida de meninas. De 1937 até o momento atual, as princesas da Disney passaram por transformações estéticas e de comportamento que refletiam o momento que cada década representava para mulheres de acordo com os parâmetros culturais e sociais de seu próprio tempo. Embora ainda existam temas não explorados, hoje as princesas Disney, modernas e clássicas, tem por objetivo proporcionar um espaço de recriação positiva para a marca, reforçando uma ideia de empoderamento e legado. Ou seja, as princesas Disney mudaram para se adequar às audiências modernas. Essa mudança foi inaugurada na Era do Renascimento da Disney (1989-1999)⁴⁰, apresentando personagens como Mulan, Ariel e Bela, cujo potencial não se limitava a esperar por um príncipe apenas. Após a empresa dar início a sua era de *live-actions* para adaptar seus clássicos animados, muitas princesas tiveram (e ainda tem) a oportunidade de se reinserirem no debate gerado em torno delas e da influência que exercem no público de antes e agora. Este é o caso do *live-action* de *A Bela e a Fera*

Como em uma fábula literária, o filme de 2017 de *A Bela e a Fera* começa voltando ao passado para nos explicar o presente. Em um breve prólogo vemos um príncipe egoísta, junto de seus criados, sendo amaldiçoados por uma feiticeira. Ela o transforma em uma besta assustadora e a única forma de escapar da maldição seria ele se apaixonasse de verdade por alguém e fosse correspondido. Assim, o feitiço seria quebrado e todos voltariam a forma humana. O filme corta para o presente e introduz Bela, a heroína da história cuja personalidade forte e intelectual destoa do restante das pessoas do vilarejo em que mora. Ela desperta o interesse em Gaston, que a assedia constantemente por desejar se casar com a jovem. Apesar da vida pacata, tudo muda quando o pai de Bela é aprisionado pela Fera por invadir seu castelo. Bela decide assumir o posto de seu pai para

⁴⁰ O “Renascimento Disney” foi período em que os Estúdios Walt Disney recuperaram prestígio depois anos de falhas de crítica e bilheteria após a morte de seu fundador, Walt Disney. Nesse momento o estúdio volta a fazer filmes de animação de grande sucesso, renovando o interesse do público e da crítica na empresa. Filmes dessa época incluem *O Rei Leão*, *A Bela e a Fera*, *A Pequena Sereia*, *Mulan* e outros.

poder liberta-lo. Agora, para muitos do castelo, o que parecia impossível se torna uma possibilidade, porque a maldição infringida a todos ali estava prestes a mudar com a chegada da jovem.

A Bela e a Fera teve uma das maiores arrecadações domésticas em bilheteria dos EUA em 2017⁴¹. Distribuído pela Walt Disney Studios Motion Pictures, o *live action* obteve lucro de US\$ 504 milhões no mercado interno e US\$ 759 milhões no mercado externo internacional, resultando em US\$ 1,2 bilhão globalmente. Consequentemente, foi também uma das maiores arrecadações de musicais live-action da história⁴². Lançado no primeiro semestre, o filme encerrou o ano com a segunda maior colocação tanto doméstica quanto internacional em 2017.

Embora bem-sucedido financeiramente, a recepção de *A Bela e a Fera* pela crítica na época do lançamento não foi unânime nas análises. No geral, enquanto alguns críticos apontavam que o conjunto da obra se somava para um resultado final satisfatório, com um elenco carismático, músicas bem elaboradas e um olhar rígido para os detalhes, outras críticas destacavam a falta de criatividade e inovação. A obra foi percebida como presa ao material original (a animação de 1991) e ao apelo da memória sentimental, muito ancorada pela nostalgia do público. O filme de 2017 se alimenta dos méritos conquistados do material-fonte, sustentado pelo marketing da nostalgia, ao mesmo tempo que reelabora certas escolhas para conquistar uma nova onda de espectadores. Veremos algumas dessas mudanças adiante.

Há alguns aspectos que contribuem para a releitura do clássico conto de fadas ter se tornado um dos maiores sucessos de bilheteria dos estúdios Disney⁴³. Dente eles, pode-se levantar as hipóteses que contribuíram para esse rendimento e superam a base da clássica história de contos de fadas intergeracional. O primeiro ponto de destaque que pode ser analisado foi escolha do estúdio em vender o filme como uma versão *live-action* idêntica a animação de 1991. Houve teasers, lançados por fãs, que duplicavam a tela e mostravam um ao lado do outro as cenas da animação em comparação com a versão *live-*

⁴¹ Mais informações em: https://www.boxofficemojo.com/year/2017/?ref_=bo_yl_table_41

⁴² “The 10 Highest-Grossing Live-Action Movie Musicals of All Time” Disponível em: <https://collider.com/highest-grossing-movie-musicals-of-all-time/#39-alvin-and-the-chipmunks-the-squeakquel-39-2009>. Acesso: 05 jan 2024

⁴³ “How Beauty and the Beast Became One of Disney’s Most Profitable Gambles” Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/beauty-and-the-beast-animated-box-office>. Acesso: 05 jan 2024

action. Reproduzindo cena por cena em planos, enquadramentos e falas iguais ou semelhantes ao do filme animado.



Beauty and the Beast Trailer 2 - 1991 vs 2017 Comparison/Side by Side



Beauty and the Beast Trailer 2 - 1991 vs 2017 Comparison/Side by Side

Figura 6 – Animação e *live action* comparados lado a lado. Fonte: Youtube

O segundo dessa hipótese pode ser creditado ao elenco. A atriz Emma Watson, escolhida para interpretar Bela, contribuiu para estabelecer (ou reforçar) no imaginário do público a presença forte e intelectual que Bela possuía enquanto personagem. Famosa por seus papéis e pelo ativismo feminista declarado, Watson tinha muitos atributos pessoais que se assemelhavam ao de sua personagem. Além da questão anterior, Watson já havia se consagrado para uma geração de espectadores como uma personagem semelhante em muitos aspectos à Bela: a famosa bruxa Hermione Granger, cuja personagem a atriz viveu por uma década durante a saga *Harry Potter* nos anos 2000. A atriz construiu uma imagem pública sólida voltada para as políticas feministas ao longo

de sua carreira: discursando na ONU em prol dos direitos das mulheres⁴⁴ e buscando personagens que representassem uma imagem feminina positiva e provocadora⁴⁵. Por esse motivo, a hipótese da fama da Emma Watson sua trajetória de carreira, podem ter ajudado criar a identificação com Bela, atribuindo sentido e qualidades previamente analisadas para gerar empatia com seu público alvo.

A escalção de uma estrela como Watson em *A Bela e a Fera* pode, portanto, ser analisada da forma como Morin (1989) elabora por uma lógica da escolha cuja a estrela de um filme valoriza a trama da obra. A crítica do autor se referia, à época em que foi feita, aos astros da antiga Hollywood, porém, também é possível aplicar o texto para o cenário moderno. Há formas de construções fora de tela moderando a imagem entre ator e personagem que moldam a percepção do público dentro e fora do espaço fictício. Alguns pontos: Watson como Bela, o marketing de nostalgia, o sucesso das músicas, o conhecimento geracional do conto de fadas e a época propícia do debate de protagonistas femininas no cinema comercial colaboraram para a fórmula de sucesso do filme em sua data de lançamento. Esses são alguns dos aspectos que Anthony Smith (2018) vai chamar de especificidade do design narrativo. Smith argumenta que mídias distintas são caracterizadas por suas práticas industriais únicas – bem como abordagens específicas de encomendas de conteúdo e distribuição – que continuam a preservar suas identidades e condições singulares da maneira como suas histórias são contadas. Dessa forma o autor elenca, como parte do processo interessantes maneiras de contextualizar as mídias. Segundo ele, dentro da variabilidade industrial cinematográfica, há esforços contínuos para garantir os objetivos econômicos de suas produções, existindo quatro pilares principais que se apresentam como chaves culturais importantes interna e externamente para a estrutura institucional da indústria. As especificidades nacional, econômica, tecnológica e de audiência evidenciam de maneiras setorizadas as camadas que interferem na vida de uma produção de alto teor midiático.

⁴⁴ Em 2014 a atriz foi nomeada Embaixadora da Boa Vontade pela ONU. No mesmo ano ela discursou na sede da organização sobre feminismo e os desafios do combate à desigualdade de gênero. O discurso na íntegra: Emma Watson - Gender equality is your issue too. **UN Women**, Nova York, 20 set. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3hdnOvW>. Acesso em: 15 jan. 2024.

