

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

PUBLICIDADE E PROPAGANDA

**DILEMAS DE REPRESENTATIVIDADE — ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO NO
UNIVERSO CINEMATOGRAFICO MARVEL**

ERICKA LOURENÇO DA SILVA RIBEIRO

RIO DE JANEIRO

2020

ERICKA LOURENÇO DA SILVA RIBEIRO

**DILEMAS DE REPRESENTATIVIDADE - ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO NO
UNIVERSO CINEMATOGRAFICO MARVEL**

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social. Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Luanda Dias Schramm

RIO DE JANEIRO

2021

**DILEMAS DE REPRESENTATIVIDADE - ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO NO
UNIVERSO CINEMATOGRAFICO MARVEL**

Erica Lourenço Da Silva Ribeiro

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovado por

Prof. Luanda Dias Schramm – orientador

Prof. Fernanda Ariane Silva Carrera

Prof. Chalini Torquato Gonçalves de Barros

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/RJ

2021

**Anexo 1: Formulário para solicitação de realização de defesa remota de
Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação**

Eu, Erica Lourenço Da Silva Ribeiro, DRE 116070771, matriculado(a) no curso de Comunicação Social — Publicidade e Propaganda na ECO/Campus Praia Vermelha sob a orientação do(a) Prof.(a) Luanda Dias Schramm, pretendo defender meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado Dilemas de representatividade — Estereótipos de gênero no Universo Cinematográfico Marvel no dia 28/05/2021 às 13:30h.

Solicito, assim, a realização da defesa de forma remota, seguindo orientações e diretrizes preconizadas pela Resolução CEG **xx/2020** da Universidade Federal do Rio de Janeiro durante o período de suspensão das atividades acadêmicas devido à pandemia do novo coronavírus (COVID-19).

Rio de Janeiro, 26/05/2021.

Erica Lourenço

(Assinatura do Estudante)

Luanda Dias Schramm

(Ciência e concordância do Orientador)

Mônica Machado
Mônica Machado Cardoso
Coordenadora de Publicidade e Propaganda
Escola de Comunicação
DRE nº 2168142

(Ciência e concordância da Coordenação de Graduação do Curso)

RIBEIRO, Ericka Lourenço da Silva. Dilemas de representatividade: estereótipos de gênero no Universo Cinematográfico Marvel. Orientadora: Luanda Dias Schramm. Monografia (Graduação em Comunicação Social. Habilitação em Publicidade e Propaganda) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

Em Hollywood, desde 2000, as produções baseadas em títulos de super-heróis da Marvel Comics e DC Comics cresceram exponencialmente. Nos últimos 4 anos, o Universo Cinematográfico Marvel (UCM) vem promovendo uma maior presença de personagens pertencentes a grupos socialmente marginalizados. Porém, a maior parte desses conteúdos foram marcados por formas estereotipadas de representação, reproduzindo a histórica e persistente sub-representação de minorias sociais na indústria cinematográfica. O objetivo desta pesquisa é investigar os dilemas da representatividade de gênero nos filmes lançados entre 2008 e 2020 pelo estúdio, levando em consideração a recepção por parte dos fãs e a repercussão na mídia especializada. Dentre todas as personagens, o foco recairá sobre as que consideramos peças chaves para a reflexão crítica aqui proposta: Viúva Negra/Natasha Romanoff e Capitã Marvel/Carol Danvers. Como referencial teórico utilizaremos algumas contribuições da Teoria Crítica, da Economia Política da Comunicação e da Teoria Política Feminista.

Palavras-chave: representatividade; diversidade; estereótipos; gênero; Universo Cinematográfico Marvel;

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais, que sempre foram a verdadeira personificação de super-heróis enquanto crescia. À minha mãe, minha Mulher-Maravilha, o maior exemplo de força, independência, perseverança e humildade do qual me orgulho tanto de ser filha. Tudo o que você já fez e continua a fazer todos os dias por mim representa a maior prova de amor que eu poderia receber nessa vida. Ao meu pai, meu Super-Homem, cujo os conselhos, puxões de orelha, sacrifícios e carinho trago sempre comigo.

Aos meus irmãos, William, Rafael e João, sou grata pelo apoio e companhia. William, aquele que desde que me entendo por gente chamo de maninho, saiba que se não fosse pelo nosso constante compartilhamento de DNA nerd, metade de quem sou hoje não existiria. Rafael, meu companheiro de CCXPs e pré-estreias, nossas longas conversas e debates sobre os filmes se transformaram nessa pesquisa. Obrigada pelas opiniões e principalmente por ouvir minhas ideias malucas.

Também agradeço ao meu padrinho, que divide no meu coração o cargo de Super-Homem com meu paizinho.

Aos meus melhores amigos, Arthur e Luiza, obrigada por acreditarem em mim e me fazerem enxergar o que há de melhor no mundo. Suas palavras de incentivo sempre ressoam em mim quando mais preciso.

À UFRJ agradeço pela abertura de horizontes e de oportunidades que não encontraria em nenhum outro lugar. Gabi, Iza, Giu e Gabriel, vocês foram parte essencial da minha jornada universitária e uma das melhores coisas que ganhei nessa faculdade. E Gabi, poder contar com o seu companheirismo nesses últimos 4 anos foi incrível. Com você aprendi muito sobre parceria, comprometimento e acima de tudo empatia. Se hoje estou concluindo essa graduação, foi graças a sua ajuda. Dividir toda essa experiência com você foi um grande privilégio.

Por fim, serei eternamente grata à minha orientadora, Luanda Schramm, por ter me auxiliado a dar sentido a tantos questionamentos internos, não só neste trabalho, como em outros encontros na ECO. Muito da minha empolgação por estudos sobre diversidade, representatividade e identidade vieram de suas aulas e suas inúmeras referências.

“Vocês sabem sobre vampiros? Você sabe, os vampiros não têm reflexos no espelho? Existe essa ideia de que monstros não têm reflexos no espelho. E o que eu sempre pensei não é que monstros não tenham reflexos no espelho. E sim que se você quer transformar um ser humano em um monstro, negue a ele, no nível cultural, qualquer reflexo de si mesmo. Enquanto crescia, eu me sentia como um monstro em alguns aspectos. Eu não me via refletido de forma alguma. Eu ficava tipo, “Ei, há algo de errado comigo? Toda a sociedade parece pensar que pessoas como eu não existem?” E parte do que me inspirou foi esse desejo profundo de que antes de morrer, eu faria alguns espelhos. Que eu faria alguns espelhos para que crianças como eu possam se ver refletidas de volta e não se sintam tão monstruosas.”¹

(Junot Díaz)

¹ Tradução minha: You guys know about vampires? You know, vampires have no reflections in a mirror? There's this idea that monsters don't have reflections in a mirror. And what I've always thought isn't that monsters don't have reflections in a mirror. It's that if you want to make a human being into a monster, deny them, at the cultural level, any reflection of themselves. And growing up, I felt like a monster in some ways. I didn't see myself reflected at all. I was like, “Yo, is something wrong with me? That the whole society seems to think that people like me don't exist?” And part of what inspired me was this deep desire that before I died, I would make a couple of mirrors. That I would make some mirrors so that kids like me might see themselves reflected back and might not feel so monstrous for it. Disponível em: [Pulitzer Prize-winning author Junot Diaz tells students his story - nj.com](https://www.nj.com/story/pulitzer-prize-winning-author-junot-diaz-tells-students-his-story-2021-04-22/). Acesso em: 22/04/2021.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2	11
Figura 3	12
Figura 4	26
Figura 5	31
Figura 6	39
Figura 7	41
Figuras 8 e 9	65
Figuras 10 e 11	66
Figura 12	67
Figura 13	70
Figura 14	71
Figura 15	73
Figuras 16 e 17	82
Figuras 18, 19 e 20	85
Figura 21	87
Figura 22	91
Figura 23	98
Figuras 24, 25 e 26	99
Figura 27	100
Figuras 28, 29 e 30	101

Figuras 31 e 32 102

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 37

Tabela 2 38

Tabela 3 43

Tabela 4 44

Tabela 5 46

Tabela 6 49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 — UNIVERSO CINEMATOGRAFICO MARVEL	17
1.1 Indústria Cultural, <i>soft power</i> e <i>militainment</i>	19
1.2 Narrativa transmídia e cultura de convergência	22
2 — DIVERSIDADE COMO PRODUTO: POLÍTICA AFIRMATIVA OU CAPITALISMO? .	26
2.1 Diversidade na Indústria de Quadrinhos <i>Mainstream</i>	27
2.2 Diversidade no UCM	32
2.3 O neoliberalismo e a apropriação de políticas feministas	34
2.4 Tempo de tela, funções narrativas e presença política	37
3 — ESTEREÓTIPOS E REPRESENTAÇÕES FEMININAS	54
3.1 Estereótipos e imagens de controle	54
3.2 Representatividade e empoderamento	62
3.2.1 Viúva Negra — a Smurfette dos Vingadores e símbolo sexual da cultura nerd	62
3.2.2 Capitã Marvel — o exército de uma mulher só	81
3.2.3 Da Viúva Negra a Capitã Marvel	95
3.3 A representatividade segundo os fãs	96
3.3.1 Trolls x Capitã Marvel/Brie Larson	98
3.3.2 A polêmica cena do “Ela tem ajuda”, de Vingadores: Ultimato	101
CONCLUSÃO	104

INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é investigar os dilemas da representatividade de gênero presentes no Universo Cinematográfico Marvel (Marvel Cinematic Universe²), uma franquia de mídia norte-americana baseada nas adaptações de personagens das revistas em quadrinhos publicadas pela Marvel Comics. Atualmente já é considerada a maior da história do cinema, com mais de 20 bilhões de dólares arrecadados e diversos recordes de bilheteria³.

Como um produto cultural de relevância mundial, o UCM têm trazido diversas temáticas em suas produções e movido constantemente uma legião de fãs com suas histórias, promovendo debates políticos sobre identidade e representatividade que vão além do entretenimento. Entre 2018 e 2019, por exemplo, a Marvel Studios lançou nos cinemas Pantera Negra e Capitã Marvel.

Capitã Marvel foi a 21ª produção do UCM, mas na indústria cinematográfica como um todo se caracterizou como o primeiro filme protagonizado por uma mulher a arrecadar mais de 1 bilhão de dólares e também a alcançar o pódio de maior estreia mundial de um filme dirigido por uma mulher⁴. Esses números são representativos pois, historicamente, se perpetuou no mercado o falso consenso de que produções de super-heroínas não vendem o suficiente. Por décadas essa foi a regra geral seguida, e com isso, os únicos modelos do gênero de super-heróis que meninas e mulheres tinham para se inspirar nos cinemas eram as versões sexualizadas, super estereotipadas e/ou coadjuvantes das personagens femininas, até que Mulher-Maravilha (DC Comics) provou o contrário em 2017, e posteriormente, Capitã Marvel em 2019.

Todos devem ter a oportunidade de ver mulheres em papéis que elas possam aspirar um dia, papéis que mostrem mulheres fortes, inteligentes e ousadas. De professora a piloto de caça - ou super-heroína. Esta é uma oportunidade para continuar a capacitar as meninas a serem exatamente isso. Primeiro filme dirigido por mulheres da Marvel Studios, Capitã Marvel oferece esse tipo de

² O Universo Cinematográfico Marvel é conhecido popularmente como MCU entre os fãs, a mídia especializada (voltada para a cultura geek) nacional e internacional e grandes meios de comunicação como, por exemplo, o New York Times, The Washington Post, BBC e Globo. Já nos estudos acadêmicos brasileiros, ele é predominantemente referenciado como UCM.

³ Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Marvel-Cinematic-Universe#tab=summary>. Acesso em: 22/04/2021.

⁴ Anna Boden codirigiu o filme com Ryan Fleck. No roteiro também contamos com mais três roteiristas: Geneva Robertson-Dworet, Nicole Perlman e Meg LeFauve. Disponível em: <https://screenrant.com/captain-marvel-movie-records/>. Acesso em: 22/04/2021.

representação importante. (FREDERICK, 2019)



Figura 1: Carol Corps (nome da base de fãs da Capitã Marvel) numa das tours de divulgação do filme em 2019⁵.

Figura 2: Carol Corps numa das tours de divulgação de Vingadores: Ultimato em 2019.

Já Pantera Negra foi a 18ª produção do UCM, mas na indústria cinematográfica como um todo se caracterizou como o primeiro filme de mega orçamento da história (\$200 milhões de dólares⁶) a ter um diretor afro-americano e um elenco majoritariamente negro⁷. Além de representar um marco no cinema, a produção teve em seu cerne uma forte consciência racial, com apelo à identidade e à ancestralidade negra. Seu impacto cultural se traduziu não só em recordes de bilheteria e oscars⁸, como reverberou em diversas manifestações de fãs pelo mundo⁹. Nas

⁵ Disponível em: <https://www.intouchweekly.com/posts/brie-larson-captain-marvel/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁶ Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Black-Panther#tab=summary>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷ Disponível em <https://time.com/black-panther/>. Acesso em: 22/04/2021.

Disponível em:

<https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2018/02/20/a-426-6-million-opening-makes-black-panther-the-top-grossing-film-with-a-black-cast/?sh=4123357212a6>. Acesso em: 22/04/2021.

⁸ Ruth E. Carter se tornou a primeira mulher negra a vencer o Oscar de melhor figurino: “A Marvel pode ter criado o primeiro super-herói negro com 'Pantera Negra', mas nós o transformamos em um rei africano". Hannah Bleicher foi a primeira negra a vencer em melhor direção de arte. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/02/24/pantera-negra-ganha-o-oscar-de-melhor-figurino.htm>. Acesso em: 22/04/2021.

⁹ Vídeo que viralizou na semana de estreia, com estudantes da Ron Clark Academy dançando felizes após terem conseguido ingressos para o filme, disponível em:

<https://www.usatoday.com/videos/news/nation/2018/02/14/kids-dance-joy-after-getting-black-panther-tickets/110153420/>. Acesso em 22/04/2021.

Reações de fãs pelo mundo, disponível em:

<http://www.thefader.com/2018/02/16/black-panther-fans-midnight-screenings-costumes>. Acesso em: 22/04/2021.

WakandaCon, evento com desfile de fantasias, demonstrações de arte e painéis de celebridades, sessões sobre

redes sociais, por exemplo, antes da estreia o filme quebrou o recorde do Twitter de filme mais tuitado em 2018, com mais de 5 milhões de tweets apenas no dia 12 de fevereiro¹⁰. Segundo Jaafar (2018): “Pantera Negra não pode ser percebido como apenas mais um filme de sucesso de Hollywood ou um filme de quadrinhos. Tem muito a oferecer, especialmente em termos de representação de negros e pessoas de cor na tela grande”¹¹.



Figura 3: Crianças de cosplay assistindo o filme em Nairobi, Kenya¹².

Dois anos e meio após a sua estreia, a forma como o filme impactou principalmente crianças negras também pode ser sentida quando Chadwick Boseman faleceu de câncer em agosto de 2020: “Quem sempre pode escolher o herói que quer ser não entende a relação dos pretos com Pantera Negra. É sobre se ver e se reconhecer”¹³. (CLAUDIANE, 2020)

Porém, essas duas produções são exceções quando comparadas às demais histórias do universo cinematográfico. A maior parte de seus conteúdos são marcados pela sub-representação

ativismo social, empreendedorismo e igualdade de gênero e raça. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2018/08/07/entertainment/wakandacon-black-panther-trnd/index.html>. Acesso em: 22/04/2021.

¹⁰ Disponível em: <https://variety.com/2018/digital/news/black-panther-twitter-record-2018-1202695436/>. Acesso em: 22/04/2021.

¹¹ Tradução minha: “Black Panther cannot be dismissed as just another blockbuster Hollywood film or comic book film. It has so much to offer especially in terms of representation of blacks and people of color on the big screen.” Disponível em:

<https://medium.com/@DaniaAtHome/the-cultural-impact-of-black-panther-80ad3afdea66#:~:text=%E2%80%9CWakanda%20Forever%E2%80%9D%20a%20rallying%20cry,modern%20day%20American%20hip%20Dhop>. Acesso em: 22/04/2021.

¹² Disponível em: <https://www.nydailynews.com/news/world/african-viewers-marvel-pride-black-panther-article-1.3827191>. Acesso em: 22/04/2021.

¹³ Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/09/02/criancas-negras-dizem-por-que-sao-fas-do-pantera-negra-parece-a-gente.htm>. Acesso em: 22/04/2021.

de minorias sociais — como mulheres, negros, LGBTQIA+s e pessoas com deficiência. No contexto das sociedades atuais são muito frequentes as queixas que apontam o caráter excludente das normas de representação (YOUNG, 2006): “As pessoas muitas vezes reclamam que os grupos sociais dos quais fazem parte ou com os quais têm afinidade não são devidamente representados nos organismos influentes de discussões e tomadas de decisão, tais como legislaturas, comissões e conselhos, assim como nas respectivas coberturas dos meios de comunicação”. (YOUNG, 2006:140)

Grande parte das representações desses grupos foram marcadas por estereotipia e estratégias mercadológicas conhecidas como *tokenização*, quando a presença de um único personagem pertencente a um grupo minoritário concentra (supostamente) as múltiplas opressões e tensões vivenciadas por esse grupo, *whitewashing*, que consiste na escalação de atores brancos em papéis que originalmente são destinados a pessoas de outras etnias e *queerbaiting*, técnica usada em ficções para atrair pessoas da comunidade LGBTQIA+ a consumirem dado produto de entretenimento. Até 2020 nenhum de seus personagens titulares foi apresentado em tela como LGBTQIA+.

O filme de maior bilheteria, Vingadores: Ultimato (2019), inclui pelo menos 30 super-heróis, mas a verdadeira batalha é mais entre “os sexos” do que contra supervilões, visto que os personagens masculinos somam conjuntamente 381 minutos de tela, comparados a apenas 116 minutos das personagens femininas¹⁴.

Como veremos neste trabalho, a Marvel vem prometendo a seus fãs uma maior representação de minorias sociais há anos, mas pouco fez para agir sobre isso. A lógica da promessa e desilusão permanentes é contradição básica da indústria cultural, que “não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). No caso da representatividade LGBTQIA+, por exemplo, na semana de estreia de Vingadores: Ultimato, os diretores Anthony e Joe Russo revelaram a inclusão do primeiro personagem gay masculino da franquia¹⁵. No entanto, “esse tão esperado personagem

¹⁴ Disponível em:

<https://www.dailymail.co.uk/news/article-6958449/The-REAL-battle-Avengers-male-superheroes-Endgame-enjoy-sc-reen-time-women.html>. Acesso em: 22/04/2021.

¹⁵ Disponível em:

<https://deadline.com/2019/04/avengers-endgame-marvel-first-openly-gay-character-directors-joe-russo-anthony-russo-discuss-1202601583/>. Acesso em: 22/04/2021.

gay acabou sendo apenas um dos diretores, em nada mais do que uma aparição especial glorificada”¹⁶.

Há manchetes atrás de manchetes sobre o primeiro personagem abertamente gay da Marvel. [...] Mas quando você faz questão de dizer isso, e na prática só o tem fazendo o mínimo possível, e então elogia isso como um passo à frente para a representação, isso soa meio como uma piada¹⁷. (KIRKLAND, 2019)

Contudo, apesar da *tokenização*, *whitewashing* e *queerbaiting*, é importante frisarmos que nem todas as caracterizações dos personagens se resumem exclusivamente a esses fatores. Nestas caracterizações podemos encontrar nuances e diferentes graus de representatividade nos quais exploraremos, ao longo da presente pesquisa, os dilemas impostos. Diversos estudos acadêmicos e críticos não-acadêmicos recentes têm demonstrado que, nos últimos anos, as representações desses grupos vêm apresentando significativas mudanças no UCM. Com base na pesquisa bibliográfica, nos propomos a pensar essas mudanças como respostas a dois principais movimentos: a influência das recepções e repercussões negativas por parte dos fãs e da mídia, e o momento político-social atual marcado pelo neoliberalismo progressista e suas práticas.

O projeto se divide em 3 capítulos: em um primeiro momento discutimos sobre as estratégias "por trás" do seu sucesso mercadológico, adotando conceitos da Teoria Crítica, com a Indústria cultural, e da Economia Política da Comunicação, além de noções como narrativa transmídia, cultura de convergência, *soft power* e *militainment*. Estes são essenciais para compreender o impacto cultural da franquia, sem perder de vista os imperativos macroeconômicos e as implicações políticas desses produtos de entretenimento.

No segundo capítulo, ainda sob uma ótica mercadológica, exploramos as razões para o

¹⁶ Tradução minha: “However, this long awaited gay character merely turned out to be one of the directors, in nothing more than a glorified cameo.” Disponível em: <https://indianexpress.com/article/opinion/columns/marvel-avengers-captain-america-iron-man-thor-5724210/>. Acesso em: 22/04/2021.

¹⁷ Tradução minha: “There is [headline after headline](#) about Marvel's first [openly gay character](#) [...] But when you make it a point to create a gay character, have him do the absolute least, and then have it lauded as a step forward for representation, that's a bit of a joke. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a27334096/avengers-endgame-gay-representation/>. Acesso em: 22/04/2021. Também ver: <https://www.themarvsue.com/gay-representation-avengers-endgame/>. Acesso em: 22/04/2021.

uso da diversidade como produto na Indústria de Quadrinhos *Mainstream* e, conseqüentemente, nas histórias adaptadas do UCM, levando em consideração o atual contexto político econômico caracterizado pela maior visibilidade e reconhecimento de pautas de grupos historicamente renegados. Também analisaremos a cooptação das políticas de gênero pelo neoliberalismo progressista, a partir de Nancy Fraser. Fecharemos discutindo a presença política das personagens femininas, a partir de Anne Phillips e também de dados como tempo de tela, funções narrativas e o Teste de Bechdel.