⁴⁵ Além de Herminone e Bela, Watson interpretou outras personagens como Meg March na adaptação *Adoráveis Mulheres* (2019) de Greta Gerwing e estrelou *Bling Ring: a gangue de Hollywood* (2013) de Sofia Coppola como Nick Moore. Personagens com diferentes, mas ambas significativas para proposta citada por abordagem vivências femininas relevantes e diversas.

Em *A Bela e a Fera*, as especificidades econômica e de audiência apresentadas por Smith (2018) formaram uma unidade para contribuir para o sucesso comercial do filme. Logo, a especificidade de audiência opera neste filme em através de pesquisas de preferências acerca do conteúdo filmico, buscando por tecnologias de produção e mídia do texto narrativo e pelo meio do consumo/interesse das audiências pretendidas com os usos deste mesmo texto. Há um *live-action* que reproduz com realismo toda fantasia de um clássico buscando mecanismos de divulgação apelativos para cativar o público-alvo e conquistar novos consumidores. Existem algumas instituições que podem vir a privilegiar demandas que valorizem grupos potencialmente fortes para o consumo das obras. A especificidades de audiência *A Bela e a Fera*, por exemplo, é preferencialmente feminina. No filme, Bela se apresenta como uma heroína moderna e as mudanças podem evidenciar um esforço de atualização do papel feminino em clássicas histórias da Disney, tornando a princesa menos passiva e mais ativa e, conseqüentemente, aproximando-a do público atual.

De maneira abrangente, um filme pode ser considerado não apenas um reflexo cultural e um registro histórico, mas também um elemento econômico significativo. No contexto específico de "*A Bela e a Fera*", esses aspectos convergem harmoniosamente, contribuindo para a projeção de um sucesso de bilheteria. A origem do filme remonta a um conto de fadas do século XVIII, inicialmente escrito em 1740 por Gabrielle Suzanne de Villeneuve. Inicialmente, "*A Bela e a Fera*" parecia estar orientado a transmitir uma mensagem que se adequasse às expectativas e valores prevalentes entre as leitoras jovens da época, caracterizando-se, assim, como um produto genuíno de seu tempo. No final, após meses convivendo com a Fera, a jovem Bela aceita o pedido de casamento após notar que apesar do invólucro monstruoso a Fera ainda era um ser gentil e virtuoso. Assim, o feitiço se quebra e a Fera volta a ser um humano⁴⁶.

A questão principal que o conto original transmite é possivelmente a valorização da cordialidade acima da aparência física e do intelecto. Esses atributos deveriam ser levados em consideração nas relações afetuosas das jovens leitoras da época. Porém, após transitar por gerações no decorrer dos séculos, o cerne da história se modificou até chegar na versão atual e mais popular: a versão da Disney. Uma adição/mudança relevante na

⁴⁶ Vale ressaltar que diferente da versão Disney, nos contos originais da história, o príncipe não é transformado em Fera como castigo por ser uma pessoa ruim. Nessa versão ele é atormentado por uma fada má que espalha maldições em pessoas por inveja e diversão.

versão Disney, é Gaston. Um personagem que não existe em ambos os contos de Villeneuve e Beaumont. Ele assume presença antagonista na história e acrescenta conflito ao enredo, especialmente por ser a encarnação contrária do que a Fera representa. Gaston é bonito por fora, mas terrível por dentro. Além de bruto e ignorante, sua presença também agrega mais ação a narrativa. Servindo como uma linha linear que desencadeia acontecimentos até o fim. Após sua morte, seguida da declaração de amor de Bela para Fera, o “bem” começa novamente a girar as engrenagens da história dos protagonistas.

A inversão de sistemas de valores na versão Disney opta por seguir um caminho oposto em comparação aos contos originais. Aqui, o produto final do filme busca por uma moral que dialoga facilmente com um novo público. O romance não viria da questão dos padrões de beleza e a virtude da aceitação, mas do esforço que Bela e Fera estariam dispostos a fazer pela vontade genuína de mudança. Para além, a Bela de 2017 mostra-se uma heroína ativa para a ação, cujo maior traço de personalidade é ser uma jovem intelectual, diferente de suas versões literárias originais em que os maiores atributos eram somente seu bom coração e beleza. Nessa versão, os dois se atraem mutuamente por possuírem gostos e personalidades parecidas. Antes, a Fera era merecedora do amor de Bela, pois, embora feia e pouco inteligente, tratava a jovem bem, fazia todas as vontades e lhe proporcionava conforto, luxo e segurança. Agora, por ser culto e sensível, Fera conseguiu conquistar Bela.

A linha do tempo de progresso do romance entre os protagonistas é um ponto importante para entendimento completo do sucesso do filme. Para esta pesquisa, a investigação do sucesso do longa está ligada intrinsecamente à apresentação da personagem Bela, e, conseqüentemente, ao relacionamento da heroína com o monstro. Há dois motivos para isso. O primeiro é o gênero em que a Bela e a Fera se encaixam. Consiste em mais de um: é um romance, mas também é uma fantasia, e, neste caso, é um musical. Altman (1989) argumenta que o filme musical, na verdade, pode ser definido por um modelo linear e psicológico de foco dual, dando atenção para uma narratividade clássica que se organiza a partir do romance e do melodrama. Ele ainda especula que a mudança de preferências da audiência acerca do conteúdo lírico e técnico dos musicais ocorreu após os anos 50, onde a valorização dos adolescentes como consumidores na área da cultura de massas cresceu. A tradição do musical no cinema americano, contudo, não morreu. Pelo contrário, se readequou a mudança intergeracional de audiências,

ocasionando em um novo tipo abordagem em suas canções e espetáculos visuais nos filmes.

Em *A Bela e Fera*, as músicas complementam o texto do filme. Reforçam o romance e transformam em espetáculo visual a fantasia apresentada. Nele, a música solo de Bela resume aos espectadores todos os anseios e descontentamentos da protagonista, o coro musical fica a cargo dos moradores da vila, que a julgam ao passo que Bela cantarola críticas ao modo de vida de todos ali. O mesmo ocorre com a Fera em sua canção solo, quando lamenta a solidão em que vive pela tristeza de pensar que Bela nunca o amaria de volta. É assim também com o dueto do casal, onde os dois narram na canção os pensamentos que tem sobre seu parceiro enquanto se apaixonam. A sequência da música dura poucos minutos, mas sintetiza o que seriam meses de desenvolvimento narrativo da história para chegar naquele ponto.

Além das canções, o figurino do filme delinea como Bela é. Sua roupa de camponesa, por exemplo, busca mais por praticidade e leveza, do que por formas e cores fortes. Ela usa ceroulas com a saia pendurada por trás, para ajudar no movimento, e botas de coturno sem salto alto. O estilo da personagem reafirma a personalidade da jovem. É prática e delicada, ao mesmo tempo. O vestido possui comprimento certo para que ela possa carregar seus livros consigo para qualquer lugar. Na figura 5 é possível notá-los presos à sua cintura. O azul e branco são cores relevantes quando pensamos sobre a caracterização de hiperfeminina que ela não parece interessada em cumprir à risca.



Figura 7. Emma Watson em teste figurino para Bela

Parte da hipótese de sucesso de *A Bela e Fera* e, conseqüentemente, da figura de Bela, vem das modificações que ocorreram na percepção do público em relação a representação feminina durante a década de 2010. O caso de Bela vem como um aglomerado de fatores que vão desde a concepção histórica da personagem nos contos antigos, passando pela canonização definitiva da versão Disney no *live-action*. No entanto, a noção representativa da personagem sustenta-se por três pilares principais: a condução narrativa da história, os fatores envolvendo a escolha da atriz e o marketing de nostalgia e a apropriação do discurso feminista vale mais como elementos de mercado para levar o público ao cinema. Depois disso, o trabalho de convencimento é do filme. Isso porque o conceito de representatividade pode ser subjetivo, logo encapsular em Bela uma versão definitiva sobre essa noção poderia ser limitante, visto que cada pessoa pode reagir de maneira diferente diante dela. O mérito representativo ideal exigiria do filme qualidades e nuances que despertassem no público (e principalmente no público feminino) um tipo de provocação perceptível atravessada pelas vivências do determinado público almejado.

Bela, na versão Disney, poderia ser até interpretada como uma figura feminista em alguns recortes direcionados, mas a construção para isso é frágil e exige competência para sustentar tal sugestão. Especialmente quando a centralidade da história se resume a uma camponesa que é refém de um suposto monstro em um castelo, longe de casa e da família. Trata-se de uma situação de abuso de poder, na qual ela vive em cativeiro e se apaixona por seu captor, ao mesmo tempo em que é apresentada como uma mulher independente, sagaz e inteligente. Esses contrapontos, ao final, pesam na decisão definitiva sobre qual é a missão e o legado de Bela para o público dentro do debate representativo.