A reflexão crítica sobre a representatividade feminina é o foco do último capítulo e será fundamentada no conceito de *estereótipos* (Lippmann, 2008 [1922]), bem como nas contribuições da teoria política feminista e do feminismo negro, com o conceito de *imagens de controle*, de Patricia Hill Collins. Partindo de uma avaliação mais geral das personagens, focaremos a discussão nas heroínas que consideramos peças chaves para a representatividade feminina atual da franquia: Viúva Negra/Natasha Romanoff e Capitã Marvel/Carol Danvers. Analisaremos os traços distintivos de suas representações, e os limites da inclusão. A Viúva Negra é representada sobretudo pelo viés do olhar masculino, conforme Laura Mulvey (1999), e pela estratégia do *tokenismo*. Na análise da Capitã Marvel, discutiremos principalmente a articulação entre a estratégia retórica e mercadológica do *militainment*, termo proposto por Roger Stahl, e a problemática associação com os ideais feministas em sua caracterização.

Ainda no último capítulo, exploramos um pouco das controvérsias na recepção dessa ‘representatividade feminina’ por parte do público consumidor, segundo o modelo de codificação/decodificação de Stuart Hall, considerando que o processo comunicativo não se esgota apenas no momento da emissão.

Além de pesquisa bibliográfica para a fundamentação teórica, o trabalho se vale de pesquisa documental, que consistiu em: observação e acompanhamento dos 23 filmes produzidos pela Marvel Studios entre 2008 e 2020, na coleta de materiais de divulgação da própria empresa, notícias de portais jornalísticos, pesquisas estatísticas dos meios cinematográfico e acadêmico e conteúdos disponibilizados em blogs e redes sociais como Twitter, Youtube, Facebook, Instagram e Tumblr. Além disso, como nosso objeto possui sua origem em outra mídia, que são as histórias em quadrinhos, os produtos derivados do conglomerado também foram utilizados para argumentação e exemplificação.

1 — UNIVERSO CINEMATOGRAFICO MARVEL

O Universo Cinematográfico Marvel¹⁸ (UCM) é uma franquia de mídia norte-americana baseada nas adaptações de personagens das revistas em quadrinhos publicadas pela Marvel Comics. Para entendermos sua construção, faremos um breve histórico das empresas que a comandam.

A Marvel Comics é uma editora norte-americana, fundada em 1939 (como Timely Comics). É mundialmente conhecida por seus grandes títulos de super-heróis (como Homem-Aranha, X-Men e Vingadores). A Marvel Entertainment, Inc. é uma companhia estadunidense de entretenimento, e subsidiária da The Walt Disney Company. Foi vendida em 31 de agosto de 2009 por 4,3 bilhões de dólares¹⁹. Formada pela fusão entre a Marvel Entertainment Group e a Toy Biz, Inc., é a dona da Marvel Comics, Marvel Studios, Marvel Music e da Marvel Television.

A Marvel Studios é um estúdio de cinema norte-americano fundado em 1993 (entre 1993-1996 era conhecido como Marvel Films). Tem sua produção dedicada à adaptação de personagens da Marvel Comics. Como influência da crise financeira, até 2008 a empresa basicamente licenciou filmes para outras produtoras e distribuidoras, como New Line Cinema, Sony Pictures Entertainment, 20th Century Fox, responsáveis respectivamente pelo lançamento de títulos como Blade (1998), Homem-Aranha (2002) e X-Men (2000).

O sucesso dessa e outras produções deu fôlego o suficiente para que houvesse uma reestruturação interna na companhia: em 2007 Kevin Feige²⁰ assumiu o cargo de presidente da

¹⁸ O Universo Cinematográfico Marvel é conhecido popularmente como MCU entre os fãs, a mídia especializada (voltada para a cultura geek) nacional e internacional e grandes meios de comunicação como, por exemplo, o New York Times, The Washington Post, BBC e Globo. Já nos estudos acadêmicos brasileiros, ele é predominantemente referenciado como UCM.

¹⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marvel_Studios. Acesso em: 22/04/2021.

²⁰ Kevin Feige está envolvido na adaptação de histórias de super-heróis para os cinemas desde os X-Men (2000) (onde trabalhou como produtor associado). Hoje é fortemente associado como símbolo da cultura pop e até mesmo como o Walt Disney dessa geração. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/marvel-cinema/quem-e-kevin-feige-marvel-studios>. Acesso em: 22/04/2021. Ele que, em 2007, começou a idealizar o Universo Cinematográfico Marvel e atualmente segue como responsável pela coordenação e interconectividade criativa entre as produções. Sua forma enfática de direção já incomodou cineastas, que anteriormente deixaram as produções por conflitos criativos. Em 2019 também se tornou diretor criativo da Marvel, tendo controle assim sobre a direção narrativa em vários meios, incluindo a parte editorial, filmes e animações (a título de curiosidade: a saga de Star Wars, outro fenômeno da cultura pop mundial, agora também está nas mãos dele). Esse segundo movimento é importante para explicar a Fase 4 do UCM. Disponível em: <https://variety.com/2019/biz/news/kevin-feige-marvel-chief-creative-officer-1203371505/>. Acesso em: 22/04/2021.

produção e em 2008, lançaram Homem de Ferro. Esse longa-metragem veio a ser o primeiro de uma sequência de filmes individuais focados em personagens como Hulk, Thor e Capitão América que, posteriormente, seriam unidos num crossover, criando assim um universo cinematográfico interconectado, similar ao que acontece nas histórias em quadrinhos da editora. Ainda numa fase experimental, essas produções — Homem de Ferro (2008), O Incrível Hulk (2008), Homem de Ferro 2 (2010), Thor (2011) e Capitão América: O Primeiro Vingador (2011) — foram distribuídas pela Paramount, o que implicava na dependência do sucesso das bilheteiras para que o estúdio pudesse continuar a financiar novos títulos e seguir com o projeto cinematográfico.

Mas, como dito anteriormente, em 2009 a Marvel Entertainment foi comprada pela The Walt Disney Company e com isso a Marvel Studios passou a ter suas produções financiadas pelo conglomerado. O primeiro lançamento sob essa nova direção de distribuição e marketing foi Vingadores (2012), que marcou a finalização da Fase 1 do Universo Cinematográfico Marvel e foi um sucesso de bilheteria, arrecadando aproximadamente \$1.519 milhões de dólares mundialmente (os cinco filmes anteriores arrecadaram, conjuntamente, \$2.027,1 milhões). A partir daí, o futuro do projeto que até então era incerto, se provou um fenômeno economicamente lucrativo e que, posteriormente, viria a transformar todo o consumo do gênero de super-heróis dentro da indústria cinematográfica.

Com 23 filmes produzidos de 2008 a 2020, divididos em 3 Fases, e diversos spin-offs em formato de séries de TV, revistas de quadrinhos *tie-ins*, curta-metragens e outros produtos culturais, o UCM hoje é um fenômeno mundial. A franquia já é considerada a maior da história do cinema, com mais de 20 bilhões de dólares arrecadados²¹.

Como forma de mapearmos alguns dos imperativos econômicos e políticos que influenciam na construção desse universo, neste capítulo exploramos as críticas à Indústria Cultural de Adorno e Horkheimer, associadas às noções de *soft power* e *militainment*. Depois, ressaltamos aspectos de consumo desse tipo de mídia, a partir dos conceitos de narrativa transmídia e cultura de convergência de Jenkins.

²¹ Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Marvel-Cinematic-Universe#tab=summary>. Acesso em: 22/04/2021.

1.1 Indústria Cultural, *soft power* e *milittainment*

Ao longo desses 12 anos de existência, o UCM criou e instigou uma legião de fãs que até então era, de certa forma, subestimada por Hollywood: o público nerd. O apelo emocional da franquia se tornou tão grande, não apenas para esse público mais hardcore, como também para pessoas que até então nem se interessavam tanto pelo gênero, que Vingadores: Ultimato (2019), o filme de conclusão do primeiro grande ciclo do universo, A Saga do Infinito (que inclui as Fases 1, 2 e 3), quebrou vários recordes de bilheteria: arrecadou mais de US\$ 2,7 bilhões em todo o mundo, tornando-se o filme de maior bilheteria de 2019; ao arrecadar US\$ 858,3 milhões de dólares nos EUA e Canadá, o filme também se tornou a 2º maior bilheteria na América do Norte na história do cinema atrás apenas de Star Wars: O Despertar da Força (2015) que arrecadou US\$ 936,6 milhões em 2015; foi o filme mais rápido da história a chegar a US\$ 1 bilhão em receita, alcançando a marca em apenas 5 dias, além de ser também o mais rápido a atingir US\$ 2 bilhões, em 11 dias; detém a maior abertura doméstica de todos os tempos, com US\$ 1,2 bilhão mundialmente em seu primeiro final de semana em cartaz, superando o seu título antecessor, Vingadores: Guerra Infinita, que arrecadou US\$ 640,5 milhões em 2018; após treze semanas em exibição, tornou-se o filme de maior bilheteria de todos os tempos, recorde anteriormente estabelecido por Avatar (2009).²²

Essa lógica de consumo remete à Indústria Cultural, principalmente quando mantém o público refém de uma história “sem fim”:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória Sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 10)

Como indústria da diversão que assegura a vida dos produtores no mercado, ela sempre almeja o lucro. Assim como a reorganização do cinema antes da Primeira Guerra Mundial, que consistiu na adaptação consciente às necessidades do público registradas com base nas bilheterias (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 9), a mesma lógica opera para o UCM.

²² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Avengers:_Endgame. Acesso em: 22/04/2021.

Os bens culturais, como gênero de mercadoria, passam a ser autofabricados, padronizados, segundo os critérios do mercado. Assim, a indústria cultural tem como pretensão estandardizar os gostos dos indivíduos, de modo a levá-los a aceitarem os critérios ditados pelos produtos, com o objetivo de satisfazer as supostas necessidades criadas pelo mercado. (ADORNO, 2000, p. 288)

Adorno e Horkheimer também já enfatizavam a interdependência desta com o mecanismo econômico dos poderosos setores da indústria:

Se, em nossa época, a tendência social objetiva se encarna nas obscuras intenções subjetivas dos diretores gerais, estas são basicamente as dos sectores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Comparados a esses, os monopólios culturais são fracos e dependentes. Eles têm que se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder, para que sua esfera na sociedade de massas [...] não seja submetida a uma série de expurgos. A dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face da indústria eléctrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos sectores individuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama económica. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 3)

Trazendo essa discussão para o contexto político atual, temos os conceitos de *soft power* e *hard power*, cunhados por Joseph Nye como ferramentas de dominação dos Estados. O *hard power* envolve o uso de força, militar ou econômica, para impor sua vontade sobre o outro. Já o *soft power* significa:

A capacidade de um Estado de conseguir o que ele quer pela atratividade da sua cultura, suas ideias, sua política doméstica e diplomacia. (TREMBLAY, 2007). *Soft power* é mais do que apenas persuasão ou a capacidade de encorajar pessoas pela arte do raciocínio: é também a capacidade de atrair, a atração frequentemente leva a uma certa submissão; concluindo, *soft power* é um poder de atração. (NYE, 2004, p. 6)

Dentre os seus instrumentos podem estar o turismo, a gastronomia, a diplomacia, a literatura, o cinema, entre outros (NYE, 2004). Dessa forma, o UCM hoje sendo a maior franquia da história do cinema, opera como mais um desses mecanismos de opinião pública do *soft*

*power*²³ estadunidense. Aliado a essa lógica de valores culturais também podemos notar o *militainment*, conceito de Roger Stahl: a guerra apresentada e vista como entretenimento — ou “*militainment*” — na contemporânea cultura popular americana.

Examinando as controvérsias e práticas que o "movimento" tem inspirado no imaginário social da democracia, o autor demonstra como esse tipo de colaboração entre os estúdios de Hollywood e o exército americano para financiar custos da produção não é nada novo. Na época do Cinema Mudo, por exemplo, o ganhador do Oscar de Melhor Filme, *Asas* (1927), recebeu suporte do Pentágono. *Top Gun* (1986), *Falcão Negro em Perigo* (2001), *A Hora Mais Escura* (2012) e a franquia *Transformers* (2007 -) são alguns dos mais de 800 filmes produzidos com esse tipo de acordo. Como Stahl bem destaca, o *militainment* vai além das produções Hollywoodianas: inclui esportes, brinquedos, jogos e programas de TV.

Apesar de não falar especificamente sobre quadrinhos de super-heróis, é evidente que esse tipo de mídia também se beneficia do fenômeno, afinal, muitos dos personagens popularmente conhecidos hoje surgiram durante a Segunda Guerra Mundial (exemplos: *Mulher Maravilha* e *Capitão América* em 1941) como forma de contrapropaganda a ideologia nazista — vendendo assim os ideais estadunidenses — e hoje suas histórias vem sendo adaptadas para os cinemas com muito mais força do que em décadas anteriores.

Stahl identifica a mudança da tradicional abordagem que a mídia americana tomou nas primeiras guerras, para o *militainment* como um deslocamento “de um evento que tinha que ser vendido (legitimado pela propaganda) para um evento que poderia ser vendido (integrado à economia comercial do entretenimento, tempo de lazer e prazer”. (STAHL, 2009, p.14).

Narrativas de personagens como o *Homem de Ferro*, *Capitão América* e a *Capitã Marvel* são tipos de *militainment*, apresentam uma “fantasia liberal dos militares” que retrata uma violência sentida como merecida contra os inimigos (apud FORREST, 2017: 5; apud PARDY, 2016: 29). *Militainment* apresenta não somente o “entretenimento com temas militares onde o Departamento de Defesa é celebrado”, como também substitui imagens realistas da morte pelo

²³ No artigo “Universo Cinematográfico da Marvel como fonte de soft power dos Estados Unidos da América” (2018), Mauricio Ribeiro da Silva Neto argumenta que o Universo Cinematográfico Marvel atingiu um tamanho tão elevado que, mesmo sem intervenção estatal, se tornou uma fonte de poder dos EUA. Exemplo distos são os filmes do *Homem De Ferro*, que evocam a ideologia de superioridade estadunidense construída ao longo das décadas e que perdura até hoje.

“poder e prazeres de um maquinário high-tech”, de forma que “o estado de violência é traduzido para um objeto de consumo agradável” (STAHL, 2009: 6-14; apud THOMAS, 2009).

Militainment também “significa cooperação entre o exército, a mídia e a indústria da cultura no dia a dia” (apud THOMAS, 2009: 106) e destaca o “techno-fetichismo”, que funciona através do “posicionamento de uma ferramenta militar no centro do drama”. (STAHL, 2009)

Como Carolyn Cocca aponta em seu livro “Wonder Woman and Captain Marvel: Militarism and Feminism in Comics and Film” (2020), textos e paratextos do *militainment* entrelaçam os interesses de recrutamento das instituições militares, os interesses capitalistas dos produtores da mídia e os desejos dos fãs de verem heróis inspiracionais e empoderados. O foco é nas vitórias militares dos heróis e seus aliados, e não nas discriminações estruturais ou na endêmica violência estrutural que permeia as instituições militares, e nem nos efeitos da violência militar neoconservativa nas populações vulneráveis pelo mundo. Exemplos desse fenômeno serão explorados no Capítulo 3.

Apesar da Indústria Cultural nos emprestar conceitos importantes, assim como as noções de *soft power* e *militainment*, aqui não procuramos reduzir o público apenas a uma massa passiva de espectadores. A cultura participativa ainda é um elemento chave para a produção de significados. Isso não quer dizer também que as corporações não exerçam maior poder do que os consumidores. Veremos isso no subitem 1.2, a partir dos conceitos de narrativa transmídia e cultura de convergência de Jenkins.

1.2 Narrativa transmídia e cultura de convergência

Henry Jenkins define a narrativa transmídia como uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias, fazendo novas exigências aos consumidores e sendo dependente da participação ativa de comunidades de conhecimento. Dessa forma, para compreendermos o futuro do UCM e o uso dessa estratégia de conteúdo, precisamos dar um passo atrás no histórico da companhia.

Antes de 2015 a Marvel Studios respondia a Marvel Entertainment, até ser realocada como subsidiária do The Walt Disney Studios. Isso deu maior independência ao estúdio, além de

explicar o porquê de algumas séries de TV produzidas pela Marvel Television só compartilharem alguns acontecimentos com o UCM²⁴, o que geralmente causa certa confusão em quem não acompanha o universo desde o início. Títulos como Agente Carter (2015-2016) e Agentes da S.H.I.E.L.D. (2013-2020), da ABC, Jessica Jones (2015-2019), Demolidor (2015-2018), Luke Cage (2016-2018), Punho de Ferro (2017-2018), Justiceiro (2017-2018) e Os Defensores (2017), da Netflix, e Runaways (2017-2019) da Hulu são exemplos disso.

Com o lançamento da plataforma de streaming Disney+ em novembro de 2019 nos EUA, foi prometida a chegada da Fase 4 do UCM, representando uma expansão do universo para minisséries produzidas e distribuídas pela própria The Walt Disney Company, diferentemente das citadas anteriormente. Essas produções compartilharão 100% dos acontecimentos da franquia e influenciarão diretamente os arcos narrativos dos próximos filmes. Até 2019 “só” era preciso acompanhar os lançamentos nos cinemas, agora as histórias estarão divididas entre os filmes e séries do streaming, remetendo assim, à narrativa transmídia de Jenkins.

A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica. (JENKINS, 2009, p. 49)

Além disso, parte desse movimento transmidiático só foi possível pelo avanço da monopolização do mercado pela The Walt Disney Company nas últimas três décadas, caracterizado pela compra de algumas das maiores produtoras de cinema e televisão do mundo, como a 21st Century Fox, LucasFilm, Pixar, Maker, The Muppets, ESPN e ABC, além da própria Marvel. A 21st Century Fox, por exemplo, era quem detinha os direitos de grandes franquias como Avatar, X-Men, Quarteto Fantástico, Deadpool, sendo essas três últimas também pertencentes ao gênero de super-heróis (os direitos desses personagens foram vendidos pela Marvel na década de 1990).

²⁴ Disponível em:

<https://thedirect.com/article/agents-of-shield-marvel-cinematic-universe-mcu-avengers-endgame-connections#:~:text=Despite%20being%20set%20within%20the,have%20diminished%20over%20the%20years.&text=Among%20all%20the%20shows%2C%20Agents,during%20its%20seven-season%20run>. Acesso em: 22/04/2021.

Num anúncio oficial em dezembro de 2017, quando as primeiras divisões da 21st Century Fox foram compradas, o chefe executivo da The Walt Disney Company, Robert A. Iger, afirmou:

A aquisição dessa estelar coleção da 21st Century Fox reflete o aumento da demanda dos consumidores por uma rica diversidade de experiências de entretenimento, que são mais convincentes, acessíveis e convenientes do que nunca". Além de apontar que essa seria uma oportunidade para reunir os X-Men, Quarteto Fantástico e Deadpool com a "família Marvel". (SOUSA, 2017)²⁵

Todo o movimento de mercado da Disney e a fala de Iger, ao mesmo tempo que remetem à perpetuação da ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha da Indústria Cultural, também remetem ao conceito de convergência midiática de Jenkins. Para ele, convergência é a "palavra que define mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura". Também se caracteriza pelo:

Fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2009, p. 29)

Sendo assim, para Jenkins (2009) toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia. A convergência se dá nos meios de comunicação por meio da cultura participativa e inteligência coletiva. Diferentemente de Adorno e Horkheimer, Jenkins destaca que a expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação, não classificando no processo comunicativo os produtores e os consumidores como ocupantes de papéis separados, porém como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. Mas ainda assim, "corporações exercem maior poder do que qualquer consumidor individual, ou mesmo um conjunto de consumidores." (JENKINS, 2009, p. 29)

Outro fator determinante para a construção desse universo cinematográfico e sua recepção

²⁵ Disponível em:

<https://www.omelete.com.br/filmes/disney-fecha-acordo-e-anuncia-compra-de-partes-da-21st-century-fox>. Acesso em: 22/04/2021.

por parte do público consumidor é a presença dos *fandoms*, que desempenham um papel essencial na chamada cultura participativa. Segundo Jenkins (2009), *fandom* é um termo utilizado para se referir à subcultura dos fãs em geral, caracterizada por um sentimento de camaradagem e solidariedade com outros que compartilham os mesmos interesses. Ele também surge “do equilíbrio entre o fascínio e a frustração: se a mídia não nos fascinasse, não haveria o desejo de envolvimento com ela; mas se ela não nos frustrasse de alguma forma, não haveria o impulso de reescrevê-la e recriá-la” (JENKINS, 2009).

Na fala de Iger sobre a fusão entre as companhias, quando ele a define como uma maneira de refletir “o aumento da demanda dos consumidores por uma rica diversidade de experiências de entretenimento, que são mais convincentes, acessíveis e convenientes do que nunca”, ele está se referindo aos *fandoms* que, por sua vez, apesar de fazerem parte do mercado, não são totalmente regulamentados por ele, mas impactam diretamente sobre o mesmo. Dessa forma, os ambientes informacionais alimentados por esses fãs se traduzem como uma importante fonte de pesquisa tanto para os produtores da mídia de super-heróis, quanto para o trabalho desenvolvido nesta monografia, afinal, os pontos de identificação e representação dessas narrativas dependem diretamente de quem as consome.

Considerando as noções de Indústria Cultural, *soft power*, *militainment*, narrativa transmídia e cultura de convergência aqui propostas, constatamos que diversos elementos macroeconômicos influenciam no sucesso mercadológico do UCM e conseqüente impacto cultural do mesmo. Por meio da relação entre os conceitos, vimos que a construção interligada da franquia só foi possível pela extensa exploração e combinação de mecanismos já utilizados na indústria cinematográfica anteriormente. Esse histórico é relevante para compreendermos de que lugar o UCM opera. Contudo, o foco dessa pesquisa são os dilemas de representatividade que o uso da diversidade como produto para entretenimento impõem. Dessa forma, seguiremos para o próximo capítulo explorando essas motivações, tendo em vista os aspectos aqui apresentados.