3.3. Star Wars – Episódio VIII: Os Últimos Jedi: Ocupando espaços masculinos

Os Últimos Jedi (2017), o oitavo episódio da saga *Star Wars* iniciada em 1977, inicia a trama com uma tentativa de ataque da Resistência à nave da Primeira Ordem. Isso culmina no sacrifício de muitos pilotos e rebeldes para o sucesso da empreitada liderada pelo comandante Poe Dameron. Logo após essa introdução, o filme retorna exatamente onde termina o seu antecessor, *O Despertar da Força* (2015): com Rey encontrando-se com Luke Skywalker após ser incumbida de descobrir seu paradeiro. Paralelamente, a Resistência tenta sobreviver aos ataques da Primeira Ordem, sem saber ao certo o que

fazer na ausência de sua líder, a General Leia Organa, após esta ser gravemente ferida em um ataque. Aos poucos, Luke aceita treinar Rey nos caminhos Jedi, com o propósito de fazer a jovem entender a verdadeira natureza da Força, ao passo que Rey deseja se tornar mais forte para impedir que Kylo Ren e o Líder Supremo Snoke concluam seus planos sombrios para a galáxia.

Desde a aquisição da franquia *Star Wars* pela Disney em 2012, a linha de expansão do universo fictício já conta, até o momento da pesquisa, com 11 novas obras, sendo 5 filmes e 6 séries (não incluindo os lançamentos de animações ou vídeo games). Dos 5 filmes, 3 incorporam a trilogia de sequência da original lançada nas décadas de 70 e 80, por George Lucas. *Os Últimos Jedi* é o segundo desta trilogia. O filme teve excelente recepção por parte da crítica, elegendo o filme como o melhor da saga desde o lançamento do episódio V, *O Império Contra-Ataca* (1980). A recepção do público foi oposta, por eles a filme foi colocado como um dos piores da história da saga⁴⁷. Comercialmente filme foi um dos maiores sucessos da franquia, além de ter fechado o ano de 2017 no topo do ranking de maior bilheteria doméstica e internacional, arrecadando mundialmente 1,3 bilhão.⁴⁸

A nova fase da Lucasfilms, produtora original dos filmes de *Star Wars*, trouxe consigo Kathleen Kennedy como a presidente da produtora. As escolhas de Kennedy sobre a nova trilogia envolviam diversos fatores, mas o mais importante foi sua determinação em trazer para a saga, e para a nova geração de fãs, mais mulheres, mais mulheres nas histórias⁴⁹. Para Kennedy, a nova trilogia deveria ser, portanto, a história de Rey, a primeira Jedi mulher no cinema.⁵⁰ A escolha de trazer para o universo *Star Wars* uma protagonista feminina não parou em *O Despertar da Força* (2015), no ano seguinte o filme *Rogue One – Uma História Star Wars*, também contou com protagonismo feminino. Uma rebelde sem poderes desta vez. A vinda de Rey mudou as estruturas de consumo e *storytelling* de *Star Wars* e mesmo que questionável construção enquanto personagem (e de todas as outras que vieram após ela), um ponto curioso para reflexão de escolha para torna-la o novo rosto da franquia se volta para Kathleen Kennedy e a

⁴⁷ Star Wars: The Last Jedi Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_the_last_jedi

⁴⁸ Mais informações em: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2017/>. Acesso: 20 de jan 2024

⁴⁹ Em comparação, o primeiro filme lançado em 1977, havia somente duas personagens femininas. Sendo que uma morre no primeiro ato da história.

⁵⁰ “Waking The Gigant.” Disponível em: <https://www.wga.org/writers-room/features-columns/the-craft/2015/star-wars-the-force-awakens-kasdan-abrams-arndt>. Acesso: 20 de jan 2024

dúvida do *e se...*? Pois não é possível afirmar se a preferência por protagonismo feminino viria nesta nova fase se o responsável direto pelas mudanças não fosse uma mulher. Mas, pelo histórico extenso de produções anteriores e seus responsáveis, é possível, ao menos, supor que dificilmente isso ocorreria. A influência de Kennedy pode ter dado mais diversidade ao universo *Star Wars*, mas, a análise crítica da construção de personagens como Rey levanta questionamentos sobre a profundidade e consistência dessas representações femininas, destacando a necessidade de uma abordagem mais crítica e desafiadora em futuras produções.

Por isso, a presidência de Kennedy não retira do cenário de análise a condução duvidosa que as personagens femininas de *Star Wars* recebem. Novamente o debate sobre representação e representatividade se volta para essas personagens. A presença simbólica delas não necessariamente indica um contexto representativo. Há, na verdade, um encontro de conceituações que ora oscilam na representação meramente simbólica, ora na representação mais substantiva da presença feminina e identificação com parte do público. Isso ocorre devido a uma série de contextos histórico-culturais da época em que o assunto borbulhava. Com pesquisas que indicavam uma parcela considerável de espectadoras de produções hollywoodianas e as demandas de interesse deste mesmo público em ver mais personagens femininas nos produtos que consomem.⁵¹

Conglomerados de mídia como a Disney tendem a estender a prática transmídia de obras ou personagens (novos ou já pré-existente) para séries, filmes, desenhos animados e jogos. Assim mantêm a propriedade intelectual de determinado produto ativo em diversos públicos, como é o caso de *Star Wars* e *Marvel* para a Disney (SMITH, 2018, p. 16) A crescente relevância do valor arrecadado em bilheterias para filmes blockbusters, por exemplo, tem feito com estúdios hollywoodianos privilegiem o espetáculo visual. O argumento e roteiro, por exemplo, tendem a ficar em segundo plano na fila de importância desses projetos, segundo Smith. A intensão da Disney pode-se resumir em atualizar *Star Wars* com mais personagens femininas a fim de capitalizar novas consumidoras. Isso ocasiona em situações sintomáticas, como a presença de protagonistas como Rey, que rendem discussões importantes sobre representações no meio que se inserem, embora sem muito aprofundamento sobre sua condição enquanto mulher no contexto da obra.

⁵¹ “Superpowering Women in Science Fiction and Superhero Film: A Ten Year Investigation” por WWC – Women’s Media Center. Disponível em: <https://womensmediacenter.com/reports/superpowering-women-in-science-fiction-and-superhero-film-a-ten-year-investigation>

Em *Os Últimos Jedi*, Rey não é a única personagem feminina. Além dela, da capitã Phasma e de Leia, o filme introduz Rose Tico e a vice-almirante Amilyn Holdo. A história do oitavo episódio da saga subverte expectativas e traz um novo tom para o enredo. Para um *blockbuster* pode ser um caminho interessante de seguir, pois coloca em perspectiva noções de moralidade e escolhas vindas de personagens que o público em geral não espera ver, como Luke Skywalker preso em um looping de apatia e ceticismo preocupante, ou o vilão Kylo Ren em conflito com seu lado bom e ruim, deixando para quem assiste a dúvida se ainda há esperança de redenção para ele. O mesmo não é tão aplicável à Rey, nem as outras mulheres da trama. Em geral, todas elas são parecidas em personalidade e motivações. São corajosas, espertas e confiantes, possuem uma moralidade admirável e sabem pelo que lutam, mas elas dificilmente questionam suas escolhas ou crenças e seus princípios são inabalados. Não parece haver espaço para algum crescimento ou nuance. No fim, há um paradoxo de importâncias: se por um lado seja bom que elas existam por representarem mais mulheres (e muitas delas em posição de poder) em um universo tão culturalmente popular e historicamente masculino dentro e fora da tela; por outro lado, a falta de conflito em suas construções as enfraquecem enquanto personagens por se tratarem de representações carentes de consistência narrativa e recaem nas tramas dos estereótipos ao serem reduzidas a somente um tipo de personalidade, poder ou função.

No filme, a Resistência atravessa uma crise material e espiritual, fundamentada pela ausência de uma figura de esperança e proteção, como foi o papel de Luke Skywalker para os Rebeldes nos tempos do Império. Rey assume essa posição em meio a muita expectativa por parte dos membros da Resistência, especialmente por ela possuir a Força, após tantos anos sem um aliado assim. Entretanto, Rey pode ser interpretada como uma protagonista que emerge para apaziguar as diferentes gerações de fãs. Ao trazer novidades para o momento atual da franquia, ela também se ancora em semelhanças com Luke, satisfazendo a curiosidade das antigas gerações. No entanto, ao transformar a personagem em uma versão feminina do herói, retira-se dela a oportunidade de se consolidar de forma independente.

A narrativa parece hesitar em permitir que Rey se destaque por suas próprias características, relegando-a a uma posição que replica padrões estabelecidos, em vez de explorar novas possibilidades e caminhos narrativos mais originais. Essa abordagem pode limitar o potencial da personagem e a profundidade de sua jornada na trama. Koushik e Reed (2018) apontam que o sucesso de uma história que preza por apresentar uma

protagonista feminina, ou, pelo menos, uma personagem na história que tenha destaque de divulgação por ser mulher, deve primeiro ser concebida de tal forma que seu gênero seja parte de quem ela é. E não apenas uma consequência de uma estratégia de marketing construída para ampliar o público da obra. (KOUSHIK E REED, 2018, p.21). Assim, é dito que:

As narrativas de Rey, Holdo e Leia, embora promissoras à primeira vista, revelam que a Disney está usando a linguagem narrativa do feminismo e dos movimentos de mulheres em vez de criar personagens femininas que sejam mais do que simples versões femininas de arquétipos de personagens masculinos. (KOUSHIK E REED, 2018, p.21, tradução nossa)⁵²

O processo de desenvolvimento de Rey, que antes se chamaria Kira⁵³, foi concebido no início do projeto. Michael Arndt, o roteirista do episódio VII a escreveu tendo em mente que a nova história de *Star Wars* seria sobre a origem de uma mulher Jedi. Ele a idealizou com uma mulher teimosa, solitária, e durona⁵⁴. J.J. Abrams, que dirigiu o filme, também contribuiu para a elaboração desta protagonista vivendo sua aventura anos após o filme *O Retorno de Jedi* (1983). As atribuições que Arndt e Abrams deram a Rey abrem margem para uma série de debates, como a percepção de ideal e força feminina no cinema, ou a crise de arquétipos femininos em filmes ação e ficção científica a partir de um ponto de vista referencial que homens podem ter sobre empoderamento feminino. Neste caso é mais vantajoso seguir com a questão do arquétipo. Freire Filho (2008) ressalta os vícios encontrados em arquétipos estereotipados, que com frequência “refletem valores sociais dominantes e deterioram simbolicamente a mulher, seja por simplesmente não representa-las, seja por apresenta-las em situações ou atividades socialmente desvalorizadas” (FREIRE FILHO, 2008, p.21), tais vícios geralmente ocorrem quando há pouca destreza em assimilar na escrita dessas personagens algum tipo de pesquisa que fuja do senso comum associado ao rótulo “mulheres fortes”, por exemplo. Certamente, o problema não está em homens escreverem mulheres, ou em concebe-las como heroínas, mas em associarem atributos reduzidos de maneira recorrente a elas. Ao escrever sobre grupos sociais minoritários, é necessário ao menos entender sobre nuances

⁵² No original “The narratives of Rey, Holdo, and Leia, while promising at first glance, reveal that Disney is using the narrative language of feminism and women’s movements in lieu of crafting female characters that are more than simply female versions of male character archetypes”

⁵³ “Waking de Gigant.” Disponível em: <https://www.wga.org/writers-room/features-columns/the-craft/2015/star-wars-the-force-awakens-kasdan-abrams-arndt>. Acesso em: 30 jan 2024

⁵⁴ The Art of Star Wars: The Force Awakens

sociais e sensibilidades culturais. Teimosia, dureza e solidão são comumente usadas para descrever protagonistas femininas em filmes do gênero de ação e *sci-fi*, isso reduz consideravelmente a possibilidade de particularidades no trato dessas personagens. Logo, a demanda por mais diversidade em espaços de criação mostra ser uma mudança necessária. Encontrar vozes diversas faz parte do processo de ter um *storytelling* autêntico.

Além dos pontos abordados, outra questão pertinente que cerca tanto o sucesso de *Os Últimos Jedi*, quanto as críticas, é o papel do *fandom* nesta situação. Normalmente, a mídia contemporânea inclui a participação e interação do público nos planos de produção e divulgação de determinada obra. O *fandom*, uma comunidade de fãs, também é considerado nesses planos. Seja para agrada-los, por já serem cativos de muitos anos, ou também para agregar novos integrantes que irão passar a consumir todos os outros segmentos transmídias da mesma propriedade intelectual, seja pela história, personagem ou elenco. Morrisey (2017) classifica o *fandom* como um local de interesses que convergem em opiniões e ajudam a criar laços afetivos. Os *fandoms* são importantes para a divulgação de uma obra ou artista, pois a partir da apreciação e identificação esses grupos tendem a disseminar o conteúdo de maneira constante e coletiva em diversas plataformas. A força desses grupos pode ser tão forte que em determinados casos, lançam discussões tão pertinentes sobre o desdobramento da obra a ponto de influenciar o rumo da história para um novo caminho. O *fandom* diz mais sobre as práticas criativas que os fãs criam, do que a mídia em si que eles consomem.

O *fandom* de mídia, segundo Morrisey (2017), se estabeleceu da forma como conhecemos hoje em meados da década de 1960. Era um espaço que se desdobrava em uma espécie de cultura participativa, com encontros para debates de teorias das obras, trocas de cartas e vendas de produtos relacionados feitos de fãs para fãs. O interesse comercial de estúdios e produtoras ainda não havia sido incorporado. Durante esse período, o *fandom* era estigmatizado por ser um local masculino, feito e apreciado por *fanboys*. A partir da década de 1960 o cenário mudou: a estreia da série de TV *Star Trek* começou a interessar mais mulheres. A razão disso veio especialmente por causa do apelo popular que a relação entre Kirk e Spock despertavam na audiência feminina a partir de

uma leitura homoerótica. Isso desencadeou na criação do subgênero de fãs *Slashes*⁵⁵, que criavam fanfics⁵⁶ homoafetivas dos personagens. A partir disso, o fandom “emergiu como um espaço para fãs (principalmente) mulheres, artistas e escritoras compartilharem seu entusiasmo pela mídia popular, trabalho criativo, fantasias sexuais e crítica da mídia” (MORRISEY, 2017, p. 354, tradução nossa)⁵⁷. O espaço geral, no entanto, permaneceu segregado a *fangirls*, ainda com uma cultura machista muito enraizada. Formam-se nichos dentro do próprio fandom com discussões e manifestações diferentes para cada público.

Atualmente, na cultura pop há toda uma estratégia de marketing visada para monetizar as práticas de fandom. Com convenções de fãs organizadas por empresas e eventos voltados para a divulgação dos produtos, como novos filmes, serviço de streaming ou shows. O caso de Star Wars é um exemplo bom da aplicação destas estratégias. É difícil mensurar historicamente a presença de fãs mulheres dentro do fandom ao longo dos anos antes do lançamento de *O Despertar da Força* (2015). Porém é notável a tentativa da Disney em conquistar mais mulheres e meninas para o fandom da franquia. A audiência cativa já era desde sempre dominada por homens. A expectativa de criar Rey para conquistar fãs mulheres foi determinante para inteirar o sucesso de *O Despertar da Força* em relação ao retorno de bilheteria após sua estreia. À época de lançamento, o analista sênior de bilheteria, Jeff Bock, da *Exhibitor Relations Co*, concluiu que o mesmo público de meninas e jovens mulheres foi o responsável pelos sucessos de *Jogos Vorazes* e *Crepúsculo* (ambas franquias com protagonismo feminino), e que a aposta em Rey poderia ser decisiva para Disney abocanhar uma nova parcela de lucro dentro do mercado interno⁵⁸.

⁵⁵ Ficção Slash é um subgênero de fanfics em focam em interações românticas e sexuais entre personagens do mesmo sexo. O termo vem da definição de barra, em inglês Slash, nas tags/palavras-chaves da leitura indicativa da fanfic. (Por exemplo: M/M – Male/Male ou F/F – Female/Female)

⁵⁶ Fanfiction, popularmente conhecida como fanfic, é um gênero de literatura narrativa ficcional escrito e lido por fãs. As histórias variam e geralmente apresentam novas versões da trama principal, seja um final alternativo que o fã autor preferiria, ou uma história de amor sobre um casal de personagens que não estão junto no cânone da obra. As fanfics podem ser de vários gêneros literários, vão do drama ao terror, se desdobram no universo original da obra ou acontecem em universos alternativos (Um exemplo: Arwen e Aragorn, de Senhor dos Anéis, se conhecendo e vivendo no mundo moderno. Ou mais diferente ainda: em uma realidade em que ele é um elfo e ela é uma humana. Etc.)