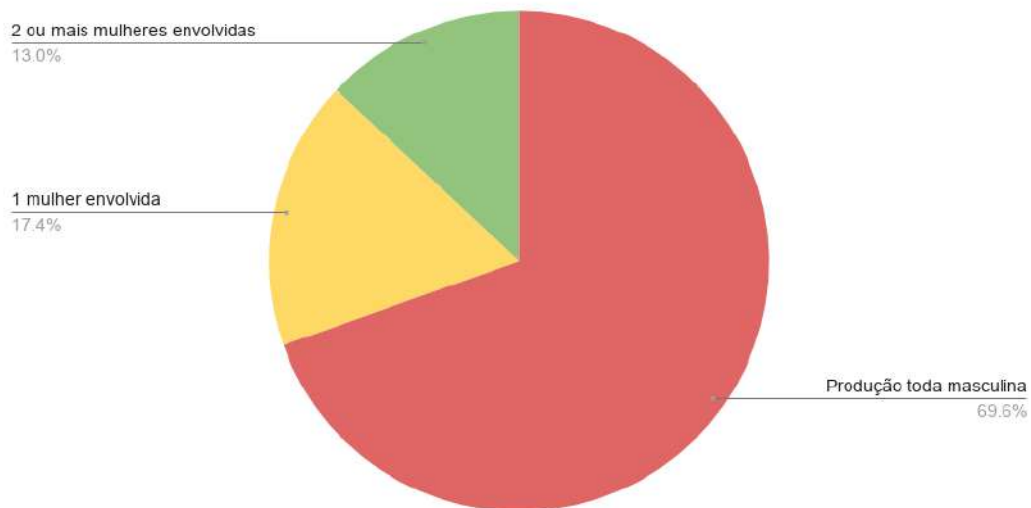
2 — DIVERSIDADE COMO PRODUTO: POLÍTICA AFIRMATIVA OU CAPITALISMO?

“Isso não é política afirmativa. Isso é capitalismo” (ALONSO, 2015)²⁶

Após a análise desses vieses estratégicos de marketing adotados pela Marvel Studios mencionados anteriormente, há um tema muito em voga nos últimos anos, que vem sendo questionado dentro da cultura pop (e conseqüentemente, dentro do UCM) — e é onde está o coração desse trabalho: a sub-representação de minorias sociais.

Apesar da grande variedade de produções, a maior parte de seus conteúdos não são marcados pela representatividade “adequada” desses grupos — como mulheres, negros, LGBTQIA+s e pessoas com deficiência. Dos 6 membros originais dos Vingadores (2012), apenas um deles é mulher — cuja representação é extremamente sexualizada e objetificada ao longo dos filmes. Apenas em 2018, a franquia contou com um filme protagonizado por negros (Pantera Negra), e em 2019 teve seu primeiro título protagonizado por uma mulher (Capitã Marvel).

Fizemos um levantamento dos nomes nas principais funções por trás dos 23 longa-metragens, que demonstrou como o número de mulheres em altos cargos ainda é desproporcional. As funções analisadas foram: direção, produção executiva, roteiro, música, cinematografia e edição.



²⁶ Tradução minha: “This isn’t affirmative action. This is capitalism”. Disponível em: <https://forallnerds.com/axel-alonso-episode/>. Acesso em: 22/04/2021.

Figura 4: Gráfico análise principais cargos²⁷.

Fora esses dados dos bastidores, fazendo uma análise das produções ao longo desses 12 anos e do marketing das mesmas, é possível notar uma certa mudança dessas representações, quanto da comunicação realizada para a divulgação dos filmes. Partindo de um ponto de vista da Economia Política da Comunicação, isso pode ser explicado (1) pela mudança no consumo de produtos do gênero de super-heróis e de seu público-alvo, fenômeno decorrente da convergência das mídias e (2) pela cultura de fandoms e cultura participativa, pontos explorados no capítulo 1. Fatores econômicos afetam não apenas quais produtos midiáticos são criados, como também o conteúdo desses produtos, quem é representado neles e de que forma, e quais audiências têm seus interesses levados em consideração²⁸. (apud DUNCAN, apud SMITH 2012: 146).

Como Carolyn Cocca aponta em *Superwomen: Gender, Power and Representation* (2016), os novos (ou recém ativos e vocais) fãs estão provando que eles podem apoiar — com o dinheiro deles, não somente com as cartas, e-mails, tumblrs, instagrams e tweets — um tipo diferente de personagem que a mídia tem deixado de lado nos últimos 20, 30 anos²⁹. Para melhor exemplificar esse movimento, faremos um breve histórico sobre a inserção de diversidade nos quadrinhos *mainstream*.

2.1 Diversidade na Indústria de Quadrinhos *Mainstream*

Esse novo momento político-econômico da Indústria de Quadrinhos *Mainstream*, caracterizado pela maior visibilidade e reconhecimento de pautas de grupos historicamente renegados, foi denominado como “A era da diversidade”, pelos autores Michael Godrum, Tara Prescott e Philip Smith no livro *Gender and the Superhero Narrative*:

O crescimento da presença de super-heróis como Kamala Khan³⁰ é importante não só por razões políticas, como econômicas — para a indústria de quadrinhos sobreviver, os editores não podem se dar ao luxo de atender apenas às

²⁷ Disponível em: [Planilha: Produção: Principais Cargos](#). Acesso em: 22/04/2021.

²⁸ Tradução minha: “Economic factors affect not only which media products get created, but also the content of those products, who is represented in them and how, and which audiences get their interests catered to”.

²⁹ Na verdade, esse tipo de representação vem sendo ignorada na mídia desde os seus primórdios.

³⁰ Kamala Khan é uma super heroína islâmica que teve sua primeira aparição em 2013, na #14 edição da HQ da Capitã Marvel

necessidades de um único grupo demográfico³¹. (GODRUM; PRESCOTT; SMITH, 2018, p. 7)

Apesar de historicamente serem renegados — e não representados — como público-alvo, minorias sociais sempre consumiram os produtos da Marvel Comics. A diferença é que estes não eram considerados seus consumidores majoritários. Desde o seu surgimento essa indústria, como qualquer outra com fins capitalistas, operou para diferentes públicos ao longo das décadas.

Pontuando especificamente sobre gênero (e de um ponto de vista binário), as representações das personagens femininas mudaram muito nos trabalhos publicados pelas editoras Marvel Comics e DC Comics, influenciadas por seus consumidores, desde 1940. Como a pesquisa de Carolyn Cocca (2016) demonstra, dependendo do contexto político-cultural da época, foram requisitadas tanto leituras de gênero mais tradicionais, como nos anos pós-Segunda Guerra Mundial, quanto leituras mais fluídas³² (como na década de 70, resultado ainda da segunda onda feminista e da contratação de novos criadores nos bastidores). Às vezes essas leituras concordavam com os interesses dos autores e editores e às vezes conflitavam com os mesmos.

Na “Era de Ouro” dos quadrinhos (1930-1950), por exemplo, essas personagens continham traços de inteligência, força e independência, resultado das contribuições econômicas das mulheres no trabalho durante a Segunda Guerra. Já no período pós-guerra, de 1950 até o início da década de 60, com os valores tradicionais reafirmados pela reintegração dos veteranos na sociedade americana e a volta das mulheres para as obrigações “do lar”, essas personagens começaram a ser escritas de forma muito mais emocional, sempre postas em perigo, interessadas em romance e em tarefas domésticas. (apud DONALDSON, 2013; MADRID, 2009; ROBBINS, 1996; WRIGHT, 2001).

No final dos 1960, algumas dessas leituras se diferenciaram por conta da segunda onda feminista, que questionou normas sociais sobre os papéis de gênero. Foi nesse período que grandes nomes como Feiticeira Escarlata, Viúva Negra, Carol Danvers, Zatanna e uma nova Batgirl (Barbara Gordon) foram introduzidas. Mas essas personagens, além de serem brancas,

³¹ Tradução minha: “The increasing presence of superheroes like Kamala Khan is important not only for political but for economic reasons — for the comics industry to survive, publishers cannot afford to cater only to the needs of a single demographic.”

³² Apesar de mais fluídas, nunca representavam 100% de quebra de paradigmas sociais.

fisicamente capazes e heterossexuais, ainda eram escritas e ilustradas por homens. Sendo assim, muitas de suas fraquezas eram estereotipicamente femininas. (COCCA, 2016, p. 9).³³

Na década de 1970, devido à pressão de movimentos feministas e de direitos civis, assim como à onda de contratação de novos criadores nos bastidores citada anteriormente, o número de super-heroínas e de pessoas não-brancas começou a crescer nas editoras, mas ainda não era tão representativo. Nessa época também, essas personagens começaram a ser desenhadas com traços mais curvos e com roupas mais provocativas. E as que eram não-brancas foram marcadas por exotismo.

De 1980 a 2000, a chamada Era Escura/Era Moderna, mudanças no mercado de quadrinhos (primeiro, uma explosão de novas lojas, depois um declínio das mesmas) impactaram diretamente nas histórias produzidas da época. O aumento do custo para a produção das revistas, por exemplo, fez com que as editoras se voltassem para a base de fãs: maioria composta por homens, brancos e mais velhos. (apud BROOKER, 2000; apud GABILLIET, 2010; apud KRENSKY, 2008; apud LOPES, 2009). Simultaneamente, um movimento underground crescia, guiado por políticas de identidade e a “Terceira Onda Feminista”. Aqui surgiram iniciativas como a Milestone Comics (artistas e autores afro-americanos) e o Friends of Lulu (organização de mulheres nos quadrinhos).

O crescimento dessas duas fases divergentes resultou em histórias mais adultas no cenário mainstreaming, com personagens masculinos super musculosos e personagens femininas hiperssexualizadas. Essa foi a era do estereótipo da *Bad Girl*, com proporções anatômicas e poses impossíveis criadas pelos desenhistas homens. (apud MADRID, 2009). A pose “*Brokeback*” se tornou cada vez mais comum: as personagens eram colocadas com uma postura torcida não-natural e arqueadas, de forma a demonstrar suas curvas.

Ao mesmo tempo em que eram desenhadas dessa forma, as personagens eram mal desenvolvidas e postas em situações de violência física e verbal, estupro e até assassinato, apenas para servirem como dispositivo de enredo cujo objetivo é evoluir a história de um personagem masculino. Em 1999, por exemplo, a renomada roteirista de histórias em quadrinhos, Gail Simone, iniciou o projeto *Women in Refrigerators*³⁴ como forma de protesto às negativas

³³ Além de não debaterem abertamente o feminismo como meio para mudança estrutural da sociedade.

³⁴ Disponível em: <https://lby3.com/wir/>. Acesso em: 22/04/2021.

representações assumidas pelas personagens femininas em HQs, e demonstrou como esse tipo de estratégia é mais comum do que se imagina.

A partir de 2010, por influência do grande número de blockbusters de super heróis e séries de TV sendo produzidos, o público consumidor cresceu, influenciando assim não só as histórias nos quadrinhos, mas também as produções audiovisuais de Hollywood. O momento político-social atual, com maior visibilidade e reconhecimento que pautas de grupos historicamente renegados, também impulsionou mais questionamentos sobre essas subrepresentações. A demanda por um tipo de protagonismo diferente é evidente e a tecnologia amplificou as vozes desses grupos: o jornalismo virtual, os murais de mensagens e as redes sociais permitiram que os fãs se comuniquem melhor entre si e até com os criadores e produtores da indústria. (apud JENKINS, 2007; apud JOHNSON, 2007a; apud LACKAFF, SALES, 2013; apud MILESTONE, MEYER, 2012).

Na própria Marvel Comics, por exemplo, personagens como a Ms. Marvel, uma americana paquistanesa, o Capitão América negro (Sam Wilson), a She-Thor e o Homem-Aranha latino e afro-americano, vivido por Miles Morales, foram introduzidos no universo. Alguns deles fizeram parte da nova linha editorial chamada Nova Marvel (Marvel NOW! nos EUA). Essa iniciativa, assim como sua sucessora em 2015, a Totalmente Nova e Diferente Marvel, também contou com a inserção de novos autores e artistas na produção criativa. Recortando novamente pelo gênero, desses títulos, Capitã Marvel marcou a primeira vez em que a personagem foi escrita por uma mulher, e depois do lançamento, uma editora também, e Miss Marvel veio a ser um dos mais rentáveis da Marvel Comics. A recepção de Capitã Marvel e sua influência para inserção da personagem no UCM será melhor abordada no capítulo 3.

Mudanças na indústria em termos de diferentes criadores ou títulos ou representações têm sido pequenas, mas descritas como partes de um *zeitgeist* por alguns produtores de quadrinhos, fãs e jornalistas, assim como na mídia *mainstream*³⁵. (COCCA, 2016)

Porém, mesmo com essas mudanças, a porcentagem de escritoras e artistas ainda era de

³⁵ Tradução minha: “Changes in the industry in terms of different creators or new titles or different portrayals have been small, but they have been described as part of a *zeitgeist* by some comics producers, fans, and journalists as well as in the mainstream media.”

aproximadamente 12% e homens ainda chefiavam a maioria das publicações. No geral, as representações físicas dessas heroínas foram dessexualizadas, mas ainda assim restaram muitos resquícios da mentalidade misógina da editora. Casos polêmicos como o da capa da Mulher-Aranha (desenhada por Milo Marana), em que a pose da personagem é super erotizada, e a da Invencível Iron Man #1, em que Riri Williams, uma adolescente de 15 anos é retratada com traços sensuais, são exemplos dessa cultura. O que mostra que, no fundo, as práticas dos bastidores majoritariamente permaneceram semelhantes, e o que ganhou “uma nova roupagem” foram apenas as personagens, mas também só até a segunda página.



Figura 5: Capa Spider-Woman #1, arte por Milo Marana.

A inserção e expansão dessas narrativas de forma a contemplar minorias sociais, se prova, mais uma vez, como um movimento de mercado. Separamos três opiniões de profissionais da indústria que reafirmam isso.

Kelly Sue DeConnick (a primeira roteirista das HQs da Capitã Marvel em 2015) comenta sobre o limitado marketing da indústria para uma limitada base fãs: “Da perspectiva de um negócio, isso é estúpido. Mulheres controlam o dinheiro da família muitas vezes. Mulheres jovens têm a sua própria renda e adoram comprar e ler. Porque você deixaria esse dinheiro na

mesa?” (PHILLIPS, 2012)³⁶. Sana Amanat³⁷, na época editora da Marvel Comics afirma o mesmo: Você não pode ignorar metade do mercado, certo? Isso é pura economia falando. (MAGGS, 2015b)³⁸.

O editor chefe da Marvel Comics (2011-2017), Axel Alonso, que enquanto no cargo, procurava aumentar a diversidade dos times criativos, assim como dos personagens, disse numa entrevista para o podcast FanBros³⁹ em 2015: “Isso não é política afirmativa. Isso é capitalismo”.

Como Henry Jenkins escreveu, “As indústrias midiáticas precisam mudar para acomodar as demandas dos consumidores mesmo que eles queiram treinar esses consumidores para agirem de forma que beneficiem os seus interesses. Empresas midiáticas atuam diferentemente hoje porque elas têm sido moldadas pelo expressivo crescimento da cultura participativa” (2007: 362–63).

Existe dinheiro para ser feito, as empresas descobriram isso, através da inserção de diversidade — feitas nas margens. (COCCA, 2016, p. 218) A partir do próximo subitem veremos que a mesma lógica que vem operando na Indústria de Quadrinhos *Mainstream* tem também se manifestado nos blockbusters do UCM.

2.2 Diversidade no UCM

Trazendo essa mesma lógica de inserção de diversidade para o UCM, temos a expansão desse universo com minisséries exclusivas do streaming Disney+ e continuação de lançamento de filmes nos cinemas — todos na Fase 4.

WandaVision⁴⁰, Falcão e o Soldado Invernal, Loki, Ms. Marvel, Gavião Arqueiro,

³⁶ Disponível em:

<http://herocomplex.latimes.com/comics/captain-marvel-deconnick-on-carol-danvers-and-the-comics-industry/#/0>.

Acesso em: 22/04/2021.

³⁷ Atualmente é Diretora de Conteúdo e de Desenvolvimento de Personagens.

³⁸ Disponível em: <http://www.themarysue.com/being-non-compliant-panel-eccc/>. Acesso em: 22/04/2021.

³⁹ Tradução minha: “This isn’t affirmative action. This is capitalism”. Disponível em:

<https://forallnerds.com/axel-alonso-episode/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁴⁰ Um levantamento realizado pela Parrot Analytics e divulgado pela Forbes em Fevereiro de 2021 revelou que WandaVision se tornou a série mais vista no mundo todo, antes mesmo de chegar ao seu último episódio. Disponível em:

<https://www.forbes.com/sites/carlymayberry/2021/02/11/disneys-wandavision-cast-into-top-viewing-spot-worldwide/?sh=624c89346133>. Acesso em: 22/04/2021.

Cavaleiro da Lua, Mulher-Hulk, Invasão Secreta, Coração de Ferro, Eu Sou Groot, Wakanda, O que aconteceria se...? e Guardiões da Galáxia: Especial de Natal são algumas das minisséries já programadas para lançamento. Nos cinemas, teremos Viúva Negra, Shang-Chi e a Lenda dos Dez Anéis, Os Eternos, Homem-Aranha 3, Doutor Estranho no Multiverso da Loucura, Thor: Amor e Trovão, Pantera Negra 2, Capitã Marvel 2, Homem-Formiga e a Vespa: Quantumania, Guardiões da Galáxia Vol. 3 e Quarteto Fantástico.

O que chama a atenção nesses títulos é o aumento considerável de protagonistas femininas e protagonistas não brancos liderando produções, em relação às Fases 1, 2 e 3. Das 12 minisséries, 4 terão protagonistas ou coprotagonistas femininas e 6 protagonistas ou coprotagonistas não brancos. Dos filmes, 5 terão protagonistas ou coprotagonistas femininas e 3 protagonistas ou coprotagonistas não brancos. Parece a concretização da promessa de Feige em 2016, meses depois da acusação de *whitewashing*⁴¹ feita contra o estúdio em Doutor Estranho: “É definitivamente importante para nós que nossos filmes reflitam o mundo”⁴².

O Universo Cinematográfico Marvel é composto por adaptações das histórias em quadrinhos. Todo o movimento realizado nesta indústria nos últimos anos tem funcionado como uma espécie de prelúdio e teste de mercado para os filmes. A escolha da Capitã Marvel para emplacar a primeira produção do universo com uma protagonista feminina na Fase 3 não foi à toa: seu grande sucesso de recepção nas HQs, e outros elementos que exploraremos melhor no capítulo 3, tiveram muita influência nisso.

Numa entrevista dada ao jornal Clarín, da Argentina, em novembro de 2020, a Vice-Presidente da Marvel Studios, Victoria Alonso, afirmou que hoje 51% do público é feminino⁴³. E quando questionada sobre a inclusão de gênero no UCM, disse:

Nossos filmes, nossos quadrinhos e nossos personagens são vistos em todas as partes do mundo, não em um setor, não em um país, nem uma província, nem um estado não, não, não. Você não pode ter o sucesso que o mundo nos deu sem

⁴¹ Disponível em:

<https://www.usatoday.com/story/life/entertainthis/2016/11/07/doctor-strange-whitewashing-ancient-one-tilda-swinton-fan-critical-reaction/93416130/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁴² Tradução minha: “It’s definitely important to us that these movies reflect the world.” Disponível em: <https://www.vulture.com/2016/10/kevin-feige-doctor-strange-marvel-casting-diversity.html>. Acesso em: 22/04/2021.

⁴³ Disponível em:

https://www.clarin.com/espectaculos/cine/mujer-poderosa-hollywood-argentina_0_EbtcpA0vr.html. Acesso em: 22/04/2021.

ter uma audiência global. Portanto, incluir todos é algo que temos que fazer e é algo que considero muito importante que continue em vigor. Não é você apenas fazer um filme com uma personagem feminina, um filme com uma personagem afro-americana. Temos que ser consistentes em representar a nós mesmos e ao nosso público ao longo de nossa Fase 1, 2, 3, 4 ou 25. (ECLARINAL, 2020)

Essas questões nos fazem refletir sobre as escolhas de outras personagens femininas não brancas para o futuro, como Ms. Marvel e Coração de Ferro, e até de personagens como Shang-Chi (uma clara tentativa de maior conquista do mercado chinês, que atualmente representa uma relevância econômica essencial para a bilheteria da franquia⁴⁴).

Considerando esse contexto mercadológico, uma segunda problemática que surge é sobre o modo como essas representações têm sido feitas na franquia. Sendo assim, traremos a discussão de Nancy Fraser sobre a cooptação das políticas de gênero pelo neoliberalismo como mais uma forma de analisar os imperativos macroeconômicos e implicações políticas dessas representações.

2.3 O neoliberalismo e a apropriação de políticas feministas

No artigo “O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história”, Nancy Fraser discute sobre a cooptação das políticas de gênero pelo “novo espírito” do capitalismo pós-fordista, de forma que este subordinou a crítica radical dessas políticas a uma agenda neoliberal e instrumentalizou as bandeiras da segunda onda do feminismo.

Fraser se refere aos primórdios do movimento no contexto do capitalismo organizado pelo Estado. No processo de evolução do feminismo, no contexto social drasticamente mudado do crescente neoliberalismo, ela aponta a “perturbadora convergência” de alguns dos ideais feministas com as exigências dessa nova forma emergente de capitalismo. (FRASER, 2009, p. 12)

É dito frequentemente que o sucesso relativo do movimento em transformar cultura permanece em nítido contraste com seu relativo fracasso para transformar instituições. Esta avaliação tem duplo sentido: por um lado, os ideais

⁴⁴ Disponível em: <https://www.businessinsider.com/marvels-shang-chi-could-be-huge-at-china-box-office-2019-7>. Acesso em: 22/04/2021.

feministas de igualdade de gênero, tão controversos nas décadas anteriores, agora se acomodam diretamente no mainstream social; por outro lado, eles ainda têm que ser compreendidos na prática. Assim, as críticas feministas de, por exemplo, assédio sexual, tráfico sexual e desigualdade salarial, que pareciam revolucionárias não faz muito tempo, são princípios amplamente apoiados hoje; contudo esta mudança drástica de comportamento no nível das atitudes não tem de forma alguma eliminado essas práticas. (FRASER, 2009, p. 13)

Ela explica que a visão acima obscurece a seguinte possibilidade: as mudanças culturais impulsionadas pela segunda onda legitimaram a transformação estrutural da sociedade capitalista, indo assim, contra as visões feministas de uma sociedade justa.