⁵⁷ No original “Out of this, Media Fandom emerged as a space for (mostly) female fans, artists, and writers to share their enthusiasm for popular media, creative work, sexual fantasies, and media criticism.”

⁵⁸ Analysis - Disney's 'Star Wars' marketing force reaches for female fans. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/idUSKBN0TX1IG/>

Rey não foi o único elemento representativo na tentativa da Disney em expandir seu público. Finn, o parceiro fiel de Rey, foi o segundo personagem negro da história da franquia e o primeiro protagonista masculino não-branco em filmes *live-action* de *Star Wars*. Existem muitas hierarquias condicionadas ao lado politizado dos fandoms modernos. As demandas existem, e, por mais que desagradem certa parte específica do público clássico destas obras, a criação e presença de personagens como Rey e Finn são respostas sintomáticas das análises de consumo e interesse de muitos grupos na cultura pop. Comunidades de fãs recentemente mostraram possuir forte poder de influência. Especialmente as de nicho de grupos sociais minoritários dentro dos próprios fandoms, que ilustram como os seus espaços possuem grande importância para discussões e demandas no mercado de entretenimento. Morrisey (2017) completa “as comunidades de fãs oferecem um espaço em potencial e um conjunto de ferramentas para mudar as conversas de textos fictícios para as realidades nas quais eles se impactam e nas quais se baseiam” (MORRISEY, 2017, p.358, tradução nossa)⁵⁹.

A sensação de pertencimento sustenta uma noção de representatividade. Rey e muitas outras personagens femininas que surgiram na última década entrelaçam as linhas traçadas sobre representação e representatividade no debate midiático sobre políticas de gênero em Hollywood. Sua criação emerge da relação intercambiável entre público e indústria, num jogo de interesses que reflete os debates sociais reais. Registrando um momento no tempo e se retroalimentando através da cultura de mídias, com histórias populares e personagens marcantes, que, assim como Rey, contribuem para a interseção entre o concreto e o subjetivo.

⁵⁹ No original “fan communities offer a potential space and set of tools for shifting conversations from fictional texts to the realities that they impact and rely upon.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que podemos perceber é que, dentre muitos conceitos, uma imagem pode possuir diversos significados representativos. Às vezes ela pode estar atrelada ao seu conteúdo, e outras vezes, presa apenas ao simbolismo. bell hooks (2019) faz uma metáfora visual sobre a capa de um livro e seu conteúdo para refletir sobre a intencionalidade da imagem encenada e qual seu sentido por trás: 'Quando olho para essa capa, me interesse em saber quem é o público desse livro.' (hooks, 2019, p. 259). Neste contexto, associamos a capa do livro aos filmes e/ou ao período de produção hollywoodiana analisado nesta pesquisa, e o público como espectadores levados pelo interesse de consumo. A metáfora de bell hooks associa um ponto crucial elaborado durante todo o desenvolvimento da pesquisa: a imagem representativa nos filmes analisados é intrínseca ao público destinado a ela.

A dissertação dedicou os capítulos anteriores a empreender uma jornada cuidadosamente planejada para relacionar o poder de influência de Hollywood com as mediações do feminismo na era das mídias e o perigo da despolitização do pensamento crítico feminista nas obras em questão. Essa instrumentalização política do feminismo midiático foi utilizada como elemento atrativo para a comercialização e sedução dos novos filmes de grande sucesso. Por isso a dissertação aprofundou-se na relação entre a questão histórico-cultural do cinema e Hollywood a partir da década de 1970, quando o cenário comercial da indústria sofreu uma mudança drástica até chegar no momento pretendido por esse estudo.

O modelo de negócios *blockbuster* passou a dominar as produções hollywoodianas, com o gênero de ação tomando o lugar do melodrama e do *western*. Naquele contexto, as mulheres, tanto dentro quanto fora da tela, perderam seu grau de importância nas narrativas. Posteriormente, a pesquisa elucidou como a ascensão da quarta onda feminista que reformulou a visão do imaginário feminino na cultura pop. Esse fenômeno culminou no cenário recente da década de 2010, marcado por significativos investimentos em protagonistas femininas em filmes de alto orçamento. Essa evolução abriu espaço para a discussão central do objetivo desta dissertação: o que pode ser considerado como representatividade nas representações modernas do feminino em Hollywood?

Para abordar essa questão, a pesquisa voltou-se para a investigação da construção de personagens femininas a partir de uma perspectiva discursiva que explora a ambivalência entre a jornada do herói e a da heroína, traçando pontos que evidenciam uma subjetividade feminina histórica. O debate sobre as nuances entre representatividade e representação simbólica ganha novos contornos na pesquisa após a análise da construção da personagem, direcionando o foco para um recorte específico sobre a visibilidade e massificação de elementos/pautas de um movimento à serviço desses produtos midiáticos.

É certo que as histórias se reconfiguram quando são contadas por uma polifonia de vozes. Por esse motivo, escolhi trazer dados e reflexões sobre mulheres trabalhando nos bastidores do mercado hollywoodiano. Os estudos apresentados neste segundo capítulo reforçam a disparidade de gênero na área. Em certo sentido, são justamente resultados como esses que destacam de maneira fundamental os desafios enfrentados pela crítica feminista do cinema dentro de um espaço hegemônico como o de Hollywood. Para isso, as contribuições de Mulvey (1989; 2005), De Lauretis (1984; 1994), Tatar (2004; 2021), Murdock (1990) e Haskell (1987) auxiliaram na reflexão da maneira como personagens femininas foram tratadas ao longo da história desse cinema. Por essa razão, os resultados das análises, alinhados à conceituação da crítica feminina, culminaram no aumento de produções femininas provenientes de pesquisas, as quais contaram também com o apelo do público. Esses resultados demonstraram ser um investimento rentável para os estúdios, evidenciando a eficácia e relevância da abordagem crítica feminista ao influenciar mudanças no sentido de representação.

A precariedade das políticas de gênero no mercado de Hollywood é um ponto factual da discussão voltada para a problemática representativa em filmes e séries de televisão.⁶⁰ As políticas neoliberais estabelecem e promovem esse tipo de problema em diversas instâncias da vida, e, quando focadas na condição de gênero, escancaram uma questão preocupante, pois sua lógica voltada para lucro, mérito e autonomia eclipsam as singularidades e subjetividades da condição social e cultural feminina, que não está em equidade com seus parceiros masculinos no mercado de trabalho e muito menos nas representações em tela e isso se reflete em diversos outros seguimentos da indústria. E, na instância do cinema, a falta ou escassez de profissionais mulheres na área leva a diversas

⁶⁰ A discussão nesta pesquisa se restringe ao recorte de gênero, mas a afirmação também pode se estender para políticas de raça e sexualidade.

problemáticas voltadas para a perspectiva feminina. Essa falta pode resultar, por vezes, em versões estereotipadas de mulheres e de feminilidades, dando pouco espaço para aprofundar quaisquer nuances que permitam a essas personagens serem mais do que versões unidimensionais de si mesmas. Ao analisar as protagonistas em seus filmes no final do segundo capítulo e terceiro capítulo inteiro, a pesquisa voltou-se a crítica sustentada por teorias feministas e culturais, além de estudos voltados para a lógica de produção fílmica.

O objetivo da pesquisa era desenvolver um *corpus* de análise sobre a questão representativa em filmes *blockbusters* de alto orçamento com enormes bilheterias e predominância de exibidores nas salas de cinema. Sendo assim, foi feita a seleção dos três filmes analisados, *Mulher Maravilha*, *A Bela e a Fera* e *Star Wars: Os Últimos Jedi*, todos de 2017. Esses filmes são produtos da época em que foram lançados e estampam o debate proposto na pesquisa em si. Em seus méritos, podemos contar com a presença feminina na tela e o assunto que se gera a partir disso. De alguma forma, o impacto gerado por essas heroínas em seus filmes não passou em branco na percepção do público, da mídia e dos estúdios, que seguiram fazendo mais filmes como esses após o sucesso do trio escolhido aqui. Não foram inéditos, vale ressaltar, um caminho já estava sendo feito desde o início da década com grandes sucessos como *Jogos Vorazes* (2012-2015), *Valente* (2012), *Frozen* (2013), *Mad Max: A Estrada da Fúria* (2015) e *Atômica* (2017), enquanto gêneros de ação e ficção científica também passavam pelo mesmo *boom* da época, como *Gravidade* (2013), *A Chegada* (2016) e *Aniquilação* (2018). Já no Brasil, em contextos diferentes, o cinema nacional também poderia ser analisado a partir desse recorte, com mais lançamentos de protagonismo feminino como *Que Horas Ela Volta?* (2015), *Aquarius* (2016), *As Boas Maneiras* (2017) e *A Vida Invisível* (2019). Por outro lado, como abordado no desenvolvimento da dissertação, os gêneros cinematográficos de comédia romântica e *chick flicks*, por exemplo, seguem sendo um dos poucos constantes nesse recorte justamente por sua tradição de focar em narrativas femininas e em um público feminino já cativo.