Fraser critica a mudança na gramática da luta política no contexto pós-socialista, em que as reivindicações por redistribuição são abandonadas em nome das reivindicações por reconhecimento. Assim, o âmbito econômico, marcado pela redistribuição, cede lugar ao âmbito cultural, pautado pela ideia de reconhecimento, o que reduz a luta e o político à representação⁴⁵.

No artigo “Neoliberalismo a Trump — e além”, ela define que o bloco progressista-neoliberal combinava um programa econômico expropriativo e plutocrático com uma política liberal-meritocrática de reconhecimento. O componente distributivo deste amálgama, segundo Fraser, era o neoliberal: "Determinado a soltar as forças do mercado da mão pesada do estado e da mina de 'impostos e gastos', as classes que controlavam este bloco queriam liberalizar e globalizar a economia capitalista". (FRASER, 2017, p. 46)

Entretanto, “esse bloco não podia tornar-se hegemônico em um país cujo senso comum ainda era moldado pelo pensamento do New Deal, a “revolução dos direitos” e uma série de movimentos sociais descendendo da Nova Esquerda. Para o projeto neoliberal triunfar, ele tinha de ser reembalado, dado um apelo mais amplo, ligado a outras aspirações não econômicas de emancipação.” (FRASER, 2017, p. 47)

Dessa forma, a autora afirma que ele recorreu às forças progressistas da sociedade civil, difundindo um *ethos* de reconhecimento superficialmente igualitário e emancipatório. O núcleo

⁴⁵ Para recuperar o debate sobre redistribuição e conhecimento, ver o artigo: Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça da era pós-socialista (FRASER, 2001). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109/54229>. Acesso em: 22/04/2021.

desse *ethos* eram os ideais de “diversidade”, “empoderamento” das mulheres e direitos LGBTQ; pós-racialismo, multiculturalismo e ambientalismo. Esses ideais foram interpretados de uma forma específica e limitada que era totalmente compatível com a Goldman Sachsificação da economia dos EUA.

Conforme sua análise, o destino do feminismo na era neoliberal apresenta um paradoxo. Por um lado, o movimento contracultural relativamente pequeno do período anterior se expandiu exponencialmente, disseminando com sucesso suas ideias pelo mundo. Por outro lado, as ideias feministas se submeteram a uma mudança sutil de validade no contexto alterado.

Claramente emancipatórias no período do capitalismo organizado pelo Estado, as críticas ao economicismo, ao androcentrismo, ao estatismo e ao Westfalianismo agora aparecem cheia de ambiguidades, suscetíveis a servir as necessidades de legitimação de uma nova forma de capitalismo. Afinal de contas, este capitalismo preferiria confrontar mais as reivindicações para o reconhecimento e não as reivindicações para a redistribuição. (FRASER, 2009, p. 28)

É neste contexto de ambiguidades que as instituições e empresas, como a The Walt Disney Studios (e conseqüentemente, a Marvel), operam seus discursos de representatividade, nos bastidores de produção e nos universos ficcionais que criam. Elas se apropriam das pautas emancipatórias feministas e as esvaziam, deixando apenas uma cópia: “Como o discurso se torna independente do movimento, ele é progressivamente confrontado com uma estranha versão sombria de si mesma, uma cópia sinistra que nem se pode simplesmente abraçar, nem negar completamente”. (FRASER, 2009, p. 29)

Despolitizam, conscientemente, o público consumidor para vender ideais pós-feministas e pós-raciais. Por muito tempo utilizaram (e ainda utilizam) representações de forma pejorativa e/ou inviabilizadora. Quando os consumidores começaram a reagir negativamente a isso, passaram a investir numa representatividade limitada, como forma de controle de danos (à imagem das marcas) e domesticação de mercados. Essa representatividade se baseia em recursos como má distribuição de tempo de tela, uso de papéis com funções narrativas secundárias, estereótipos, imagens de controle, *militainment* e outros fatores. Veremos exemplos disso nas análises do subitem a seguir e no capítulo 3.

2.4 Tempo de tela, funções narrativas e presença política

Em Hollywood, desde 2000, 71 filmes live-action e 22 séries de TV baseados em títulos com essa temática da Marvel Comics e DC Comics foram produzidos. Personagens femininas estrelaram aproximadamente 15% dos quadrinhos de super heróis em 2020, com praticamente a mesma porcentagem sendo roteirizada ou ilustrada por mulheres. Em 2015 eram aproximadamente 12%, em 2010 6% e em 2000 5%. Mulheres estrelam em aproximadamente 16% das séries de TV de super-heróis que estão no ar ou em desenvolvimento, e em 18% dos filmes agendados para estreia ou em desenvolvimento. Porém, dado que 50% da população é feminina essas proporções são pequenas. E dado que a maioria das mulheres representadas nesse gênero é branca, cisgênero, não-queer e sem deficiências, essa proporção é ainda mais não-representativa. (COCCA, 2021, p. 6)

Um levantamento do tempo de tela de personagens nas Fases 1, 2 e 3 do UCM, segundo o site IMDb⁴⁶, demonstrou que dentre os 10 nomes, apenas 2 são de super-heroínas. Os nomes e tempo de tela são, respectivamente:

Tony Stark/Homem de Ferro	5h e 58 minutos
Steve Rogers/Capitão América	4h e 3 minutos
Thor	3h e 23 minutos
Peter Parker/Homem-Aranha	2h e 43 minutos
Bruce Banner/Hulk	2h e 21 minutos
Scott Lang/Homem-Formiga	1h e 52 minutos
Natasha Romanoff/Viúva Negra	1h e 50 minutos
Peter Quill/Senhor das Estrelas	1h e 36 minutos
Doutor Estranho	1h e 30 minutos
Gamora	1h e 20 minutos

⁴⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls027954311/>. Acesso em: 22/04/2021.

Destes, 7 foram protagonistas solos de filmes: Tony Stark/Homem de Ferro, Steve Rogers/Capitão América, Thor, Peter Parker/Homem-Aranha, Scott Lang/Homem-Formiga, Bruce Banner/Hulk e Doutor Estranho.

Peter Quill/Senhor das Estrelas e Gamora “dividiram” o protagonismo em uma duologia (Guardiões da Galáxia e Guardiões da Galáxia Vol. 2), Peter ainda é o personagem principal mas Gamora não deixa de ser coprotagonista. Scott Lang/Homem-Formiga em seu segundo filme “divide” o protagonismo com Hope Van Dyme, tanto que o título do longa é Homem-Formiga e a Vespa, mas similar ao que acontece em Guardiões, Scott tem mais destaque.

Dos 10 nomes, a única personagem que ainda não estrelou um filme solo⁴⁷ e só dividiu protagonismo em algumas produções é Natasha Romanoff/Viúva Negra, mesmo estando no Universo Cinematográfico desde a Fase 1 (filmes de 2008 a 2012) e fazendo parte do “6 originais”, a primeira equipe dos Vingadores. Outros personagens, que só chegaram na Fase 2 e até na Fase 3, por exemplo, estrelaram seus próprios títulos antes da própria — o que têm em comum? Todos são homens.

Já os nomes das 10 personagens femininas com maior tempo de tela são, respectivamente:

Natasha Romanoff/Viúva Negra	1h e 50 minutos
Gamora	1h e 20 minutos
Carol Danvers/Capitã Marvel	1h e 11 minutos
Pepper Potts	1h e 10 minutos
Hope van Dyne	52 minutos
Jane Foster	46 minutos
Nebula	34 minutos
Wanda Maximoff	34 minutos
Bety Ross	27 minutos
Peggy Carter	20 minutos

⁴⁷ Estrelará em Julho de 2021.

Das 10 personagens, a única que protagonizou um filme solo foi Carol Danvers/Capitã Marvel, só em 2019, na Fase 3⁴⁸. A baixa representatividade feminina nas telas, assim como nos quadrinhos *mainstream* (mas em menor proporção) é uma escolha do mercado. E quando decidem por utilizar as personagens, elas caem numa representação questionável, muitas vezes sendo classificada como *tokenismo*.

Ao longo dos anos, de 2008 a 2020, vimos o número de personagens femininas crescerem (57 no total), mas ainda num ritmo muito lento e insuficiente para equiparar a presença masculina nas produções (151 no total⁴⁹). Dessas, apenas 17 são não-brancas e nenhuma é protagonista. Apenas uma chega a ser coprotagonista: Gamora, a personagem entra na contagem daquelas que são alienígenas, mas interpretadas por uma atriz negra. Das demais, todas desempenharam papéis de coadjuvantes primárias (8) ou secundárias (10) nos filmes. Das 40 brancas, com exceção da Capitã Marvel e Viúva Negra, todas são coadjuvantes primárias ou secundárias.

Raça personagens femininas nomeadas em tela

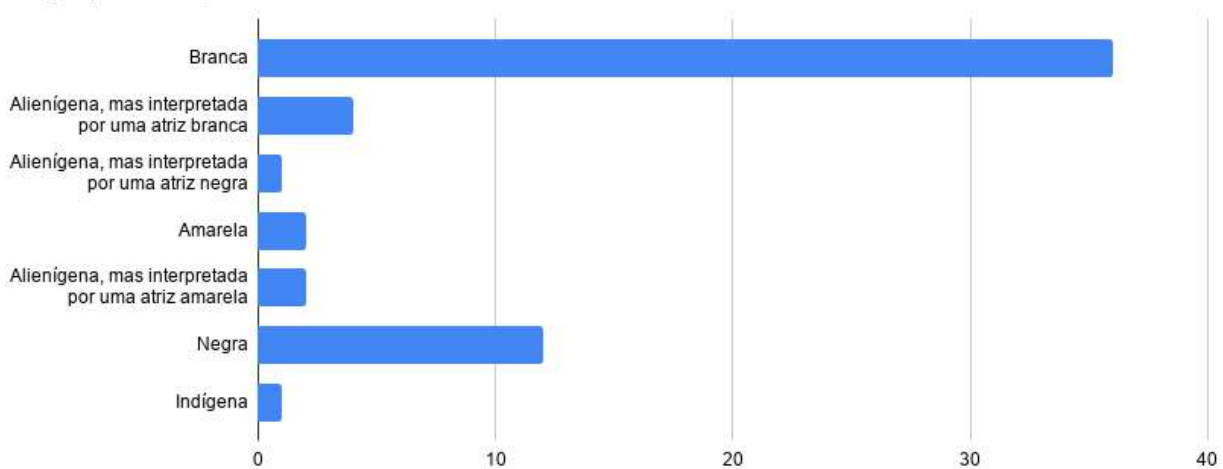


Figura 6: Gráfico análise de raça⁵⁰.

Se pensarmos em minorias sociais além de mulheres, como negros e LGBTQIA+, a porcentagem é ainda menor. Analisando a orientação sexual, por exemplo, praticamente todos os

⁴⁸ Além de ser um marco dentro do UCM como primeira super-heroína a estrelar um filme próprio, também se tornou um marco na história do cinema, se tornando o primeiro filme com uma protagonista feminina a arrecadar mais de 1 bilhão de dólares, sendo o 5º longa de maior bilheteria de 2019 e hoje ocupando a 23ª posição de maior bilheteria de todos os tempos. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Captain_Marvel_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Captain_Marvel_(filme)). Acesso em: 22/04/2021.

⁴⁹ Dados compilados por mim, disponíveis na planilha: [Planilha: aba Personagens masculinos](#).

⁵⁰ Dados compilados por mim. Disponível em: [Planilha: aba Tempo de tela \(elas\)](#).

super-heróis são estabelecidos como heterossexuais, com exceção de alguns personagens como Loki (começou como vilão, depois passou a ser mais um anti-herói) e Carol Danvers/Capitã Marvel — esses não temos fortes indicações de que sejam queers, apenas subtextos ambíguos (nos quais os fãs criam suas teorias⁵¹) que remetem ao *queerbaiting* e que explicaremos no próximo capítulo. Valkíria foi confirmada como a primeira super-heroína LGBTQIA+ da franquia, na Comic Con San Diego 2019⁵² por Kevin Feige e Tessa Thompson (atriz que interpreta a personagem), e possivelmente “encontrará sua rainha” em Thor: Amor e Trovão (agendado para 2022), mas o anúncio só veio 2 anos depois de terem cortado de Thor: Ragnarok (2017) a cena em que sua bissexualidade foi explorada⁵³. Uma parte do público conservador pareceu não gostar muito da notícia⁵⁴.

De personagens masculinos negros recorrentes, até a fase 2 do UCM, só tínhamos Nick Fury, James Rhodes/Máquina de Combate, Sam Wilson/Falcão e Heimdall, todos homens e todos secundários. Com a Fase 3, o príncipe de Wakanda, T’Challa/Pantera Negra foi introduzido no universo em Capitão América: Guerra Civil (2016) e mais tarde, em 2018, veio a ter o seu filme solo — fenômeno de crítica e bilheteria. Barão Mordo foi apresentado em Doutor Estranho (2017), como ajudante, mas provavelmente desempenhará um papel de maior relevância na Fase 4⁵⁵.

Na Fase 3, de personagens femininas negras todas são secundárias. Em Homem-Aranha: De Volta ao Lar temos Liz Toomes (Laura Harrier) e Michelle Jones/MJ (Zendaya) (que ainda volta para a sequência de 2019, Homem-Aranha: Longe de Casa, como par romântico) e com Capitã Marvel (2019), conhecemos Maria e Monica Rambeau, mãe e filha.

Sendo assim, dos 23 filmes produzidos até 2020, com exceção de Capitã Marvel, todos são compostos por protagonistas homens e elencos de suporte quase todos brancos. Fazendo um

⁵¹ Ler mais em:

<https://www.gaytimes.co.uk/culture/fans-call-for-captain-marvel-to-be-gay-after-noticing-queer-undertones/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁵² Disponível em:

<https://www.indiewire.com/2019/07/marvel-gay-superhero- Valkyrie-tessa-thompson-thor-lgbt-1202159737/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁵³ Disponível em: <https://www.avclub.com/thor-ragnarok-ultimately-cut-the-one-scene-that-confir-1820047758>.

Acesso em: 22/04/2021.

⁵⁴ Ver mais em: <https://www.insider.com/marvel- Valkyrie-lgbt-superhero-fan-reactions-sdcc-2019-7>. Acesso em: 22/04/2021.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/marvel-cinema/doutor-estranho-2-chiwetel-ejiofor-confirma-mordo>. Acesso em: 22/04/2021.

recorte da presença feminina através do simples Teste de Bechdel⁵⁶, vimos que várias produções não passam no mesmo. O teste consiste em: a produção deve (1) ter pelo menos duas mulheres, (2) que conversem uma com a outra (3) sobre alguma coisa que não seja relacionada a um homem.

6 produções passam positivamente, 10 passam, mas por pouco e 7 não passam por não preencherem os requisitos (1) e/ou (3). Para avaliar quais das produções passam, fizemos um levantamento dividido em 3 categorias: “Não” para os que não atendem os 3 requisitos, “Sim, mas por pouco” para os que atendem, mas só por conta de um mínimo diálogo, e “Sim” para aqueles que de fato exploram as interações entre as personagens femininas.

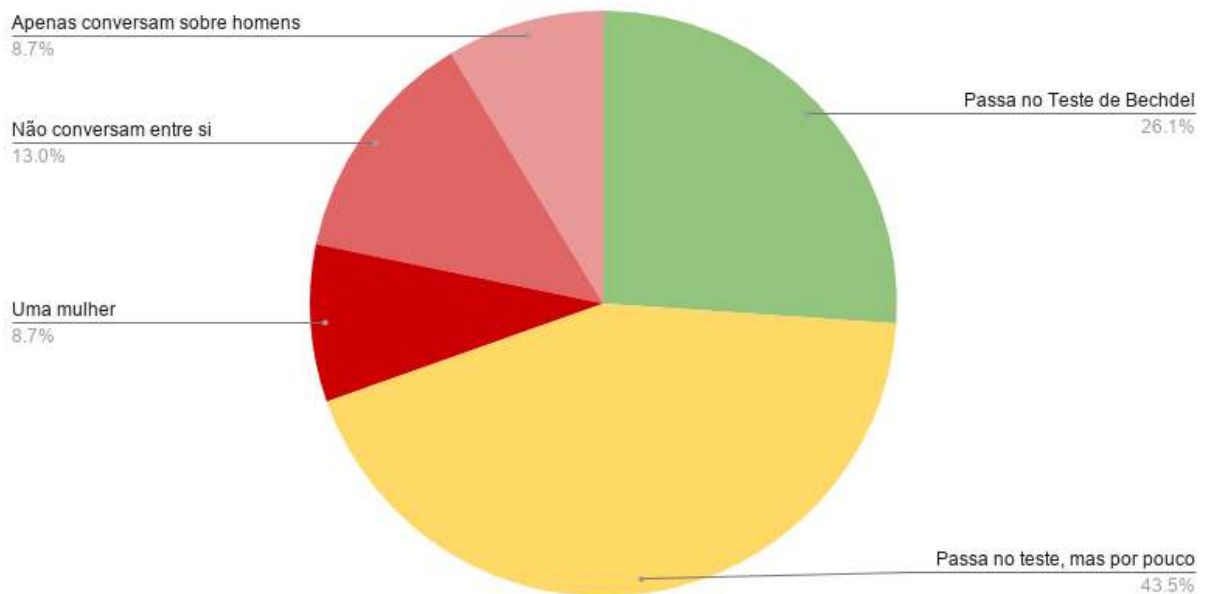


Figura 7: Gráfico análise Teste de Bechdel.⁵⁷

Já para analisarmos a função narrativa das personagens femininas, fizemos um levantamento dividido em 9 categorias:

1. Protagonista, para aquelas que são as personagens principais das produções;

⁵⁶ Disponível em: <https://bechdeltest.com/>. Acesso em: 22/04/2021. É importante salientar que o teste em si não diz respeito à qualidade das produções e nem é 100% eficaz para dizer se há uma representação satisfatória da mulher pois, em alguns casos, mesmo que só haja uma personagem feminina, ela ainda pode ser bem desenvolvida na trama. Sendo assim, ele é mais uma ferramenta para nos auxiliar na avaliação geral e para refletirmos sobre como esse grupo é representado nas telas.

⁵⁷ Dados compilados por mim. Disponível em: [Planilha: aba Bechdel](#).

2. Coprotagonista, para aquelas que dividem o protagonismo com os demais personagens principais;
3. Coadjuvante primária, para aquelas que basicamente desempenham o papel de ajudante⁵⁸ nas histórias e tem um tempo de tela maior do que 10 minutos⁵⁹;
4. Coadjuvante primária/par romântico, para aquelas que desempenham o mesmo papel citado anteriormente, mas com o adendo de que também são o par romântico do herói protagonista;
5. Coadjuvante primária/antagonista, para aquelas com mais de 10 minutos de tela que também desempenham o papel de ajudante, mas para o vilão/antagonista principal;
6. Coadjuvante secundária, para aquelas que desempenham o papel de ajudante, mas com menos de 10 minutos de tela;
7. Coadjuvante secundária/par romântico, mesmo caso da coadjuvante primária/par romântico, mas com menos de 10 minutos de tela;
8. Coadjuvante secundária/antagonista, mesmo caso da coadjuvante primária/antagonista, mas com menos de 10 minutos de tela;
9. Não participa, para as que não fazem nenhum tipo de aparição no filme analisado.

⁵⁸ Essa função narrativa, e conseqüente estereótipo, será melhor analisada no capítulo 3.

⁵⁹ Também de acordo com a lista disponibilizada pelo IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls027954311/>. Acesso em: 22/04/2021.

Tabela 3 — Função narrativa das personagens femininas na Fase 1 do UCM

Personagens femininas	O Incrível Hulk (2008)	Homem de Ferro (2008)	Homem de Ferro 2 (2010)	Thor (2011)	Capitão América: O Primeiro Vingador (2011)	Vingadores (2012)
Bety Ross	Coadjuvante primária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Maj. Kathleen Sparr	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Pepper Potts	Não participa	Coadjuvante primária	Coadjuvante primária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária/par romântico
Christine Everhart	Não participa	Coadjuvante secundária	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa
Natasha Romanoff/Viúva Negra	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coprotagonista
Dr. Jane Foster	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante primária/Par romântico	Não participa	Não participa
Darcy Lewis	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa
Sif	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa
Frigga	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa
Peggy Carter	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante primária/Par romântico	Não participa
Maria Hill	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária
Councilwoman Hawley	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária

Tabela 4 — Função narrativa das personagens femininas na Fase 2 do UCM

Personagens femininas	Homem de Ferro 3 (2013)	Thor: O Mundo Sombrio (2013)	Capitão América: O Soldado Invernal (2014)	Guardiões da Galáxia (2014)	Vingadores: Era de Ultron (2015)	Homem-Formiga (2015)
Bety Ross	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Maj. Kathleen Sparr	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Pepper Potts	Coadjuvante primária/Par romântico	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Christine Everhart	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Natasha Romanoff/Viúva Negra	Não participa	Não participa	Coadjuvante primária	Não participa	Coprotagonista	Não participa
Dr. Jane Foster	Não participa	Coadjuvante primária/Par romântico	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Darcy Lewis	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Sif	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Frigga	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Peggy Carter	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Coadjuvante secundária	Coadjuvante secundária
Maria Hill	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Councilwoman Hawley	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa
Dr. Maya Hansen	Coadjuvante secundária (antagonista)	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa

Tabela 5 — Função narrativa das personagens femininas na Fase 3 do UCM parte 1

Personagens femininas	Capitão América: Guerra Civil (2016)	Doutor Estranho (2016)	Guardiões da Galáxia Vol. 2 (2017)	Homem-Aranha: De Volta ao Lar (2017)	Thor: Ragnarok (2017)	Pantera Negra (2018)
Bety Ross	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Maj. Kathleen Sparr	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Pepper Potts	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa
Christine Everhart	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Natasha Romanoff/Viúva Negra	Coadjuvante primária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Dr. Jane Foster	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Darcy Lewis	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Sif	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Frigga	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Peggy Carter	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Maria Hill	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Councilwoman Hawley	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Dr. Maya Hansen	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Ellen Brandt	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Carina	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Sharon Carter	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Wanda Maximoff	Coadjuvante primária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Gamora	Não participa	Não participa	Coprotagonista	Não participa	Não participa	Não participa

Nebula	Não participa	Não participa	Coadjuvante primária	Não participa	Não participa	Não participa
Nova Prime Irani Rael	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Meredith Quill	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa
Laura Barton	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Dr. Helen Cho	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Hope van Dyne/Vespa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Cassie Lang	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Maggie Lang	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Janet van Dyne	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Maria Stark	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
May Parker	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa
Ayo	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária
Anciã	Não participa	Coadjuvante primária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Dr. Christine Palmer	Não participa	Coadjuvante primária/Par romântico	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Mantis	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa
Ayesha	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa
Aleta Ogord	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa
Liz Toomes	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária/Par romântico	Não participa	Não participa
Michelle Jones	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa

Tabela 6 — Função narrativa das personagens femininas na Fase 3 do UCM parte 2

Personagens femininas	Vingadores: Guerra Infinita (2018)	Homem-Formiga e a Vespa (2018)	Capitã Marvel (2019)	Vingadores: Ultimato (2019)	Homem-Aranha: Longe de Casa (2019)
Bety Ross	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Maj. Kathleen Sparr	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Pepper Potts	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Christine Everhart	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Natasha Romanoff/Viúva Negra	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coprotagonista	Não participa
Dr. Jane Foster	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Darcy Lewis	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Sif	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Frigga	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Peggy Carter	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Maria Hill	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Coadjuvante secundária
Councilwoman Hawley	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Dr. Maya Hansen	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Ellen Brandt	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Carina	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Sharon Carter	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Wanda Maximoff	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Gamora	Coadjuvante primária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa

Nebula	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante primária	Não participa
Nova Prime Irani Rael	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Meredith Quill	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Laura Barton	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária/Par romântico	Não participa
Dr. Helen Cho	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Hope van Dyne/Vespa	Não participa	Coprotagonista	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Cassie Lang	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Maggie Lang	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa
Janet van Dyne	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Maria Stark	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
May Parker	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Coadjuvante secundária
Ayo	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Anciã	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Dr. Christine Palmer	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Mantis	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Ayesha	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Aleta Ogord	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Liz Toomes	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Michelle Jones	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante primária/Par romântico

Betty Brant	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária
Anne Marie Hoag	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Valkíria	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Hela	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Topaz	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Nakia	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Princesa Shuri	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Okoye	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Ramonda	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Xoliswa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa	Não participa
Proxima Midnight	Coadjuvante secundária (antagonista)	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária (antagonista)	Não participa
Ava Starr/Ghost	Não participa	Coadjuvante primária (antagonista)	Não participa	Não participa	Não participa
Carol Danvers/Vers/Capitã Marvel	Não participa	Não participa	Protagonista	Coadjuvante secundária	Não participa
Maria Rambeau	Não participa	Não participa	Coadjuvante primária	Não participa	Não participa
Monica Rambeau	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa
Goose	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa
Mar-Vell/Dr. Wendy Lawson	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Não participa
Kree Supreme Intelligence	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária (antagonista)	Não participa	Não participa

Minn-Erva	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária (antagonista)	Não participa	Não participa
Soren	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa	Coadjuvante secundária
Morgan Stark	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa
Lila Barton	Não participa	Não participa	Não participa	Coadjuvante secundária	Não participa

No levantamento das funções narrativas das personagens femininas apresentado nas 4 tabelas constatamos que quase todas elas experimentam a invisibilidade e/ou coadjuvação nas produções. Somando isso aos dados quantitativos e qualitativos discutidos anteriormente, vimos que ainda há uma desproporcionalidade grande entre as representações das personagens.

Contudo, as poucas que existem já carregam em si um valor simbólico de representatividade, mesmo que muitas das vezes sejam estereotipadas. Anne Phillips (2001) enfatiza a importância simbólica da presença política, independente do conteúdo da representação.

Para Phillips, a política de presença — ou *representação descritiva* — pode ser deixada de lado quando a diferença é considerada em termos de diversidade intelectual, não importando muito quem representa a classe de idéias. Sendo assim, uma pessoa pode facilmente substituir outra; não há o requisito adicional de que os representantes devam “espelhar” as características da pessoa ou pessoas representadas. No entanto, uma vez que a diferença seja concebida em relação àquelas experiências e identidades que podem constituir diferentes tipos de grupos, fica bem mais difícil satisfazer demandas por inclusão política sem também incluir os membros de tais grupos. Para ela, o tipo de representação ideal seria a que consegue conter em si os diferentes grupos sociais que compõem a sociedade. (PHILLIPS, 2001, p. 273) Portanto, “é na relação entre ideias e presença que nós podemos depositar nossas melhores esperanças de encontrar um sistema justo de representação. (PHILLIPS, 2001, p. 289)

No mesmo sentido, afirma Sacchet:

Na medida em que as ideias das pessoas não estão dissociadas de suas vivências materiais, uma composição mais plural dos espaços políticos decisórios, em que diversos grupos sociais estejam representados, propiciaria a expressão de diferentes perspectivas, favorecendo a construção de políticas mais voltadas a interesses e necessidades sociais mais amplas. (SACCHET, 2012:416)

Para dar continuidade à reflexão crítica do uso da representatividade feminina, seguiremos utilizando estes dois principais pilares, que expressam o caráter dilemático das representações de gênero no UCM: os perigos que elas oferecem e sua importância relativa para a subjetividade de públicos historicamente e socialmente marginalizados.

3 — ESTEREÓTIPOS E REPRESENTAÇÕES FEMININAS

Nessa sessão, o foco recai sobre os estereótipos e imagens de controle presentes nas representações de personagens femininas, a partir dos conceitos de Walter Lippmann e Patricia Hill Collins, respectivamente. Num primeiro momento a análise se concentra nos traços mais gerais das personagens. Depois, seguindo essa discussão teórico-conceitual, analisamos em representatividade e empoderamento a caracterização da Viúva Negra, abordada predominantemente a partir do olhar masculino, e da estratégia definida como *tokenismo*. Na Capitã Marvel, prevalece a articulação entre militarismo e entretenimento, conforme a proposta — *militainment* — de Roger Stahl, e como essa articulação incorpora alguns ideais feministas. No terceiro item deste capítulo, o intuito é explorar um pouco da recepção dessa representatividade feminina por parte do público consumidor pois, conforme Stuart Hall em codificação/decodificação “antes que essa mensagem possa ter um ‘efeito’, satisfaça uma ‘necessidade’ ou tenha um ‘uso’, deve primeiro ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente decodificada”. (HALL, 2003)

3.1 Estereótipos e imagens de controle

Para avaliar os recursos narrativos utilizados nas representações das personagens femininas, tomaremos como base o conceito-chave de estereótipos, de Walter Lippmann, e imagens de controle, da Patricia Hill Collins.

Para chegar na definição de estereótipos, o autor se debruça sobre a ideia de “pseudo-ambientes”. Esses são a combinação do que é o mundo exterior com as nossas imagens mentais dos eventos. Essas limitadas mensagens formam um padrão de estereótipos, que se identificam com interesses das pessoas à medida que elas as sentem e concebem.

O ambiente real é excessivamente grande, por demais complexo, e muito passageiro para se obter conhecimento direto. Não estamos equipados para tratar de tanta sutileza, tanta variedade, tantas modificações e combinações. E embora tenhamos que agir naquele ambiente, temos que reconstruí-lo num modelo mais simples, antes de poder manejá-lo. Para atravessar o mundo as pessoas precisam ter mapas do mundo. (LIPPMANN, [1922], 2008, p. 31)

As representações não são as coisas reais, mas tem impacto sobre o mundo real. Como formas de representação simplificadas, o que interessa é o caráter dos estereótipos, e a credulidade com a qual nós os empregamos (LIPPMANN, [1922], 2008, p. 92). Sendo assim, ao mesmo tempo em que limitam e reforçam os pseudoambientes, ou seja, são o limite e a base para julgar o mundo, também são uma ferramenta necessária para reduzirmos a complexidade de nossa realidade para melhor entendê-la.

Além desse aspecto, o autor também já apontava que essas representações são percebidas de acordo com as nossas vivências, de forma que as mais sutis e difundidas de todas as influências são aquelas que criam e mantêm o repertório de estereótipos (LIPPMANN, [1922], 2008).

Conta-nos sobre o mundo antes de nós os vemos. Imaginamos a maior parte das coisas antes de as experimentarmos. E essas concepções, a menos que a educação tenha nos tornado mais agudamente conscientes, governam profundamente todo o processo de percepção. Elas marcam certos objetos como familiar ou estranho, enfatizando a diferença, de forma que o levemente familiar é visto como muito familiar, e o de alguma forma estranho como profundamente alienígena. São despertados por pequenos sinais, que podem variar desde um índice verdadeiro até uma vaga analogia. Despertados, eles inundam a visão fresca com imagens antigas, e projetam no mundo o que tem reaparecido na memória. (LIPPMANN, [1922], 2008, p. 92)

Apesar de não apontar especificamente sobre a estigmatização da visibilidade de grupos minoritários, este último ponto conversa com o que Hazel Carby (apud COLLINS, 1990) sugere e que trabalhamos um pouco mais à frente: o objetivo dos estereótipos não é "refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como um disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas".

No Universo Cinematográfico Marvel, as personagens femininas são representadas por meio de vários tipos de estereótipos. Isso não quer dizer que todas as personagens se resumam completamente a eles — elas ainda apresentam outras formas de nuances — mas, no contexto geral, estes acabam por desempenhar um papel imprescindível de identificação em suas

caracterizações⁶⁰, ao mesmo tempo que impõem diferentes escalas de dominação. Alguns estereótipos recorrentes nas personagens⁶¹ são:

Secretária: é apresentada como excelente profissional, competente em seu trabalho, mas sua função narrativa é basicamente obedecer às ordens do protagonista e lidar com as responsabilidades que deveriam ser dele. A personagem Pepper Potts em Homem de Ferro (2008) se caracteriza por isso. Tony Stark é um homem branco, privilegiado e dono de um império armamentista, ocupado demais com sua genialidade e a vida de festas para lidar com burocracias e crises da vida normal, e por isso depende de sua assistente pessoal.

A estraga-prazeres: está para atrapalhar a diversão e/ou a missão/jornada do herói. Seus pedidos são sensatos, mas não são reconhecidos como tais⁶². É o caso da Pepper Potts em Homem de Ferro 2 (2010). Devido aos surtos egomaniacos de Tony, ela assume a presidência das Indústrias Stark e como a mesma descreve no filme: “Eu estou tentando administrar uma empresa. Sabe o que isso envolve? As pessoas confiaram em você para ser o Homem de Ferro e você desapareceu. Tudo o que estou fazendo é apagar os incêndios que você causou e assumir a responsabilidade por isso. Estou tentando fazer o trabalho que você devia fazer.” Ainda fica no constante papel de monitorar as ações imaturas do Tony.

Donzela em perigo: bela, jovem, frágil e fisicamente inferior, é constantemente colocada em situações de perigo (geralmente associadas ao vilão da história) na qual não pode escapar sozinha e precisa ser salva pelo herói uma ou mais vezes. Seu resgate costuma fornecer o principal incentivo ou motivação para a jornada do protagonista⁶³. Frequentemente também desempenha o papel de par romântico e, por isso, no final também se torna o Troféu do Herói. Pepper Potts e Jane Foster são o exemplo máximo desse estereótipo dentro do UCM. Mesmo que as duas tenham nuances que as diferenciam, e em alguns momentos se provem fisicamente capazes de se protegerem, por serem peças essenciais da jornada do Tony e do Thor, sua principal função ainda é a de donzela.

⁶⁰ A função narrativa de todas as personagens estão descritas em: [Planilha: aba Função narrativa \(elas\)](#). Acesso em: 22/04/2021.

⁶¹ Como são 55 personagens, nos restringimos a análise apenas daquelas que tiveram mais de 15 minutos de tempo de tela no total da franquia, sendo no total 18. Disponível em: [Planilha: aba Estereótipos \(elas\) principais personagens Tempo de tela \(elas\)](#). Acesso em: 22/04/2021.

⁶² Disponível em: <http://nodeoito.com/estereotipo-feminino-parte-2/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁶³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X6p5AZp7r_Q. Acesso em: 22/04/2021.

Troféu do Herói: mesmo com todos os obstáculos, sejam eles impostos por terceiros, pelo protagonista ou pela própria personagem feminina, o herói sempre fica com essa “mocinha” no final⁶⁴. Nem sempre ela é uma donzela em perigo, mas é comum que os dois estereótipos caminhem juntos. Pepper Potts, Jane Foster, Gamora, Nakia e Michelle Jones são nomes que se encaixam nesse perfil. Pepper e Jane pelos motivos já explicitados no estereótipo anterior. Gamora não faz o tipo de donzela em perigo, mas no final de Guardiões da Galáxia Vol. 2 (2017) ainda é uma recompensa para o Peter Quill/Senhor das Estrelas (principal protagonista). Nakia, de Pantera Negra (2018), também não é uma donzela, mas apesar de suas representações positivas como uma mulher negra forte, sua função narrativa ainda é muito relacionada ao T’Challa/Pantera Negra. Michelle Jones, em Homem Aranha: Longe de Casa (2019) é o par romântico de Peter Parker/Homem-Aranha e o motivo pelo qual ele quer curtir suas férias na Europa, ao invés de combater o crime.

Garota descolada: é o oposto da personagem “feminina demais”, é caracterizada como “um dos caras” e “não é como as outras garotas”, uma fantasia masculina, um mito criado por homens e perpetuado por mulheres que fingem ser ela⁶⁵. É bonita, fácil de lidar e reflete os interesses do protagonista masculino, gosta do que ele gosta, mas só é desejável à medida que está no mesmo nível do homem, sem ultrapassá-lo em atitudes e/ou paixões. Esse é o caso da Viúva Negra em todas as produções.

Espiã sexy: tem um corpo escultural, é super autoconfiante e usa sua sexualidade e aparente ingenuidade como armas⁶⁶. Também é o caso da Viúva Negra em Homem de Ferro 2, Os Vingadores (2012), Capitão América: O Soldado Invernal (2014) e Vingadores: Era de Ultron (2015).

Garota forte: é o oposto da donzela em perigo, mas em termos de narrativa, os dos estereótipos tendem a ser similares já que essas personagens ainda desempenham o papel de acessórios na história do herói. Segundo o canal The Take⁶⁷, existem vários tipos de “garotas fortes” (a única garota forte, a garota forte plus, a garota forte profissional e a garota forte

⁶⁴ Disponível em: <http://nodeoito.com/estereotipo-feminino-parte-2/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEKNFX7LWRk>. Acesso em: 22/04/2021.

⁶⁶ Disponível em: <http://nodeoito.com/estereotipo-feminino-parte-2/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0BqPteVo7o&t=633s>. Acesso em: 22/04/2021.

nascida da dor⁶⁸) mas hoje em Hollywood, na maioria das histórias do gênero, sua força é basicamente medida por métricas masculinas, de forma que sejam resumidas a resistência física e repressão de emoções/decisões guiadas pelo raciocínio lógico.

Quando não estão carregando os demais estereótipos aqui descritos, o restante das principais personagens femininas se encaixam nessa classificação de “garota forte”, seja como a única garota forte num elenco todo masculino, como a Gamora em Guardiões da Galáxia (2014) (que também se encaixa na garota forte nascida da dor) ou como garota forte plus, tal qual a Capitã Marvel/Carol Danvers em seu filme solo de 2019 ou em Vingadores: Ultimato (2019).

Ajudante: sua função costuma ser dar contexto ao herói (geralmente masculino), servir de apoio e/ou ajudá-lo nas missões. Nunca é protagonista, nem recebe o mesmo tipo de reconhecimento pela participação. Com exceção da Capitã Marvel, todas as principais personagens da franquia se encaixam nesse perfil. Dentro dessa categoria também temos a ajudante que serve de alívio cômico, como a Darcy Lewis em Thor (2011) e Thor: O Mundo Sombrio (2013), ela é a amiga desbocada e assistente de Jane, sem muito a acrescentar ao enredo⁶⁹.

Conselheira: similar ao papel de ajudante, mas possui conhecimentos místicos e por isso é considerada sábia. É também quem o herói procura quando precisa de auxílio. Lembra o papel de Mentor, da Jornada do Herói de Joseph Campbell. A Anciã, em Doutor Estranho (2016), se encaixa aqui, assim como a Frigga (mãe do Thor).

Excêntrica: é extremamente inteligente, mas caracterizada por uma personalidade e roupas peculiares, sendo vista como uma pessoa estranha pelos demais. Reforça a imagem de que mulheres muito inteligentes não são “normais”⁷⁰. É a Michelle Jones nas duas sequências do Homem-Aranha.

⁶⁸ A única garota forte: toda a sua personalidade é baseada em sua força, não é a protagonista, seu papel é dar suporte a um personagem masculino em seu desenvolvimento, é um token; Garota forte plus: tem outras qualidades que a fazem interessante como uma mente lógica, determinação ou graciosidade; geralmente é a personagem principal ou uma delas; Garota forte profissional: age como homem para ser levada a sério no ambiente em que trabalha; Garota forte nascida da dor: sofrimento extremo, geralmente em seu passado, é a chave para liberar a força dela, vive uma vida sozinha.

⁶⁹ Disponível em: <https://screenrant.com/mcu-wandavision-darcy-thor-movies-criticism-sassy-friend-joke/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷⁰ Disponível em: <http://www.revistacapitolina.com.br/ficcao-cientifica-e-mulheres-uma-dupla-poderosa/>. Acesso em: 22/04/2021.

Megera: Ao contrário das donzelas em perigo (mulher anjo), sua personalidade é marcada por implacabilidade, agindo muitas vezes com certa crueldade. É imperativa e orgulhosa, exigindo que tudo seja feito da maneira que ela quer e, por isso, costuma ser lida como vilã⁷¹. Esse é o caso da Hela, Deusa da Morte, em Thor: Ragnarok (2017).

China Doll: ou "boneca de porcelana" e todas as suas variações colocam a mulher asiática sempre em uma posição servil (geralmente a um homem branco). Suas características principais são obediência, reverência, submissão e docilidade⁷². É o caso da Mantis em Guardiões da Galáxia Vol. 2 (2017), personagem que foi totalmente descaracterizada na adaptação para os cinemas⁷³.

Dados os exemplos vimos que, por limitarem um objeto complexo, os estereótipos podem reforçar imagens positivas ou negativas. Para além da definição de Walter Lippmann, a socióloga Patricia Hill Collins⁷⁴ realizou uma contribuição importante que julgamos necessário utilizar em nossa pesquisa: o conceito de imagens de controle. Ela aponta que estas são hegemônicas e pressupostas. Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. (COLLINS, 1990)

Mesmo quando as condições iniciais que promovem as imagens de controle desaparecem, tais imagens se mostram bastante tenazes, pois não apenas subjugam as mulheres negras estadunidenses como também são essenciais para manter as opressões interseccionais. (apud MULLINGS, 1997, 109–30)

A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras. Além disso, como negras e brancas eram importantes para que a escravidão continuasse, as imagens de

⁷¹ LIMA, Élisson Vieira De. O rompimento do estereótipo feminino em orgulho e preconceito. Anais XI CONAGES... Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <http://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/10774>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷² Disponível em: <https://www.momentumsaga.com/2017/10/cinco-estereotipos-asiaticos-que-ainda-vamos-no-cinema-e-na-televisao.html>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷³ Ler mais em: <https://www.cbr.com/guardians-galaxy-vol-2-mantis-joke/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷⁴ No livro “Pensamento feminista negro — Conhecimento, consciência e a política do empoderamento” (1990) ela estabelece, com a bibliografia de outras autoras, os fundamentos teóricos e metodológicos do feminismo negro.

controle da condição de mulher negra também funcionavam para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres (COLLINS, 1990).

Portanto, essencialmente, imagens de controle tratam-se de relações de poder. Revisitando sua própria bibliografia em 2019⁷⁵ Collins ainda nota: cada grupo situado no interior do racismo, machismo, heterossexismo e capitalismo possui uma constelação de "imagens de controle" que recaem sobre ele. As mídias de massas as reproduzem e navegam rapidamente no imaginário social das pessoas. Essas imagens são refeitas e atualizadas conforme os tempos e representam a visão privilegiada da porta de entrada para o poder (COLLINS, 2019). Também definem modelos com os quais compactuaremos, ao reproduzirmos, ou aos quais reagiremos⁷⁶. (QUIANGALA, 2019)

Para uma audiência masculina branca, que tem como espelho os super-heróis do UCM, por exemplo, essas imagens reforçam concepções de que estes são inteligentes, líderes e lutadores naturais. Já para o público feminino, pelos estereótipos aqui já listados, as imagens são outras, envolvendo em sua grande maioria irrelevância, subjugação e coadjuvação nas histórias.

Além disso, essas imagens também são reforçadas pelas estratégias retóricas conhecidas como *tokenismo*, *whitewashing* e *queerbaiting*. O tokenismo veremos de forma aprofundada a seguir, na caracterização da Viúva Negra.