Buscar respostas à questão do cerco criado nos últimos anos envolvendo a espetacularização do feminismo na mídia exigiu um esforço sobre a compreensão de múltiplos pontos de vista do mesmo objeto. Isso gerou dúvidas sobre o verdadeiro significado do termo representatividade e qual seu legado em filmes de grande apelo popular. Ao analisar Rey, Bela e Diana, juntamente com suas respectivas histórias, seria

possível encontrar nelas algum parâmetro ou elemento que indicasse qualquer resposta ligada à investigação do caso? O resultado retirado das análises, fundamentado na literatura proposta para a pesquisa, mostra que a resposta pode ser conflituosa. Enquanto obras isoladas, o alcance da crítica se limita à forma do filme. No entanto, quando postas em relação ao contexto apresentado e articulado em três pontos chave – político, econômico e cultural – da época de 2010, a intenção dos filmes se transforma em algo diferente. Essa categorização permitiu à pesquisa revisitar algumas normas sociais transitórias que se aplicaram na elaboração do feminismo midiático incorporado a indústria cultural.

Pelo contexto, a quarta onda feminista, que contou com uma característica ativa e digital, vinda com a popularização da internet, possibilitou a disseminação e popularização do movimento. Por consequência, abriu margem para uma massificação do debate envolvendo as intenções da nova geração em relação ao movimento, o que contribuiu para a criação e atualização do pensamento feminista e a maneira do mesmo ser absorvido e consumido no mundo. Na indústria cultural, o frenesi e a disseminação veloz das pautas feministas e de outros setores marginalizados ganharam destaque significativo, evidenciando-se como manifestações distintas desta quarta onda. Tedesco e Sarmet (2018) reforçam com esse período no cinema foi marcado por transformações profundas, estimuladas por movimentos de alcance internacional, especialmente em Hollywood. Essas mudanças foram impulsionadas por ações cibernéticas que impactaram diretamente a dinâmica das grandes premiações, mobilizações notáveis de artistas renomadas e, posteriormente, debates aprofundados sobre a necessidade de produção cinematográfica mais representativa. Um exemplo concreto dessa influência transformadora pode ser vislumbrado no movimento *Me Too*. Em 2017 a hashtag *#MeToo* quebrou barreiras no Twitter e denunciou casos de assédio e violência sexual sofrido mulheres e homens na indústria⁶¹, abrindo caminho para que o movimento crescesse a nível mundial e se estabelecesse como uma plataforma de denuncia ativa para proteção de pessoas em situações sexualmente vulneráveis⁶².

É necessário pensar no período analisado na pesquisa como um momento moldado por fatores externos, como o último citado, pois eles delinham os contextos aos quais os

⁶¹ *#MeToo*: a hashtag que expõe a magnitude mundial do assédio sexual. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41652306> Acesso: 17 fev 2024

⁶² Me Too Brasil. Disponível em: <https://metoobrasil.org.br/> Acesso: 17 fev 2024

filmes foram produzidos. É por meio dessa análise crítica, que compreendemos o que os filmes têm a dizer, levando em consideração todos os fatores que os cercam. O legado desses filmes ainda pode ser estudado de outras maneiras, pois o desenrolar da proposta dessa pesquisa ainda segue em curso, possivelmente de maneira diferente do início de 2010 e certamente com outras prioridades hoje.

Como exposto na dissertação, as mudanças existem, e não há como negar isso. O que observamos nessas personagens dos anos dois mil e dez na verdade é uma tentativa de encapsular os tropos positivos que permeiam a ideia da uma representação feminina refletida pelos tópicos mais populares do *lore*⁶³ do feminismo midiático. No entanto, esse reflexo não é completamente verossímil como se pode notar; é comparável a uma silhueta que replica sua forma em uma sombra. Está lá, acompanhando o corpo para onde quer que vá, mas nunca é sua forma real, concreta e cheia de detalhes únicos. Essas personagens agem como representações simbólicas das mulheres desse período, refletindo as questões e desafios enfrentados por elas, embora ainda mantenham uma certa distância da plena autenticidade, como se fossem projeções de ideais ou aspirações.

O fato é que o interesse por causas feministas dentro da indústria cultural dominou os anos 2010 e isso pode ser atribuído ao poder das redes sociais, que, de certa forma, horizontalizaram o debate pela facilidade de acesso a conteúdo e conversas dentro dos espaços cibernéticos. E, após a popularização, o movimento foi absorvido pela indústria de forma branda, sem comprometimento político, mas também sem passar despercebido. Essa movimentação manteve-se forte mesmo após 2017 e concluiu a década com muitas expectativas para a seguinte.

Existem alguns resultados que podem ser observados como consequência desse momento sugerido e impacto do trio de filmes discutidos na dissertação são um deles. Desde a direção de Patty Jenkins em *Mulher Maravilha* – algo inédito no subgênero de super-heróis, dadas as especificidades abordadas – outros filmes do mesmo segmento foram feitos sob o comando de direção feminina, como *Capitã Marvel* (2019), de Ana Boden, e *Aves de Rapina* (2020), de Cathy Yan – sendo Yan a primeira mulher não-branca a comandar um filme de super-herói hollywoodiano. Em dado recente, a maior

⁶³ Originalmente, *lore* é um termo em inglês para designar a essência de um universo ficcional. Suas tradições e especificidades. Aqui é empregado com a intenção de resumir o que pode ser a essência do conjunto de ideias que resumem essência do feminismo midiático.

bilheteria internacional de 2023 foi *Barbie*⁶⁴, o *blockbuster* dirigido por Greta Gerwig. Em entrevista, a cineasta comentou que o sucesso comercial e de crítica do filme *Mulher Maravilha* de Patty Jenkins abriu o caminho para que *Barbie* recebesse investimento de alto orçamento da Warner Bros.⁶⁵

O último capítulo da dissertação trouxe as análises dos filmes a partir daquilo que os tornam mais diferenciados para investigação. Em *Mulher Maravilha*, a pretensão era trabalhar a partir do conceito de *gaze*, proposto por Laura Mulvey, que foi discutido nos capítulos anteriores, para contrapor diferenças entre o olhar masculino e o olhar feminino sob uma mesma história usando como embasamento as escolhas por trás da câmera. Em *A Bela e a Fera*, o objetivo se centrava no desafio da possibilidade de reformular uma princesa Disney para uma audiência mais nova, criada em contextos sociais e culturais diferentes. Por fim, em *Star Wars*, a análise partiu da recepção e legado de um espaço dominado por homens, que agora dividem o ambiente com mulheres dentro e fora da tela. O que podemos concluir com o que foi apresentado durante o desenvolvimento da pesquisa é a alteridade presente na significação representativa de filmes assim. Em seus pontos fracos podemos destacar como esses filmes, em regra geral, deixam a desejar em muitos aspectos construtivos da narrativa. A versão feminina do conceito de empoderamento aqui se confunde com a ideia de poder e força, como se só estes atributos bastassem para criar uma heroína. Como esclarecido por Tatar (2021) e Murdock (1990), a construção de uma heroína exige esforço para incluir as vivências e nuances presentes nas particularidades do universo feminino, que por muitas vezes passa despercebido em suas versões hollywoodianas.

Esta crítica não é, porém, um trabalho que se pretende acabar em uma ideia fatalista das coisas, e tampouco conformista. A última década provou que precisamos seguir criando mais histórias que reflitam nossa diversidade rica, complexa e plural, por mais difícil que seja de traduzi-la. O que se pretende fechar com essa ideia é a astúcia de equilibrar as contribuições pertinentes e válidas trazidas pelos filmes e o debate que os cercam, ao mesmo tempo que é preciso operar por uma lógica de constante análise do cenário real e a atenção para absorção conveniente dos estúdios dessas mesmas ideias.

⁶⁴ Mais informações em: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2023/>

⁶⁵ “Greta Gerwig Says Barbie Was Only Possible Due to Wonder Woman’s Success” Disponível em: https://m.imdb.com/news/ni64340682/?ref_ =nws_nwr_li Acesso 17 fev 2024

Sobretudo quando a versão feminina e poderosa de Hollywood ainda seja em sua maioria branca e heterossexual.