O *whitewashing* consiste na escalação de atores brancos em papéis que originalmente são destinados a pessoas de outras etnias, seja porque o personagem é descrito com uma determinada raça ou sua etnia é claramente definida na história⁷⁷. Esse fenômeno acontece na indústria cinematográfica, principalmente na Hollywoodiana, desde 1900. Na Cultura Pop, filmes como O Último Mestre do Ar (2010) e A Vigilante do Amanhã: Ghost In The Shell (2017) são exemplos⁷⁸. No UCM, vimos a prática ser utilizada na personagem A Anciã, em Doutor Estranho

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XVdbyhuAJEs>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷⁶ Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/2019/03/capita-marvel-entre-o-queerbaiting-e-a-reparacao.html>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷⁷ Tradução minha: "Whitewashing occurs when film producers actively seek and cast white actors for roles that were originally meant for people of color, whether it is that the character is described as a certain race or their ethnicity is clearly defined within the story." Disponível em: <https://www.uis.edu/caphonors/wp-content/uploads/sites/17/2020/04/Whitewashing-in-the-U.pdf>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷⁸ Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-whitewashing-e-6-casos-polemicos/>. Acesso em: 22/04/2021.

(2016)⁷⁹: “Desde que o elenco do filme da Marvel foi anunciado, uma escolha em particular incomodou os fãs. Tilda Swinton foi selecionada para o papel de The Ancient One, personagem que é asiática dos quadrinhos.”⁸⁰ (LAWLER, 2016)

Já o *queerbaiting* é uma técnica de marketing e artifício narrativo usado em ficções para atrair, seduzir pessoas da comunidade LGBTQIA+ a consumirem dado produto de entretenimento, sugerindo que um personagem pode ser da comunidade ou que existe um casal de mesmo gênero, sem que de fato retratem isso^{81,82}. Dessa forma, os produtores de conteúdo lucram sem se comprometerem de fato com a concretização da promessa e consequente representatividade legítima, ou pelo menos não tão estigmatizada das minorias sociais⁸³. Para as personagens femininas essa estratégia foi utilizada principalmente na relação da Capitã Marvel e sua melhor amiga Maria Rambeau, que também veremos a seguir no item de sua caracterização⁸⁴.

Como também citamos no capítulo anterior, só em 2019 Valkíria foi confirmada como a primeira super-heroína LGBTQIA+ da franquia. Para este grupo especificamente então, o maior retrato de imagem de controle que temos é o da invisibilidade já que de 55 personagens femininas nomeadas, apenas uma foi confirmada como LGBTQIA+ e ainda assim esse aspecto só será explorado na Fase 4, em Thor: Amor e Trovão (agendado para 2022).

⁷⁹ Ler mais em “Fandom, Racism, and the Myth of Diversity in the Marvel Cinematic Universe”, de Ashley S. Richardson (2017).

⁸⁰ Tradução minha: “Since the cast of the Marvel movie was announced, one particular choice has upset fans. Tilda Swinton was selected for the part of The Ancient One, a character that is an Asian man in the comics.” Disponível em:

<https://www.usatoday.com/story/life/entertainthis/2016/11/07/doctor-strange-whitewashing-ancient-one-tilda-swinton-fan-critical-reaction/93416130/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁸¹ Ler mais em: <http://www.pretaenerd.com.br/2018/08/a-linha-que-separa-amizade-do.html>. Acesso em: 22/04/2021.

⁸² Ler mais em:

<https://thegeekdrama.com/2019/06/19/o-que-e-queerbaiting-e-como-isso-prejudica-a-representatividade-lgbt/>. Acesso em: 22/04/2021.

⁸³ Ler mais em: <http://www.pretaenerd.com.br/2019/03/capita-marvel-entre-o-queerbaiting-e-a-reparacao.html>. Acesso em: 22/04/2021.

⁸⁴ O *queerbaiting* também foi explorado na relação entre o Capitão América e seu melhor amigo Bucky Barnes. Roteiristas e diretores da Marvel utilizaram a dupla Cap-Bucky por anos durante as turnês de imprensa e entrevistas — os fãs até começaram a campanha online #GiveCaptainAmericaABoyfriend, que resultou de uma entrevista à imprensa em que Samuel Jackson (Nick Fury) o apelidou como “O primeiro Capitão América LGBT”. Disponível em: <https://indianexpress.com/article/opinion/columns/marvel-avengers-captain-america-iron-man-thor-5724210/>. Acesso em: 22/04/2021.

3.2 Representatividade e empoderamento

Saindo de uma avaliação mais geral, partiremos para a análise mais aprofundada de duas personagens que consideramos peças-chaves para a reflexão crítica do uso da representatividade (feminina) atual na franquia: Viúva Negra/Natasha Romanoff e Capitã Marvel/Carol Danvers. A Viúva Negra por estar no universo compartilhado desde o início e, por muitos anos, ter sido a única super-heroína com real destaque, e a Capitã Marvel por ter sido a primeira a estrelar um filme solo, 11 anos depois do início do UCM. Ambas fogem do estereótipo de donzela em perigo, tão explorado no gênero de super-heróis, e experimentam formas de protagonismo e co-protagonismo diferentes das demais personagens do universo. Também são as que mais foram desenvolvidas em tela entre 2008 e 2020. Consideramos suas representações dilemáticas, principalmente para uma audiência feminina, pois elas retratam sentidos singulares de empoderamento — para diferentes grupos — que por vezes flertam com ideais pró-feministas, ao mesmo tempo em que dialogam com concepções de feminilidade historicamente abarcadas pela sociedade patriarcal.

3.2.1 Viúva Negra — a Smurfette dos Vingadores e símbolo sexual da cultura nerd

Natalia Alianovna "Natasha" Romanoff, também conhecida como Viúva Negra, apareceu pela primeira vez nas HQs em 1964 (*Tales of Suspense #52*), como uma espiã russa e antagonista do Homem de Ferro. Já no UCM foi introduzida como uma agente disfarçada da S.H.I.E.L.D. (agência internacional de contra-espionagem), em *Homem de Ferro 2*. Ainda de origem russa e uma das mais talentosas e eficientes agentes — se não a melhor — Natasha é destemida, mestre no domínio das diversas artes marciais, possui um intelecto altíssimo, utilizando-o muitas vezes para manipulação psicológica e disfarces, além de ser uma estrategista nata.

Mesmo com todas essas habilidades, ainda é representada de forma extremamente sexualizada, não tem vida fora do trabalho de espiã e sofre do “princípio da Smurfette”, um tipo de representação bem comum no audiovisual e na Cultura Pop de uma personagem feminina privilegiada e *tokenizada* num grupo cheio de homens, de forma que sua principal característica seja simplesmente “ser a mulher” (COCCA, 2016, p. 35):

Meninos são a norma, meninas são a variação; meninos são o centro, meninas são periféricas; meninos são indivíduos, meninas são tipos. Meninos definem o grupo, sua história e seus códigos morais. Meninas existem apenas quando relacionadas aos meninos. (POLLITT, 1991)⁸⁵.

A sua caracterização *tokenizada* é explicada a partir do conceito de *tokenismo*, que surgiu no final da década de 1950, nos Estados Unidos, durante a luta negra por direitos civis.

É uma prática recorrente nos meios onde as opressões estruturais, de raça e gênero, são alvo de um trabalho crítico de conscientização e reivindicação para que grupos minoritários consigam acessar direitos que lhes são negados, concentrando nas mãos de poucos o que chamamos de privilégio social. (BERTH, 2020)

Segundo Berth, sua aplicação consiste em mascarar o racismo (ou machismo) promovendo uma inclusão que não segue a proporcionalidade, ou seja, beneficia apenas um pequeno grupo, com a afirmativa de que está promovendo a inclusão e trabalhando a diversidade, mas, na prática, esse pequeno grupo não representa o todo excluído, segregado e discriminado, mantendo assim as desigualdades nos mesmos índices em que se apresentam. É mais uma forma de perpetuação das desigualdades raciais e de gênero, pela falsa representatividade nos espaços de decisão e poder (BERTH, 2020).

Sendo assim, essa representatividade *tokenizada* não cumpre o principal propósito da verdadeira representatividade: diminuir a marginalização de sujeitos pertencentes a grupos minoritários.

Além da *tokenização*, como mais uma marcação da sua performatividade de gênero⁸⁶, Romanoff ainda é interpretada pela atriz Scarlett Johansson, que é popularmente descrita pela

⁸⁵ Tradução minha: “Boys are the norm, girls the variation; boys are central, girls peripheral; boys are individuals, girls types. Boys define the group, its story and its code of values. Girls exist only in relation to boys” Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>. Acesso em: 22/04/2021.

⁸⁶ A cultura impõe práticas entendidas como femininas ou masculinas, que se chama “performatividade”. (BUTLER, 1990, p. 8) Para Butler (2003): Atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado. (BUTLER, 2003, p. 194).

imprensa como símbolo sexual⁸⁷ de Hollywood. Essa associação da imagem pública da atriz com a personagem vem sendo explorada nas produções do UCM desde o início. Exemplos disto são seus trajes apertados, ângulos de câmera selecionados pelos diretores focando em suas curvas, escolhas de roteiro controversas e *posters* de divulgação dos filmes que veremos a seguir.

Em todas as produções que participou, é representada através de uma lente masculina: as equipes de direção e roteiro foram compostas inteiramente por homens⁸⁸. A cineasta Laura Mulvey explica: homens e mulheres são representados de formas bem diferentes, tanto nas telas, quanto na indústria. Mulheres são comumente consideradas como “objetos” enquanto personagens masculinos conduzem a ação narrativa do filme. (MULVEY, 1999)

Mulvey busca na teoria psicanalítica os fundamentos para uma profunda crítica da imagem – sobretudo à produzida no contexto do cinema hollywoodiano – como um produto da predominância do olhar masculino (*male gaze*), ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. A teoria psicanalítica é utilizada como uma “arma política” para desmascarar as formas como “o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema”. (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p. 345)

Em “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure...’” introduz dois novos elementos à sua análise: a mulher como espectadora e a personagem feminina como centro da narrativa. Ela toca mais diretamente no tema da mulher na audiência e deixa mais explícito que o olhar masculino, mais do que o “olhar do homem”, representa uma posição, um lugar. Ao falar em “olhar masculino”, ela está falando da masculinização da posição do espectador, e da masculinidade como ponto-de-vista, e da mulher na posição de espectadora assumindo o lugar masculino do olhar e do prazer, revivendo o que seria para a psicanálise o aspecto perdido de sua sexualidade, ou seja, a fase ativa, fálica e pré-simbólica da vida sexual. (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p. 345)

Portanto, ao consumirmos filmes em que mulheres são representadas através desse olhar, o conceito de *male gaze* é sistematicamente reforçado. (MULVEY, 2001). A seguir analisaremos as representações da Viúva Negra nos filmes de acordo com a ordem cronológica de lançamento, observando, entre outros pontos, como esse *male gaze* atua em sua caracterização.

⁸⁷ Disponível em:

<https://laurenlamagna1.medium.com/what-scarlett-johanssons-oscar-nomination-could-mean-for-the-hollywood-sex-icon-768fd7dd18f5>. Acesso em: 22/04/2021.

⁸⁸ Dados explicitados na planilha do capítulo 3.

Homem de Ferro 2 (2010)

Sob o falso nome de “Natalia Rushman”, Natasha é apresentada como uma representante legal das Indústrias Stark, responsável pela transição burocrática de CEO (agora que Pepper foi promovida pelo Tony como sua sucessora), que por consequência da vaga, posteriormente, também acaba desempenhando o papel de assistente pessoal do Tony (antes ocupado pela Pepper). Assim que aparece em cena, Tony e Happy Hogan trocam aqueles típicos olhares masculinos embasbacados quando uma mulher atraente entra no aposento.

Tudo é conduzido para mostrar como ela tem um ar misterioso e sexy. Apesar de estar vestida com roupa social (camisa e calça), os botões da blusa ficam abertos o suficiente para dar destaque aos seios. Quando Pepper e Tony conversam sobre ela ainda existe uma “piadinha” de que se ele continuasse a olhando de forma maliciosa, ela poderia se tornar um custoso processo de denúncia por assédio sexual. Convenientemente Tony também pesquisa sobre ela na internet, e várias fotos dela como modelo de lingerie aparecem na tela. Enquanto ela sai da sala, Tony ainda fala para Pepper, em tom de súplica, “Eu quero uma” — como se ela fosse um objeto para se ter na estante.

Os enquadramentos que objetificam seu corpo estão presentes em todo o filme, na maioria dos casos a direção opta por capturá-la de costas, num plano médio, de forma que possamos ver suas curvas e principalmente a sua bunda. Até quando sua verdadeira identidade é revelada como uma agente da S.H.I.E.L.D., a vemos, mais uma vez de costas, com a câmera enquadrando a sua bunda, andando como se estivesse num desfile e usando um traje de combate extremamente apertado. Narrativamente falando, a escolha dessa entrada foi para fazer o suspense sobre quem era essa pessoa, mas se fosse um homem, as chances de escolherem esse exato enquadramento seriam mínimas, provavelmente focariam nos pés ou nos ombros. Sobre o uniforme, em certa medida ele é fiel ao original das HQs, mas vale ressaltar que a personagem foi criada em 1964 por Don Heck (desenhos), em *Tales of Suspense* #52.



Figura 8: Primeira aparição da personagem como Viúva Negra em Homem de Ferro 2.

Mais para o fim do longa, num momento em que Natasha está oficialmente numa missão como Viúva Negra para impedir o vilão do filme (Ivan Vanko), também temos uma cena caracterizada pelo olhar masculino, da mesma trocando de roupa no banco de trás do carro. Apesar de conversarem brevemente sobre o plano de ação, em nada a cena acrescenta na história, o diálogo poderia ter facilmente acontecido depois. A única função narrativa dela é mostrar uma Scarlett Johansson seminua para o público, se apoiando assim, mais uma vez, na imagem de símbolo sexual da atriz.



Figura 9: Viúva Negra trocando de roupa no banco de trás do carro.

Para não dizer que o filme não faz justiça às habilidades de combate da personagem, após a cena do carro conseguimos ver Natasha em ação, lutando sozinha contra onze guardas de uma instalação. Ela é mais eficiente que todos os personagens masculinos apresentados nos filmes até então.

Além dos enquadramentos e linguagem corporal, a sexualização da personagem também

está presente nos textos. Em vários momentos Natasha fala num tom baixo, meio provocativo e com frases que remetem à atividades sexuais. Quando só ela e Tony estão numa sala, e ela está ajudando-o a se preparar para sua festa de aniversário, ela entrega um drink e pergunta *“Is that dirty enough for you?”*. Logo depois ele pergunta o que ela faria se essa fosse a última da vida dela (isso porque ele estava morrendo de uma intoxicação no sangue), e ela responde com um olhar de flerte *“Eu faria o que quisesse, com quem eu tivesse vontade”*.

Depois que descobrimos quem na verdade ela é, uma espiã, fica evidente que seus comportamentos anteriores faziam parte de uma encenação para obter informações e avaliar o Tony, como Homem de Ferro, como candidato para o que viria a ser a *“Iniciativa Vingadores”*, um grupo de pessoas excepcionais capazes de lidar com ameaças grandes demais para o restante da humanidade.

Esse artifício de manipular as emoções de terceiros e enganá-los para conseguir o que quer, estrategicamente falando, é uma das habilidades mais marcantes da personagem, desde as HQs. Porém, esse tipo de capacidade é algo extensamente utilizado pela Cultura Pop no geral — e até fora dela — para personagens femininas, por termos no senso comum as emoções como características femininas *“natas”*. Em *Vingadores (2012)*, a veremos utilizar isso de forma mais direta, com o Loki — vilão do filme.

Como sua participação no total não chega nem a 10 minutos, não temos tempo o suficiente para conhecer o seu background e outras motivações além do trabalho como agente. Em *Vingadores (2012)* veremos um pouco mais disso.



Figuras 10 e 11: Posters de divulgação dos personagens.

Nos *posters* individuais os personagens masculinos são colocados no centro da imagem, em poses que mostram sua imponência e força de combate. Já Natasha é posicionada no canto direito, com o olhar de “espiã sexy”, uma postura estranha, com o corpo meio curvado e um jogo de sombras que valorizam as suas curvas e não uma habilidade física como os demais, reforçando assim alguns dos aspectos citados anteriormente nas cenas do filme.

Os Vingadores (2012)

Em Vingadores (2012), quando um inimigo inesperado ameaça a segurança global (Loki), Nick Fury, diretor da agência internacional de contra-espionagem, precisará reunir os únicos super-heróis capazes de defender a Terra de ameaças sem precedentes.

Antes de receber essa notícia, Natasha se encontra num galpão abandonado, amarrada em uma cadeira e sendo interrogada por três homens russos. Ela usa um vestido curto, super decotado nos seios e uma meia-calça preta.

Finge estar numa situação de perigo para obter informações do inimigo, então age como se não fosse uma espiã descuidada e não tão profissional, e suas feições refletem uma certa confusão e medo. Quando um dos homens ameaça arrancar os dentes dela, a câmera enquadra o seu rosto de cima para baixo, enquanto um dos capangas abre a sua boca. Por conta do traje e pelo fato dela estar amarrada, os enquadramentos lembram uma situação de violência sexual, como se fossem obrigá-la a performar um boquete.



Figura 12: Viúva Negra acorrentada em uma cadeira.

Imagens de mulheres acorrentadas quando postas em perigo são bem comuns nas histórias em quadrinhos e em filmes fora do gênero, como a Princesa Leia em *o Retorno de Jedi* (1983), ou a própria Mulher Maravilha (DC Comics) nos quadrinhos, que quando escrita na década de 1940 tinha como ponto fraco a seguinte premissa: se um homem acorrenta os braceletes da Diana juntos, “ela fica fraca como qualquer outra mulher do mundo dos homens”. (Marston and Peter 1942, WW #2). Esse é mais um dos recursos que remetem à imagem de subjugação feminina e ao olhar masculino de Laura Mulvey.

Como citado anteriormente na análise de *Homem de Ferro 2* (2010), Natasha utiliza novamente aqui sua capacidade de manipulação psicológica para interrogar o então vilão Loki (irmão do Thor, apresentado em *Thor* (2011), que está preso numa das bases da S.H.I.E.L.D., depois de ter sido capturado pelo Homem de Ferro e Capitão América. Esse é o primeiro momento em que conhecemos, bem brevemente, um pouco de sua história e motivações como heroína.

Desde pequena ela sempre teve habilidades diferenciadas, mas não ligava para quem fosse trabalhar e nem com quem as usaria. Assim ficou conhecida internacionalmente como “Viúva Negra”. Chegou a ser uma espiã da própria KGB. Quando passou a representar uma ameaça para a S.H.I.E.L.D., eles enviaram o agente Clint Barton/Gavião Arqueiro para matá-la, mas ele tomou uma decisão diferente — não por um envolvimento romântico entre os dois, mas por um companheirismo. Depois disso ela passou a trabalhar a própria a S.H.I.E.L.D. Aqui podemos ver um lado positivo de sua representação: Natasha escolheu ser heroína, ao contrário de muitas histórias de heróis que comumente seguem o recurso narrativo de “o escolhido” — personagens que, por conta de ações externas como profecias (muitas vezes também ligadas a linhagem familiar), são impulsionados a virarem heróis. Segundo Dave Meslin⁸⁹, esse tipo de narrativa pode ter o seu valor feminista sim, mas ao perpetuar a noção de que heróis apenas nascem e que não são criados, ela pode contribuir para a concepção errada de que o heroísmo é algo solitário, elitizado e biologicamente determinado. Por outro lado, quem a fez repensar seus posicionamentos ainda foi um homem. Além disso, sua cooptação pela S.H.I.E.L.D. reforça a russofobia tão utilizada nas narrativas hollywoodianas.

⁸⁹ Disponível em: https://www.ted.com/talks/dave_meslin_the_antidote_to_apathy. Acesso em: 22/04/2021.

Clint nesse momento está sob um “encanto” de Loki e trabalhando para ele. Natasha quer usá-lo como moeda de troca, a vida dele de volta pela libertação do Loki. Diz que salvá-lo seria uma forma de limpar um pouco a sua consciência e sua longa lista vermelha, que seriam todos os assassinatos de inocentes que já cometeu no passado. Ele a chama de patética, diz algumas verdades sobre a hipocrisia humana e por fim ameaça usar o próprio Barton para matá-la depois, a chamando de “mewling quim” (traduzido em português como vadia imunda). Natasha parece abalada demais ao ouvir essas atrocidades, vira de costas para chorar e o chama de monstro, a clássica cartada de “mulheres são fracas demais emocionalmente para esse tipo de enfrentamento”.

Até aqui tudo parece estereotipado demais, ela está disposta a pôr a missão em risco por conta de um homem e fica emocionalmente afetada pela violência verbal do vilão — artifícios narrativos que já cansamos de ver em outras produções. Mas a surpresa chega quando Loki diz que quem trouxe o monstro foi ela (no caso, o Dr. Banner/Hulk) e em dois segundos sua postura muda totalmente: ela vira o rosto sem nenhuma lágrima aparente e diz “Então o Banner? Essa é a sua jogada” e informa a equipe pelo comunicador que Loki está planejando soltar o Hulk. Antes de sair da sala ainda o agradece pela cooperação e o deixa confuso. Tudo não passou de uma encenação para obter informações sobre os planos do inimigo. Loki, como homem, a subestimou por ser mulher (assim como muitos outros homens) e ela usou essa “desvantagem” a favor dela. Aqui, por mais que a representação feminina fuja um pouco do papel de donzela em perigo, ela não deixa de fugir do estereótipo da “espiã sexy”, no qual utiliza seu corpo e aparente ingenuidade como armas e, por isso, não é um tipo de subversão do sistema. Por fim ainda reforça, mais uma vez, o olhar masculino da sociedade patriarcal falocêntrica já que a manipulação da narrativa ainda garante o prazer desse olhar, sobretudo quando consideramos a persistência de enquadramentos que objetificam seu corpo, sobretudo em posições de submissão.

Quando há uma explosão na base liderada pelo Clint, ela e o Dr. Banner caem numa espécie de galpão. Banner perde o controle, se transforma no Hulk e vai atrás dela. Ela consegue fugir por uns momentos mas inevitavelmente é alcançada, quando ele estava pronto para matá-la, Thor intervém e o leva para longe dali. Vemos então Natasha sentada no chão, imóvel, com um olhar aterrorizado, enquanto os ataques externos continuam. Nenhum dos personagens demonstra esse tipo de trauma, de derrota. É mais uma demonstração do pensamento binário de que

mulheres são “mais emocionais” que os homens nesse tipo de situação.

Mais do que em Homem de Ferro 2 (2010), conseguimos ver um pouco mais de seu domínio em luta corpo a corpo (é vitoriosa em todos os combates) e expertise para estratégias de batalha. Dentre os vingadores (6), é a terceira com maior tempo de tela (24:45 minutos), ficando atrás apenas do Tony Stark/Homem de Ferro (31:45 minutos) e Steve Rogers/Capitão América (28:15 minutos).

Contudo, por ser a única Vingadora, Natasha Romanoff ainda carrega o fardo de representar todas as mulheres numa equipe, enquanto homens podem escolher entre outros cinco super-heróis. No geral, seu uniforme e alguns dos enquadramentos do filme ainda a representam com o estereótipo da “espiã sexy”. O traje que usa para combate sofreu algumas modificações depois do Homem de Ferro 2, mas ainda é supersexualizado: apertado, sem muitos compartimentos para armas ou possíveis instrumentos e com uma plataforma nos pés, como um salto alto mesmo, que não faz o menor sentido para missões que exigem agilidade e descrição.



Figura 13: *Poster* de divulgação individual da Viúva Negra em Os Vingadores.

Posters oficiais de divulgação do filme posicionam a Viúva Negra com a famosa “*Brokeback pose*” dos quadrinhos, mencionada no capítulo 2, na qual as personagens femininas são colocadas com uma postura torcida não-natural e arqueadas, de forma a demonstrar suas curvas e principalmente suas bundas e seios. Nessa segunda versão conseguimos ver claramente

como esse é um tratamento dado apenas às mulheres, pois nenhum dos outros personagens masculinos foram posicionados dessa forma.



Figura 14: Montagem com os *posters* individuais de divulgação dos personagens.

Capitão América: O Soldado Invernal (2014)

Entre Homem de Ferro (2008) e Os Vingadores (2012), esse é o filme em que mais camadas são dadas a Natasha Romanoff, tanto de background, quanto de personalidade. É a segunda personagem com mais tempo de tela (24:45 minutos), ficando atrás apenas do protagonista Steve Rogers/Capitão América (59 minutos). Seu papel vai além de uma agente da S.H.I.E.L.D. É representada com humor afiado, autoconfiante e casual nos momentos que não exigem tanta seriedade. Mas ainda se enquadra nos estereótipos de “garota descolada”, “espiã sexy” e “ajudante” descritos anteriormente.

É um bom contraponto em relação ao personagem do Capitão América, sem parecer tão sexista, como por exemplo: enquanto ele não sabe muito bem de tecnologia, ela entende de programação e usa esse conhecimento para hackear sistemas quando necessário. Quando interrogam um personagem e para que ele coopere, dependem de um estímulo mais violento, ela é quem age e não ele. Ao longo do filme suas habilidades também se complementam: quando estão fugindo dos inimigos, ela usa seu treinamento de espiã para despistá-los durante a fuga, enquanto Steve parece meio perdido e apenas segue os comandos dela. Quando o momento pede por uma estratégia de combate que está além dos limites dela, ele quem age.

Se auto-afirma como uma pessoa adaptável aos contextos, que consegue ser aquilo que for necessário para sobreviver e fica confortável com isso. Por isso muitas vezes atua com certa implacabilidade e desapego emocional, consequências diretas da sua criação como espiã (que em Vingadores: Era de Ultron saberemos um pouco mais). Há um diálogo em que o Capitão América confronta o Nick Fury (diretor da S.H.I.E.L.D.) sobre uma missão da Viúva Negra que ele não sabia e Nick diz que foi dada a ela por ela “se sentir à vontade com tudo”, diferente do Capitão que um código moral rígido. Essa declaração dá a entender que Natasha é tão determinada quando se trata de completar suas missões, que não hesita até que consiga, mesmo que isso exija que ela faça coisas questionáveis para chegar lá.

Sabe bem a função que desempenha dentro da S.H.I.E.L.D., mas quando é revelado que a Hydra (organização terrorista com políticas nazistas) esteve infiltrada na agência desde o fim da Segunda Guerra Mundial, a personagem se vê num conflito moral. Afirma não ter problemas em perpetuar mentiras para propósitos específicos, desde que saiba de quem são elas. Quando percebe que tudo pelo que lutou até então em nome da S.H.I.E.L.D. não foi bem o que ela pensava que fosse, isso a põe numa situação de incertezas sobre suas escolhas.

Apesar de ter um papel mais importante, ela ainda é uma personagem secundária e todas as suas ações estão relacionadas à missão do Capitão América de derrotar a Hydra e, conseqüentemente, acabar com a S.H.I.E.L.D. — ainda que ela concorde e compactue dos mesmos valores que ele. Comparado aos filmes anteriores, o número de enquadramentos e cenas que objetificam seu corpo são bem menores, mas eles ainda estão presentes. Exemplo disso é uma cena em que ela está lutando contra capangas em um navio, mas focam, mais uma vez, em sua bunda.

No *poster* individual de divulgação, mesmo num cenário de luta e destruição ainda a posicionam como se estivesse num desfile: cabelos ao vento, traje apertado realçando as curvas, olhar distante (como se não estivesse preocupada e atenta ao que acontece em volta) e segurando os revólveres de uma maneira que nenhum agente (homem) faria. Tudo de forma a manter a imagem de espiã sexy estabelecida nas produções anteriores e ainda erotizar o uso de armas.



Figura 15: *Poster* de divulgação individual da Viúva Negra em Capitão América: O Soldado Invernal.

Vingadores: Era de Ultron (2015)

Se em *Os Vingadores* (2012) conhecemos uma Viúva Negra que diz que “amor é para crianças” e em *Capitão América: O Soldado Invernal* (2014) a personagem ganha mais complexidade e nuances positivas, em *Vingadores: Era de Ultron* (2015) isso é jogado no lixo em nome de um romance forçado entre ela e o Bruce Banner/Hulk.

Ter um interesse romântico não é um empecilho, afinal vários dos vingadores compartilham desse recurso narrativo, e quando bem feito isso pode acrescentar mais camadas para a história dos heróis. A questão é conduzir isso de maneira problemática com a única personagem feminina relevante da equipe. É como se os roteiristas não compreendessem sua própria personagem e não soubessem o que fazer com ela. Então, a solução pareceu ser investir num relacionamento esquisito, onde pudessem botar a atriz da Scarlett Johansson — que já chama muito a atenção da audiência masculina — flertando desesperadamente com um cara.

Desesperadamente porque não condiz com as motivações estabelecidas anteriormente, onde tudo o que Natasha quer é compensar pelos erros dos seus tempos de assassina. Nesse filme ela parece tão perdida em relação aos seus objetivos que até se coloca disposta a fugir com o

Bruce quando os heróis não conseguem ver uma saída para derrotar Ultron (vilão do filme), quase se encaixando no estereótipo de donzela em perigo. O mesmo não aconteceu com seus colegas de equipe, por exemplo. Escolher esse tipo de narrativa só reforça a ideia de que mulheres não são capazes de lidar emocionalmente com as consequências de uma vida de super-herói e por isso em algum momento, quando estão vulneráveis recorrem aos braços masculinos como forma de refúgio.

Ainda a colocam com falas constrangedoras e fora de tempo, que foram inseridas pensando exclusivamente numa audiência masculina, como quando diz para o Bruce: “Sonhei que era uma vingadora e nada mais além do que a assassina que me transformaram [na Sala Vermelha (...)]”, ele diz “Acho que está pegando pesado com você” e ela retruca com “E eu esperava que você fizesse isso comigo”.

Banner a rejeita por achar que ela não tem futuro com ele, já que ele é fisicamente incapaz de ter filhos. Natasha então diz que também não pode ter por conta dos procedimentos que foram realizados nela na época da Sala Vermelha. Um dos rituais de “formatura” para se tornar uma espiã perfeita era a esterilização, pois a capacidade de gerar vida e de ter um futuro normal seria “a única coisa que poderia importar mais do que uma missão”. Por fim ela termina perguntando “Ainda pensa que você é o único monstro da equipe?”. Esse discurso é extremamente problemático, uma forma patriarcal de se pensar o papel da mulher na sociedade. Se ela não é capaz de ter filhos, e nem tem como objetivo de vida a formação de uma família normativa, ela não tem valor para a sociedade. Usar a palavra “monstro” ainda demoniza todo o grupo que não se encaixa nessas expectativas sociais.

Outro ponto sexista em sua representação é o fato dela ser a única responsável no fim das batalhas por acalmar o Hulk e fazer com que ele volte a ser o Bruce Banner. Eles chamam essa tática de "canção de ninar". Se presume que, por ser mulher, ela tem naturalmente um lado maternal, que preza pelo cuidado e educação da vida. Seguindo a mesma lógica das produções anteriores, vários dos enquadramentos ainda objetificam seu corpo.

Capitão América: Guerra Civil (2016) e Vingadores: Guerra Infinita (2018)

Capitão América: Guerra Civil (2016) é um dos filmes com a menor participação da personagem, apenas 12 minutos, ficando na frente apenas de Homem de Ferro 2 (2010) e Vingadores: Guerra Infinita (2018). Nessa produção vemos uma Viúva Negra mais aberta à diplomacia, procurando evitar conflitos com os demais integrantes da equipe dos Vingadores e com o governo americano. Pela primeira vez seu uniforme não conta com um salto alto e seu pôster de divulgação não a apresenta de forma sexualizada.

Já em Vingadores: Guerra Infinita (2018), assim como no filme anterior, Natasha Romanoff não tem tempo de tela o suficiente (apenas 5 minutos) para uma análise que nos diga coisas diferentes do que já foi exposto anteriormente nas demais produções. Sua personagem se mantém fiel às suas motivações como heroína: quer ajudar a proteger o mundo de quaisquer tipo de ameaça, sejam humanas ou alienígenas, porém, devido aos acontecimentos de Guerra Civil e o Tratado de Sokovia, ela segue como uma vigilante fugitiva, junto com o Capitão América, Falcão e Feiticeira Escarlate. Um ponto positivo de sua caracterização é o uniforme, que diferente das versões anteriores, se aproxima mais de uma roupa militar de combate, como a do Capitão.

Outra questão é que quando encontra o Bruce Banner/Hulk (que para os Vingadores estava desaparecido desde o fim da batalha em a Era de Ultron) não há nenhuma menção aos acontecimentos infames de Vingadores: Era de Ultron. Essa foi uma escolha dos roteiristas muito provavelmente por conta da má recepção e das críticas negativas⁹⁰ por parte dos fãs, e até mesmo da própria mídia jornalística⁹¹, que o plot narrativo recebeu em 2015. Também contamos com mais personagens femininas como suas aliadas, mas comparado a porcentagem de personagens masculinos, o número total ainda é muito desproporcional, como vimos no capítulo 2.

Vingadores: Ultimato (2019)

No final de Vingadores: Guerra Infinita, Thanos obtém sucesso ao juntar todas as Jóias do Infinito e eliminar metade das criaturas vivas de todo o universo. Com isso, mais da metade dos super-heróis apresentados até então nos 21 filmes morrem. Nos primeiros 20 minutos de Ultimato

⁹⁰ Ler mais em: <https://www.vox.com/2015/5/11/8582081/avengers-age-of-ultron-joss-whedon>. Acesso em: 22/04/2021.

⁹¹ Ler mais em: <https://www.csmonitor.com/The-Culture/Culture-Cafe/2015/0506/Avengers-Age-of-Ultron-Why-Joss-Whedon-quit-Twitter-and-Black-Widow-backlash>. Acesso em: 22/04/2021.

vemos os Vingadores que sobraram se juntando novamente para encontrar Thanos e tentar reverter seu plano, mas logo descobrimos que não é possível fazê-lo pois as Jóias do Infinito foram destruídas pelo próprio, como uma medida preventiva. Nisso, 5 anos se passam e encontramos os personagens em diferentes momentos de sua vida. Sem os remanescentes da S.H.I.E.L.D. ou de qualquer tipo de organização mundial de inteligência e combate às ameaças, Natasha assume a posição de líder na central dos Vingadores, orientando os demais heróis que não se aposentaram e/ou desistiram de lutar (como o Tony Stark/Homem de Ferro e o Steve Rogers/Capitão América).

Ela se sente responsável pelo o que aconteceu e no dever de encontrar uma solução para isso, em nome daqueles que se foram. Vemos o reflexo desse peso emocional e do trabalho que vem desempenhando nos últimos anos em seu comportamento: mesmo com uma aparência cansada, quando está em contato com os outros discutindo sobre missões e afins é firme, segura e tenta passar esperança, mas quando está sozinha, não contém as lágrimas. Há um diálogo entre ela e o Steve em que eles falam sobre tentar seguir em frente, superar o que aconteceu e ela responde: “Se eu seguir em frente, quem fará isso?”, se referindo ao papel de líder. Ele diz que talvez isso não precise ser feito e ela o encara com um olhar triste: “Eu não tinha nada. E aí ganhei isso. Esse trabalho. Essa família. Me tornei uma pessoa melhor por isso. E apesar deles terem ido embora... ainda estou tentando melhorar.” Essa cena é importante para compreender o final controverso da personagem que exploraremos a seguir.

Quando Scott Lang/Homem-Formiga viaja acidentalmente no tempo depois de ficar preso no Reino Quântico, uma nova chance de reverter as ações de Thanos surge e os Vingadores se reúnem novamente. Eles viajam em equipes para diferentes pontos do passado para capturar as Jóias. Natasha e Clint Barton/Gavião Arqueiro vão atrás da Jóia da Alma, onde anteriormente, em Guerra Infinita, vimos que Thanos matou a própria filha Gamora para obtê-la. Como estavam apenas os dois e apenas um voltou, ninguém sabia o real motivo pelo qual Gamora morreu.

Ao chegarem em Vormir (planeta em que a Jóia está), Natasha e Clint são pegos de surpresa ao descobrirem o que é necessário para completar a missão (essa Jóia exige um tipo de sacrifício diferente das outras: Para consegui-la, a pessoa deve “perder aquilo que ama. Uma troca perpétua. Uma alma por outra.”). Clint acha que ele deve se sacrificar por conta dos horrores que cometeu nos últimos anos, matando centenas de criminosos, como forma de

compensar pela vida dos inocentes que foram levados, incluindo a de sua família quando Thanos estalou os dedos. Natasha acha isso que isso é dever dela, “Há 5 anos tento fazer uma única coisa. Chegar até aqui. Foi tudo só para isso. Trazer todos de volta.” Clint finge estar convencido de que ela “venceu” o argumento e a derruba dizendo “Diga a minha família que eu os amo.” Natasha contra-ataca dizendo “Diga você mesmo.” e corre em direção ao penhasco. Ele a impede, mas no último segundo ela ainda consegue salvá-lo e se sacrifica.

O fato dela se sacrificar por um bem maior, agindo de forma corajosa e como uma verdadeira heroína, está de acordo com todas as suas motivações estabelecidas anteriormente. Porém, não temos como deixar de pensar de como é significativo que uma franquia que sofre com a escassez de representatividade feminina, literalmente mata não só uma, como duas de suas principais personagens femininas (Natasha e Gamora) no mesmo local, para impulsionar os arcos narrativos de personagens masculinos. É um claro reflexo de como a própria indústria entende o papel de suas super-heroínas.

No caso de Gamora, foi Thanos quem a matou para conseguir o que queria e isso é dito com todas as letras pelo próprio, sua missão era maior que seu “amor”. Já para Natasha, ainda que tenha sido uma escolha dela trocar a própria vida pela de bilhões, incluindo a de seu amigo, é importante levar em consideração que por muito tempo ela foi a única heroína relevante dos filmes, que foi mais alvo de objetificação e sexualização do que qualquer outro tipo de personagem, que por um time de roteiro totalmente masculino se auto definiu como monstro em Era de Ultron (2014) por não poder ter filhos e nunca foi representada com muitos interesses pessoais além do lado de agente. E no fim de seu arco, a vida de um homem que tinha família (convencional) foi priorizada no lugar da dela, que não tinha. O subtexto é misógino.

Os bastidores e produção do longa também corroboram, de certa forma, para essa interpretação da narrativa. Na mesma semana de estreia do filme uma entrevista exclusiva com os diretores e roteiristas do longa foi dada a New York Times⁹² e dentre as perguntas, estava: “Houve um possível desfecho em que Clint Barton se sacrificaria em vez dela?”

Houve, com certeza. Jen Underdahl, nossa produtora de efeitos visuais, leu um

⁹² Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/04/29/movies/avengers-endgame-questions-and-answers.html>. Acesso em: 22/04/2021. Tradução em: <https://cinemacomrapadura.com.br/noticias/543364/vingadores-ultimato-roteiristas-comentam-as-principais-decisoes-do-filme/>. Acesso em: 22/04/2021.

esboço ou rascunho onde o Gavião Arqueiro aparece. E ela disse ‘Não tire isso dela’. Na verdade, fico pensando emocionalmente sobre isso. (McFEELY, 2019).

E era verdade, ele levando o golpe por ela, seria melodramático para ele morrer e não ter sua família de volta. Foi justo e apropriado que ela tenha terminado aquilo. (MARKUS, 2019)

Mesmo que a produção, e principalmente os diretores, tenham defendido várias vezes nessa e em outras entrevistas, que o tema do filme são sacrifícios, para muitos da audiência essa mensagem concorreu com a anterior, deixando toda a questão muito controversa.

Muitos fãs reagiram negativamente a esse fim e o citaram como uma versão do *Women in Refrigerators*, conceito que ficou popularmente conhecido na cultura pop depois da criação do projeto de mesmo nome pela renomada roteirista de histórias em quadrinhos, Gail Simone, em 1999. O site, que está no ar até hoje, foi idealizado como forma de protesto às negativas representações assumidas pelas personagens femininas em HQs, e demonstrou como essas personagens são comumente mal desenvolvidas e postas em situações de violência física e verbal, estupro e até assassinato, apenas para servirem como dispositivo de enredo cujo objetivo é evoluir a história de um personagem masculino. Mesmo que o conceito só tenha surgido há 22 anos, como bem Debra, do canal The Take no Youtube, aponta no vídeo “The Women in Refrigerators Trope, Explained”⁹³, antes mesmo dessa tropa (Mulheres em Refrigeradores) ser nomeada, essa já era uma prática muito comum em todos os tipos de gêneros narrativos. Franquias como 007 são exemplos disso.

Apesar de ter semelhanças com o conceito, o caso da Viúva Negra é diferente. Pelo Universo Cinematográfico da Marvel ser composto por diversas histórias que se conectam entre os filmes, nas produções anteriores tivemos a chance de conhecer, de nos identificarmos e de torcer por Natasha Romanoff, mesmo com todos os problemas de representação. Sua personalidade não é unidimensional e ela não é tratada como “propriedade” de alguém — como popularmente acontece no *Women in Refrigerators*. Porém, a crítica dos fãs não deixa de ser válida pelo fato de como, após a sua morte, as coisas são conduzidas posteriormente.

Quando todos os Vingadores ficam enfim sabendo sobre o seu sacrifício, há um breve

⁹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0d3Pv4wk1QU>. Acesso em: 22/04/2021.

momento de tristeza e luto mútuo entre os 5 originais (Tony, Steve, Thor, Bruce e Clint), que afirmam precisar seguir em frente com o plano para fazer a escolha dela valer a pena. Devido a urgência da situação e por ainda ter mais tempo de filme, sua morte é deixada de lado. Esperava-se que, ao menos no final, junto com o funeral do Tony/Homem de Ferro, fizessem uma homenagem a ela, mas não há nenhuma menção, o que deixou o público ainda mais frustrado e demonstra qual o seu nível de importância para a franquia quando comparada com os demais companheiros. Ainda na mesma entrevista feita para o New York Times, quando perguntados porque ela tinha que morrer:

Sua jornada, na nossa opinião, tinha que chegar ao fim caso ela conseguisse reunir os Vingadores novamente. Ela tem um passado abusivo e terrível, cheio de controle mental. Então quando ela chega a Vormir e tem a chance de restaurar sua família, isso é algo pelo qual ela trocaria sua vida. A coisa mais difícil para nós é pensar que as pessoas não teriam tempo o suficiente para ficarem tristes. As apostas ainda estão lá e eles ainda não resolveram o problema. Mas perdemos uma grande personagem – uma grande mulher. Como nós a honramos? Nós temos essa coisa masculina, mas muitos homens estão tristes por uma mulher ter morrido. (McFEELY, 2019)

A diferença de tratamento entre os personagens fica, mais uma vez, explícita quando os roteiristas ainda dizem que “Não era necessariamente honesto com a personagem dar a ela um funeral.” Em outro trecho complementam sobre outras possibilidades para Tony:

Não. Porque tivemos a oportunidade de dar a ele a perfeita vida de aposentadoria dentro do filme. Ele teve a vida pela qual ele tanto se esforçou. Ele se casa com a Pepper e tem uma filha. Pensando dessa forma, foi uma boa morte. Não soa como uma tragédia. Parece uma vida heróica, uma vida terminada. (MARKUS, 2019).

Tony pôde ter a vida perfeita, com realização profissional, família e filhos, assim como Steve/Capitão América, que volta no tempo para viver com Peggy Carter, seu amor perdido da década de 1940, mas Natasha não. Isso não quer dizer que seria necessário dar a Natasha uma família tradicional, apenas que ela merecia mais. Thor, Bruce/Hulk e Clint/Gavião Arqueiro vão ter suas respectivas histórias continuadas na próxima fase do UCM (Fase 4), enquanto Natasha

até ganhará um filme, mas em formato de prequel (com uma diretora, Cate Shortland⁹⁴, a primeira mulher a dirigir solo uma produção da franquia).