O propósito desta aqui era explorar a noção de representatividade, um conceito discutido ao longo da dissertação e que emerge de um espaço subjetivo. Ao contrário da mera representação simbólica, a representatividade transcende diversas significações devido à sua natureza subjetiva. Nos filmes, a representatividade é comprometida quando se restringe a definir seu conceito apenas pela imagem, pois a identificação está no ato, nos detalhes e nas escolhas narrativas não necessariamente exclusivas de uma figura e sua semiótica. A representatividade pode ser coletiva, como frequentemente ocorre na política, mas, no cinema, fica em suspenso a dúvida se deve ser mais específica ou mais abrangente para alcançar um público massificado. A identificação é crucial para sustentar ambos os conceitos de representação e representatividade, sendo que neste último, o fator determinante vai além da imagem, explorando ações e detalhes, como mencionado anteriormente.

Nada impede que uma espectadora se identifique com personagens masculinos ou até mesmo não humanos, como animais e seres fantasiosos, desde que esses dialoguem com particularidades que dizem respeito apenas a ela e suas vivências. O ponto destacado aqui é a falta de representação feminina nessas identificações populares e poderosas. Onde estão as representações femininas que as espectadoras tantas vezes não encontram nesses personagens?

O que ocorreu durante a década de 2010 em Hollywood em relação às heroínas femininas foi um movimento de modelagem, por assim dizer. Todos os atributos foram moldados para encapsular os mais adequados para qualificar uma protagonista bem vista aos olhos e ao interesse do público. Como regra, foi feita uma espécie fórmula segura a ser seguida para alcançar o sucesso almejado. A heroína precisava ser forte, independente e pouco sexualizada/coisificada para ser apresentada como um ideal feminino aos moldes hollywoodianos. Ela dialogava com certos anseios do público feminino sem comprometer radicalmente as políticas de representação além do necessário, para a segurança financeira dos estúdios que as lançavam. É necessário reafirmar que, apesar dos deslizos apontados na pesquisa, a criação e representação da figura feminina através dessas personagens ainda são positivas e bem-vindas em um cenário macro de consumo. No entanto, elas não

se mantêm como símbolos representativos no sentido puro do conceito, embora sejam apresentadas e discutidas dessa forma tanto pela produção dos filmes quanto pelo público.

A noção representativa pressupõe camadas subjetivas que Hollywood ainda não explorou completamente, e nem ao menos parece querer até agora. Diante do exposto, a contribuição desta pesquisa é um caminho de contradições no desejo de se reconhecer na imagem representada. É preciso voltar nossa atenção para as versões de nós mesmas que estão sendo representadas na tela e questionar se essa mudança não deveria se estender para as áreas onde as histórias são criadas e guiadas.

Ao analisar criticamente o período de 2017, é compreensível que não apenas os filmes com narrativas femininas centradas naquele ano, mas também as outras obras da década, tenham desenvolvido protagonistas envoltas por uma construção, por muitas vezes, quase inalcançável da figura feminina. Fortes, resilientes, moralmente admiráveis e amáveis eram atributos e comportamentos que condiziam com a época em que foram lançadas. Porém, nossas aspirações não permanecem estagnadas, e indicam que as histórias precisam de mudanças e adaptações constantes.

É difícil mensurar até que ponto essas sutilezas podem ser incorporadas por Hollywood se não se mostrarem lucrativas, mas a mudança representativa já ocorre em outras esferas políticas, culturais e sociais. As demandas por mais mulheres no mercado de trabalho ganham destaque no tópico em questão, direcionando para a próxima etapa. Até lá, continuaremos lutando.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALTMAN, Rick. **The American Film Musical**. Indiana University Press, 1987.

BAMBA, Mahomed. (ORG.) **A Recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. 1 ed. Salvador: EDUFBA: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013, v.1, p. 19-66

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

BENJAMIN, Walter. **O narrador**, em Obras Escolhidas, vol I. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BERLINE, Todd. **Hollywood Incoherent – Narration in Seventies Cinema**. Columbia University Press, 1991.

BOGADO, Maria. **Rua**. PARTE 1: A NOVA GERAÇÃO POLÍTICA. In: Heloisa Buarque de Hollanda. (Org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 1ed.São Paulo: Companhia das Letras, 2018, v. 1, p. 23 – 43.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos**. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. 2. São Paulo: Senac, pp. 277-301.

BUTCHER, Pedro. **A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle**. Revista Contemporânea, n.3. 2004.2. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. 10ª edição. São Paulo: Pensamento, 1997

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999/1996. _____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CARSON, Anne. **Falas Curtas / Anne Carson**; traduzido por Laura Erber, Sergio Flaksman. – Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CREED, Barbara. **The Neomyth In Film: The Woman Warrior from Joan of Arc to Ellen Ripley**. In: ANDRIS, S.; FREDERICK, U. (eds). *Women Willing to Fight: The Fighting Woman in Film*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. p. 15 –37.

DE ALMEIDA, R.; PELEGRINI, C. H. Rose: uma ilha de estereótipos em *Lost*. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 40, n. 39, p. 243-265, 2013. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.59959. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/59959>. Acesso em: 28 nov. 2023.

DE LAURETIS, Tereza. **A Tecnologia do Gênero** HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 206-241

DE LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DOANE, Mary Ann. “**Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator.**” In: *SCREEN. Sexual Subjects: a Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge, 1992. p. 227-243.

EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in Fictional Worlds - Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010.

FRASER, N. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 11–33, 2009. DOI: 10.5433/2176-6665.2009v14n2p11. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4505>. Acesso em: 29 nov. 2023.

FREIRE FILHO, J. **Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias**. Revista FAMECOS, [S. l.], v. 12, n. 28, p. 18–29, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.2005.28.3333. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3333>. Acesso em: 09 fev. 2023.

FORSTER, E.M. Aspectos do Romance. Porto Alegre : Editora Globo, 1974.

GUZMÁN, Patricio. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. Edições Sesc São Paulo 2017.

GYMNICH, Marion. **The Gender(ing) of Fictional Characters**. IN: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in Fictional Worlds - Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais** / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. “**The work of representation**”. In: HALL, Stuart (org.) *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997

HARRIS, Mark. **Cenas de Uma Revolução – O Nascimento da Nova Hollywood**. L&PM. Porto Alegre, 2011.

HASKELL, Molly. **From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies**. Chicago; London: The University for Chicago Press, 1987.

hooks, b. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, b. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 8. ed. Tradução de: Bhuvi Libânio. Rio de Janeiro, RJ: Rosa dos Tempos, 2019.

JACOBS, C.P. **Film Theory and Approaches to Criticism, or, What did that movie mean?** *Christopher Jacobs*. University of North Dakota. 2015.

JANOTTI JR., Jeder. **Cultura pop: entre o popular e a distinção**. In: *Cultura pop*. SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). Salvador: Edufba; Brasília: Compós, 2015, p. 45-56

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera** Trad. Helen M. Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Tradução de Ivone Castilho. Ed. São Paulo. 2001

KOUSHIK, K & REED, A. "Star Wars: The Last Jedi, Beauty and the Beast , and Disney's Commodification of Feminism: A Political Economic Analysis," *Social Sciences*, MDPI, vol. 7(11), pages 1-21, November. 2018.

Lacan, J. (1998). **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar.

LEAL, João Vitor. **Apontamentos sobre o personagem de cinema: Através do narrativo, do figural e do material**. In: 30 Encontro Anual da Compós, 2021, São Paulo. 30 Encontro Anual da Compós, 2021. p. 1-24.

LEPORE, Jill. **A história secreta da Mulher Maravilha**, 1ª ed, Rio de Janeiro: Best Seller, 2017.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas** / Frédéric Martel; tradução de Clóvis Marques. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MARTÍN-BARBERO. Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia** / Jesús Martín-Barbero; Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

MASCARELLO, Fernando. (Org) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MODLESKI, Tania. **Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age**. New York: Routledge, 1991.

MORIN, Edgar. **As Estrelas – Mitos e Sedução no Cinema**. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORRISEY, Katherine. E. **Gender and fandom: from spectators to social audiences**. IN: HOLE, Kristin Lené; JELACA, Dijana; KAPLAN, E. Anne; PETRO, Patrice. *The Routledge Companion To Cinema And Gender*. Oxon: Routledge, 2017.

- MULVEY, Laura. **O Prazer Visual e o Cinema Narrativo**. Em: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.
- MULVEY, Laura. **Reflexões sobre “Prazer Visual e cinema narrativo”**. Tradução de Fernando Mascarello. Em: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005
- MURDOCK, Maureen. **Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness**. Shambhala Publications, 1990
- PENROSE, W. **“The Unwanted Gaze? Feminism and the Reception of the Amazons in Wonder Woman.”** *Eugesta* 9 (2019): 175-224.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. CARREIRO, Rodrigo. FERRARAZ, Rogério (ORG.). **Cultura Pop**. Salvador. EDUFBA/COMPÓS. 2015
- PEREZ, O. C.; RICOLDI, A. M. **A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva**. X Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP), 2019.
- PETRO, Patrice. **Classical feminist film theory: then and (mostly) now**. IN: HOLE, Kristin Lené; JELACA, Dijana; KAPLAN, E. Anne; PETRO, Patrice. *The Routledge Companion To Cinema And Gender*. Oxon: Routledge, 2017
- PITKIN, Hanna. **O conceito de representação**, em F.H. Cardoso e C.E. Martins, Política e Sociedade. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional. 1979.
- PEREZ, Olívia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez. **A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva**. In: Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP), 10, Monterrey, Nuevo León, México, 2019. **Anais [...]**. s. 1.: ALACIP; Asociación Mexicana de Ciencias Políticas A.C. (AMECIP); Tecnológico de Monterrey, 2019. Disponível em: <https://alacip.org/cong19/25-perez-19.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2024
- PRAVADELLI, Veronica. **Classical Hollywood and modernity: gender, style, aesthetics** IN: HOLE, Kristin Lené; JELACA, Dijana; KAPLAN, E. Anne; PETRO, Patrice. *The Routledge Companion To Cinema And Gender*. Oxon: Routledge, 2017.
- PRUDENCIO, Natalia Engler. **Mulher Maravilha, cultura pop e os feminismos estadunidenses**. In: PIMENTEL, Carol. *Amazona – 80 anos da Mulher Maravilha*. Florianópolis: Skript, 2022.
- PRUDENCIO, Natalia Engler. **Os limites dos feminismos midiáticos: Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea**. 2021. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- PRYSTHON, A. F. **Stuart Hall, os estudos filmicos e o cinema**. MATRIZES, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 77-88, 2016. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v10i3p77-88. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122401>. Acesso em: 13 dez. 2022

RADNER, Hillary. **The rise and fall of the girly film: from the woman's picture to the the new woman's film, the chick flick, and the smart-chick film.** IN: HOLE, Kristin Lené; JELACA, Dijana; KAPLAN, E. Anne; PETRO, Patrice. *The Routledge Companion To Cinema And Gender*. Oxon: Routledge, 2017

ROCHA, Rose de Melo; CASTRO, Gisela G. S. **Cultura da mídia, Cultura do Consumo: Imagem e espetáculo no discurso pós-moderno.** Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/30/04_logos30_RoseGisela.pdf

ROTTENBERG, C. The Rise of Neoliberal Feminism. *Cultural Studies*, v. 28, n. 3, p. 418-437, 2014. DOI: <<https://doi.org/10.1080/09502386.2013.857361>>.

RUDIGER, Francisco. **A Escola de Frankfurt e a trajetória da crítica à indústria cultural.** Porto Alegre, mimeo, 1997.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Palavra forte - no cinema.** In: Heloisa Buarque de Hollanda. (Org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. 1ed.São Paulo: Companhia das Letras, 2018, v. 1, p. 138-155.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano.** Editora Cultrix. São Paulo, 1975

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory.** In: *The Cinema Book*. Londres. BFI. 2007.

SMITH, N. Anthony. **Storytelling Industries: Narrative Production in the 21st Century.** London: Palgrave MacMillan, 2018, I SBN: 978-3-319-70597-2.

SMITH, Murray. **Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção.** Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. 1. São Paulo: Senac, pp. 141-169. 2005

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Stereotype, realism and the struggle over representation.** In: *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*, p. 178-219. London: Routledge, 1994.

STAIGER, Janet. **Film reception studies and feminism.** IN: HOLE, Kristin Lené; JELACA, Dijana; KAPLAN, E. Anne; PETRO, Patrice. *The Routledge Companion To Cinema And Gender*. Oxon: Routledge, 2017.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas; São Paulo: Papirus, 2003.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular: uma introdução.** São Paulo: Hedra, 1999.

TASKER, Yvone. **Contested masculinities: The action film, the war film, and the Western** IN: HOLE, Kristin Lené; JELACA, Dijana; KAPLAN, E. Anne; PETRO, Patrice. *The Routledge Companion To Cinema And Gender*. Oxon: Routledge, 2017

TASKER, Yvonne. **Spectacular bodies: gender, genre, and the action cinema /** Routledge London ; New York 1993

TASKER, Y. (2015) **The Hollywood Action and Adventure Film**, Malden, MA: Wiley-Blackwell

TATAR, Maria. **The Heroine With 1,001 Faces** First edition., Liveright Publishing Corporation, a division of W. W. Norton & Company, 2021.

TATAR, M. & BORGES, M. L. X. (tradução). **Contos de fadas: edição comentada e ilustrada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in the New Hollywood: Understanding classical narrative technique**. Harvard University Press, 1999.

VONOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo, Papyrus Editora, 1994.

WHITE, Patricia. **Pink material: white womanhood and the colonial imaginary of world cinema authorship**. Em: HOLE, Kristin Lené; JELACA, Dijana;

WUNDERLICH, Werner. **Cenerentola Risen from the Ashes. From Fairy-Tale Heroine to Opera Figure**. Em: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in Fictional Worlds - Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society: 1780 – 1950**. Anchor Books, Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York 1960.

WYATT, Justin. **High Concept: Movies and Marketing in Hollywood**. University of Texas Press. 1994

Pesquisas e reportagens

EMMA Watson: Gender equality is your issue too. **UN Women**, Nova York, 20 set. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3hdnOvW>. Acesso em: 30 jan. 2024.

DARGIS, Manohla. SCOTT, A.O. **A Radical Female Hero from Dystopia**. The New York Times. Nova York, 4 de abril, 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/04/08/movies/katniss-everdeen-a-new-type-of-woman-warrior.html>> Acesso em: Acesso em 15 de fev de 2022

FUSTER, Jeremy. **2017's 3 Top-Grossing Movies Had Female Lead for First Time in Nearly 60 Years**. Disponível em: <https://www.thewrap.com/female-lead-films-top-2017-box-office/> Acesso em: 20 fev 2024

HAYMAN, Amanda. **Patty Jenkins Clears Up Confusion Over Wonder Woman's No Man's Land Scene.** Disponível em: <https://screenrant.com/wonder-woman-patty-jenkins-explains-no-mans-land/>

KIM, Dexter. “**Waking The Gigant.**” Disponível em: <https://www.wga.org/writers-room/features-columns/the-craft/2015/star-wars-the-force-awakens-kasdan-abrams-arndt> Acesso em 12 dez 2023

LOUGHREY, Clarisse. **Female lead conquered the Box Office in 2017.** Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/top-3-films-box-office-wonder-woman-star-wars-last-jedi-beauty-and-the-beast-2017-a8136861.html> Acesso em: 15 fev 2022

MCNARY, Dave. **Movies Starring Women Outperform Male-Led Title at Box Office, Study Finds**” Disponível em: <https://variety.com/2018/film/box-office/female-led-movies-outperformed-male-box-office-1203086924/> Acesso em: 20 Nov 2020

Star Wars: The Last Jedi Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_the_last_jedi Acesso em 12 dez 2023

PAZ, Meggie. “**Greta Gerwig Says Barbie Was Only Possible Due to Wonder Woman’s Success**” Disponível em: https://m.imdb.com/news/ni64340682/?ref_nws_nwr_li Acesso 17 fev 2024

SETH, Radhika. **All The Ways Female Filmmakers Changed The Game In The 2010s. British Vogue Radhika Seth**, 30 november 2019. <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/2010s-and-female-film-directors> Acesso em 20 Set 2023

SMITH, Stacy L.; CHOUEITI, Marc; PIEPER, Katherine. Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3haaKtY>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Wonder Woman – Rotten Tomatos. https://www.rottentomatoes.com/m/wonder_woman_2017. Acesso em: 12 dez 2023

Referências Fílmicas

Star Wars – Episode VIII: The Last Jedi. Direção: Rian Jonhson. Estados Unidos. Walt Disney Studios Motion Pictures., 2017. Digital (152 min)

The Beauty and The Beast. Direção: Bill Condon. Estados Unidos. Walt Disney Studios Motion Pictures. 2017. Digital. (129 min)

Wonder Woman. Direção: Patty Jenkins. Warner Bros., 2017. Digital (141 min).