Em resumo, as representações da personagem, carregadas de sexualização, objetificação e violência de gênero, trazem discussões importantes sobre representatividade feminina em Hollywood e nos filmes de super-herói — principalmente sobre como não representar — mas levando em consideração um olhar feminista interseccional, elas não subvertem de nenhuma maneira as lógicas capitalistas e sexistas por trás da indústria, sobretudo o olhar masculino. Pelo contrário, só as reforça.

3.2.2 Capitã Marvel — o exército de uma mulher só

Em outubro de 2014, Kevin Feige⁹⁵ anunciou o lançamento do filme solo da Capitã Marvel como parte Fase 3, sendo assim o primeiro longa-metragem do estúdio a ser liderado por uma protagonista mulher. Em seu discurso Feige a caracterizou como aquela que viria ser a personagem mais poderosa de todo o UCM⁹⁶. Anos depois, o estúdio continuou a explorar extensamente essa imagem da heroína em entrevistas e materiais de divulgação⁹⁷. A data de lançamento de seu filme foi agendada para março de 2019, 2 meses antes da estreia de Vingadores: Ultimato (2019), o arco de conclusão da Saga do Infinito e da Fase 3 do MCU, centrando assim a personagem não só como uma peça chave para a vitória dos heróis⁹⁸, como também para o chamado “empoderamento feminino” da franquia. A seguir discutiremos quais traços fazem da Capitã Marvel uma super-heroína mais “palatável” para o público consumidor, ao mesmo tempo em que esta carrega discursos pró-feministas, ainda que limitados ao feminismo

⁹⁴ Disponível em:

<https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/black-widow-movie-be-directed-by-cate-shortland-1126708>. Acesso em: 22/04/2021.

⁹⁵ Na época presidente da Marvel Studios. Hoje é diretor criativo da Marvel, como já mencionado no primeiro capítulo.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L2VoJuVfbjI&t=24s>. Acesso em: 22/04/2021.

⁹⁷ Disponível em:

<https://www.marvel.com/articles/comics/why-captain-marvel-is-the-most-powerful-hero-in-the-marvel-universe-an-infographic>. Acesso em: 22/04/2021.

⁹⁸ Porém, no fim das contas sua participação em Vingadores: Ultimato (2019) foi de apenas 6 minutos e reforçou a mensagem de que “salvar o mundo é, em última instância, trabalho de um homem”. Ler mais em: I Loved 'Avengers: Endgame' — But, Please, No More Token Female Empowerment. Disponível em: <https://www.shondaland.com/watch/a27311629/avengers-endgame-token-female-empowerment/>. Acesso em: 22/04/2021.

liberal.



Figura 16: *Poster de divulgação Capitã Marvel (2019).*

De Ms. Marvel a Capitã Marvel

A primeira aparição de Carol Danvers nos quadrinhos foi em março de 1968, no título *Marvel Super-Heroes #13*, como uma oficial da Força Aérea estadunidense, chefe de segurança de uma base militar restrita e, posteriormente, par romântico do super-herói da raça Kree, Mar-Vell (Capitão Marvel).



Figura 17: Capa Ms. Marvel #1, arte por John Buscema.

Estreou seu próprio título, como Ms. Marvel, em janeiro de 1977. No início foi classificada pelos leitores como uma cópia feminina do Capitão Marvel porque além de ter “herdado” seus poderes dele, seu primeiro uniforme era uma versão sexualizada do uniforme do herói (“uma versão semi-vestida do Capitão Marvel”). Seu editor e primeiro autor, Gerry Conway, definiu seu nome como “influenciado pelo movimento de libertação das mulheres; ela não é uma Garota Marvel; é uma mulher, nem Miss ou Mrs — a Ms. Sua própria pessoa”⁹⁹. (COCCA, 2016, p. 184)

Sua feminilidade e força como Ms. Marvel (e como Carol Danvers também) são focadas em quase todas as edições. As primeiras tinham o texto na capa, abaixo da logo: “*This female fights back!*” — se fosse uma revista do Homem-Aranha, por exemplo, não veríamos “*This male fights back!*”; depois de receberem críticas negativas trocaram para “*female fury*”. Seus vilões se dirigem a ela como “mulher”, “fêmea” ou “mina/gata/garota”. (COCCA, 2016, p. 186) Também incorporava o estereótipo de “dupla personalidade” (frequentemente utilizado em personagens femininas), pois quando se transformava na Ms. Marvel, Danvers desmaiava e perdia a memória, o que pode ser lido como um contraste entre o que é ser mulher e o que é necessário para ser uma super-heroína (dado como um traço masculino). Nesse sentido os poderes seriam demais para ela e, por isso, não conseguia lidar com eles. Parte desse recurso narrativo ainda será explorado no filme de 2019, mas com algumas alterações. Além dessa dualidade entre “feminino” e “masculino”, ele também traz o antigo estereótipo de mulheres desmaiando quando se esforçam demais.

Teve forte influência dos movimentos da segunda onda feminista, mas há diversas controvérsias em relação a sua criação: foi criada para ser uma personagem feminina icônica que poderia emplacar suas próprias HQs; um gesto vazio em direção ao feminismo; e como estratégia de copyright para estabelecer uma marca registrada. (COCCA, 2016, p. 184)

Quando o título recebeu críticas negativas por “propagar ideias feministas”, Gerry Conway (editor e autor), respondeu:

⁹⁹ Tradução minha: “Ms. Marvel, because of her name if nothing else, is influenced, to a great extent, by the move toward women’s liberation. She is not a Marvel Girl; she’s a woman, not a Miss or a Mrs.—a Ms. Her own person.”

Nunca foi nosso propósito pregar, converter ou pontificar - apenas entreter. E se ao longo do caminho, acontecer de falarmos sobre alguns dos principais problemas do dia... bem, isso é algo extra que nos ajuda a sermos Marvel... Agora, mais do que nunca, vocês são os editores finais¹⁰⁰ — ele define a Marvel como uma empresa que se importa com “o mundo além da sua janela” e com as opiniões de seus fãs, de modo que eles se sintam parte do processo criativo. (COCCA, 2016, p. 186)

Aqui é mais um exemplo de como, desde o surgimento da personagem, eles negociam os limites das representações de acordo com quem consome, se for “feminista demais” não é bom para o público conservador, então o que fazem é diminuir esses rastros. Veremos um pouco disso nas decisões de roteiro tomadas para o longa-metragem de 2019.

Como Ms. Marvel, Danvers passou por diversas fases nos quadrinhos: na década de 1970 foi escrita de forma mais progressiva do que outras personagens como a Mulher Maravilha (DC). (COCCA, 2016). Entre 1980 e 2000 começa com texto e termina com arte que pode ser lida como um recuo do feminismo e de personagens femininas fortes, mesmo ainda contendo alguns pequenos elementos de heroísmo. (COCCA, 2016). Nesse mesmo período fez parte de um infame plot narrativo na edição Vingadores #200, que Carol Strickland chamou de “O estupro da Ms. Marvel”: Carol foi sequestrada, estuprada e deixada grávida sem memória do que aconteceu por um personagem chamado Marcus. Depois ainda apresenta sinais da Síndrome de Estocolmo pois, após descobrir a verdade sobre a gravidez indesejada, ainda deixa os Vingadores para ficar com ele. Entre 2000 e 2010, é representada como a soldada resiliente, lutadora auto-reflexiva, heroína muito humana e demonstra mais nuances nos seus títulos solos dos quadrinhos do que nos títulos em conjunto e nas animações de televisão. (COCCA, 2016)

Em 2012 ganhou seu relançamento como Capitã Marvel¹⁰¹ e pela primeira vez na história

¹⁰⁰ Tradução minha. “It’s never been our purpose to preach, convert, or pontificate — only entertain. And if along the way, we happen to talk about some of the major issues of the day... well, that’s a little something extra that helps make us Marvel... Now more than ever, you are the final editors.”

¹⁰¹ Monica foi a primeira Vingadora afro-americana e a segunda heroína a obter o título de Capitã Marvel, após a morte de Mar-Vell em 1982. Sua equipe de criação era toda branca e masculina e, assim como Carol Danvers, foi escrita com variações de estereótipos e nuances positivas e negativas. (COCCA, 2016). Para o relançamento do título em 2012, Kelly Sue DeConnick queria trazer a Monica Rambeau como a nova Capitã Marvel: “I brought up Monica Rambeau and a group of fans in the back shrieked. It was my first really visceral understanding... of what representation means. At that moment I decided, first chance that I have for Monica to come in, Monica comes in”. Disponível em: http://marvel.com/news/comics/22114/take_flight_with_captain_marvel_pt_1. Acesso em: 22/04/2021. Se essa escolha tivesse sido feita, hoje poderíamos ter um filme com uma super-heroína negra como

da personagem foi escrita por uma mulher e, depois do lançamento, uma editora também. Seus primeiros *runs* foram escritos com uma sensibilidade da Terceira Onda Feminista por Kelly Sue DeConnick, que se auto intitula como uma feminista interseccional¹⁰². (COCCA, 2016)

Além da mudança de Ms. para Capitã, ganhou um retrato dessexualizado, com um traje que cobria todo o corpo e uma nova história de origem sem influência do par romântico masculino. Seu uniforme foi produzido pelo editor Steve Wacker, Kelly Sue DeConnick e o artista Jamie McKelvie, com uma influência militar de forma a impor autoridade, e que meninas poderiam fazer cosplay (COCCA, 2021, p. 14).



Figura 19 com referência a uma das propagandas da Segunda Guerra Mundial, com a Carol flexionando seu bíceps na pose “We Can Do It” da Rosie the Riveter (arte por McGuinness, Vines e Rodriguez 2012, CM #2).

Figura 20 com alusão a capa de 1977 da Ms. Marvel #1, ilustrada por John Buscema.

protagonista. Mas trazer Monica como Capitã Marvel era “transgressor demais” para a direção e para o público consumidor conservador.

¹⁰² Kimberlé Crenshaw, teórica feminista define interseccinolidade como “uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccinolidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento” (2002). Disponível em:

<https://www.politize.com.br/interseccinolidade-o-que-e/#:~:text=Ela%20trata%20especificamente%20da%20forma,%20etnias%20classes%20e%20outras>. Acesso em: 22/04/2021.

Até 2019 teve seis roteiristas ou um time de roteiristas, com mulheres representadas nos dois (100%). De 23 ilustradores, 8 eram mulheres (35%). Essas porcentagens são altas não só comparadas a outros títulos de super-heróis (como Mulher Maravilha, da DC Comics na mesma época), como também aos quadrinhos da própria heroína, que foram dominados por criadores masculinos nos últimos 50 anos. (COCCA, 2016) É essa versão de Carol Danvers/Capitã Marvel que foi adaptada pela Marvel Studios no cinema, muito como resposta do sucesso do título na editora.

Representação Carol Danvers/Capitã Marvel em seu filme

Essa é uma história sobre a (re)descoberta da Capitã Marvel como Carol Danvers. Diferente do recurso narrativo machista empregado nos quadrinhos da Ms. Marvel de “dupla personalidade”, em que Danvers desmaiava e perdia a memória quando assumia a personalidade de super-heroína, nessa produção ela não tem recordações de sua vida passada por conta da explosão do núcleo de energia da Mar-Vell, que a mesma atingiu propositalmente para impedir que caísse nas mãos do inimigo (mas sem saber as consequências). Esse mesmo evento também dá origem a seus poderes. 6 anos depois a conhecemos como Vers, uma guerreira do exército alienígena de elite Kree.

Seja na Terra, ou em Hala (planeta dos Kree), a identidade de Carol Danvers é atravessada por instituições militares. Diferentemente da Viúva Negra, em que suas representações carregam fortes traços de sexualização, objetificação e violência de gênero, como vimos no subcapítulo anterior, Carol Danvers traz à luz outras discussões. Como já dito anteriormente sobre *Militainment* no segundo capítulo, Capitã Marvel não é o primeiro filme do UCM, e muito menos de Hollywood, a trabalhar diretamente com o exército americano para financiar custos da produção e usar esse tipo de entretenimento em sua narrativa. Porém, se tratando da primeira produção com uma protagonista feminina da franquia, e de uma obra que explorou tanto em seu enredo, quanto em suas peças de divulgação, ideais feministas para conquistar um público feminino e mais *queer*, o uso do *Militainment*, aliado a esses elementos, ganha uma nova camada de significados.



Figura 21: Vers/Carol Danvers e o exército de elite Kree.

Analisando especificamente sobre a produção, o filme foi feito numa época em que a “Força Aérea enfrenta uma severa escassez de pilotos (principalmente mulheres), uma recente crise de *prontidão* devido à sua frota de aeronaves envelhecidas e um agravamento da epidemia de má conduta sexual” e teve que criar uma meta de crescer aproximadamente 25% (BRASLOW, 2019¹⁰³). Então eles concederam historiadores da Força Aérea, uma base, jatos, e reservaram o direito de fazer mudanças no roteiro em troca de terem economizado dinheiro para o estúdio (apud ALFORD, SECKER, 2017; BARON, 2019¹⁰⁴; BRASLOW, 2019).

O que a Força Aérea também teve em troca foi a estratégia de marketing de divulgação do filme, incluindo uma estratégia de recrutamento militar. Conectaram a transformação e empoderamento da Carol Danvers com o seu serviço militar (BAKER-WHITELAW, 2019¹⁰⁵; BRASLOW, 2019). Um anúncio de recrutamento da Força Aérea intitulado de “História de Origem” passou em alguns cinemas antes do filme começar, associando a história de origem da Capitã Marvel com outras militares não ficcionais (BARON, 2019).

Outro ponto da divulgação do longa-metragem é que escolheram o Dia Internacional da Mulher, 8 de março, para a estreia mundial, e nos trailers, vimos o seguinte texto, associado com cortes rápidos de imagens de empoderamento da personagem dentro de instituições militares: In 2019 discover what makes a (her)o¹⁰⁶ (em português “Em 2019, descubra o que faz dela uma

¹⁰³ Tradução minha: “The film comes at a time when the Air Force faces a [severe shortage of pilots](#) (especially women), a recent [“readiness” crisis](#) due to its fleet of aging aircrafts, and a worsening epidemic of sexual misconduct.” Disponível em: <https://www.lamag.com/%20culturefiles/captain-marvel-military/>. Acesso em: 22/04/2021.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.cbr.com/captain-marvel-mcu-military-relationship/2/>. Acesso em: 22/04/2021.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.dailydot.com/parsec/is-captain-marvel-military-propaganda/>. Acesso em: 22/04/2021.

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1BCujX3pw8>. Acesso em: 22/04/2021.

heroína”, sem o jogo de palavras com “herói” e “ela”). Eles se apropriaram da linguagem da força e do empoderamento feminino para vender o filme e nos EUA, e mais “discretamente”, também recrutar soldados.

Cocca (2021) nota: para aqueles que a subversão de gênero incomoda, a palatabilidade ou popularidade da violência feminina pode se situar em conformar essas personagens com certas noções de performance de gêneros alinhadas a uma determinada raça e classe, apresentando-as como semelhantes dos personagens masculinos que performam esse comportamento de forma naturalizada, já que já nasceram nesse meio, e colocá-las com tropas e atributos militares familiares.

Isso explica muito do porquê do primeiro filme protagonizado por uma personagem feminina no UCM ter sido Capitã Marvel, e no próprio DCU (Universo Estendido DC), Mulher-Maravilha (2017):

Essas personagens no geral costumam ser brancas, convenientemente atraentes e heterossexuais¹⁰⁷, e não mulheres de cor, da classe operária, empobrecidas, com deficiências físicas, *queers* ou transgêneras¹⁰⁸. (COCCA, 2021, p. 26) Dessa forma, a violência feminina é entrelaçada com discursos de branquitude feminina idealizada¹⁰⁹ (apud COULTHARD, 2007: 158).

Mas apesar de aparentarem ser semelhantes aos personagens masculinos, Yvonne Tasker diz que há um “senso comum cultural de que a mulher soldado é uma contradição de termos, na qual ela não é nem uma soldado, nem uma mulher”. Sendo assim, retratos de mulheres militares têm representado um “tipo específico de problema de gênero”, no qual essas personagens “às vezes tem sido normalizadas, às vezes desviantes, frequentemente periféricas e tipicamente controversas”. Como resultado, “narrativas populares trabalham para lidar com a ansiedade associada ao gênero problemático da mulher militar”¹¹⁰ (apud TASKER, 2011).

¹⁰⁷ Capitã Marvel não é rotulada como heterossexual em seu filme, sua sexualidade não chega a ser um ponto trabalhado, o que deixa a produção assexual.

¹⁰⁸ Tradução minha: “First, most female action heroes and female superheroes, like Wonder Woman and Captain Marvel, are white, conventionally attractive, and almost always portrayed as heterosexual — not women of color, not working-class, not impoverished, not disabled, not queer, not transgender.”

¹⁰⁹ Tradução minha: “In this way, female violence is “entwined with discourses of idealized feminine whiteness”.

¹¹⁰ Tradução minha: “But for females, says Tasker, there is “cultural common sense in which the female soldier is a contradiction in terms, in which she is either not really a soldier or not really a woman” (2011: 278). And so portrayals of military women have presented a “particular sort of gender trouble” in which such characters have been “at times normalized, at times deviant, often peripheral, and typically controversial.” As a result, “popular narra-

Ainda sobre a influência do *militainment* na caracterização da personagem, tivemos a cobertura do condicionamento físico da Brie Larson para se tornar Carol Danvers, pela imprensa e pelos próprios posts da atriz nas redes sociais. Nesse sentido, “militarização ganha seu poder através da sua própria presença em espaços não-tradicionais, como o de celebridades”¹¹¹ (apud FORREST, 2017: 5).

Esse tipo de preparo pré-produção não é algo incomum em Hollywood, já é dado como “natural” na indústria, mas nesse contexto especificamente ele não deixa de ser mais uma ferramenta de *militainment*, pois reforça a normatividade e o que é esperado como padrão para esse tipo de papel.

Também pode ser considerado como “feminismo de celebridade” (a Gal Gadot, que faz a Mulher Maravilha, passou pelo processo) que propõe “resiliência, independência financeira e confiança como feministas e nelas mesmas” e desvia a atenção dos questionamentos sobre padrões de beleza e suas estruturas (apud KANAI, 2020: 27). Padrões estes que também são prejudiciais até para aquelas que se encaixam no que é esperado socialmente para mulheres: “Em tempos que celebridades tem “status icônicos” e “paratextos criados online que dificultam manter clara a separação entre atores e os personagens que eles retratam”¹¹² (apud HALL, 2011: 723; apud MILLER, 2018: 208–209).

Cocca aponta que a simultânea personificação das mulheres militares, mulheres e atrizes bem-sucedidas e superheróis de quadrinhos fundem essas três identidades em uma aparente unidade e em figuras aspiracionais excepcionais, sem mencionar os efeitos do estado de violência militar ou a discriminação estrutural. (COCCA, 2021, p. 40)

Do ponto de vista do feminismo liberal, essa integração pode ser vista como histórias feministas de sucesso que incorporam vozes mais diversas para essas organizações e mostram força e ambição femininas como iguais às dos homens. Mas vista a partir de um feminismo interseccional, isso não acontece.

Essas histórias tendem a não considerar que a segurança nacional e internacional

tives work to address the anxiety that attaches to the military woman’s troublesome gender” (2011: 4)

¹¹¹ Tradução minha: “Militarization gains its power from its... presence in non-traditional spaces, like celebrity”.

¹¹² Tradução minha: “At a time in which celebrities have “iconic status” and “paratexts created online make it difficult to maintain a clear separation between the actors and the characters they portray”.

pode ser melhor servida através de uma reforma extensa das desigualdades que não são naturais e sim produzidas pelo capitalismo, tirania, colonialismo, misoginia, homofobia, racismo, intolerância religiosa e xenofobia¹¹³. (COCCA, 2021, p. 40)

Saindo um pouco dos bastidores e voltando para o enredo do filme, em seu elenco principal temos 6 personagens masculinos nomeados em tela que falam e 5 personagens femininas nomeadas que falam (mas, no total de toda a produção, 24 homens falam e 9 mulheres falam — COCCA, 2020). O grupo de heróis não é totalmente masculino, nem totalmente branco: além da Capitã Marvel temos o alienígena Talos, Nick Fury (que é negro), a gata Goose e a Maria Rambeau, que não cai nos estereótipos de mulher negra (*mammy*, *jezebel*, *sapphire*, matriarca, rainha do bem-estar social, viciada em drogas, diva ou mulher negra raivosa), apesar de ser a ajudante da protagonista. A equipe é mais diversa, mas seu centro de liderança continua branco. Monica Rambeau ainda é uma criança que admira sua tia Carol¹¹⁴ (depois a veremos adulta, assumindo um papel importante em WandaVision (2021), Fase 4 do UCM).

Além disso, a história indica que Maria e Carol ocupam o mesmo patamar no exército, ambas têm excelentes habilidades de pilotagem e ambas se mostram inabaláveis, corajosas e prontas, como diz Maria, para um "grande momento de herói". Mesmo que vejamos a Carol sendo desrespeitada de forma sexista por cadetes masculinos (exemplo: "Você pilota bem mas é emocional demais. você sabe que isso é serviço para homem, não sabe?"), não vemos indicações de que seus professores ou oficiais superiores não a tratam justamente, e também não vemos indicações de que Maria e Carol são tratadas diferentemente uma da outra. Eles excluem competência, confiança e resiliência, e essa escolha é comum em narrativas pós-feministas. (COCCA, 2021, p. 47)

¹¹³ Tradução minha: "Such stories tend not to consider that domestic and international security might better be served by structural and sweeping reform of the inequalities that are not natural, but are produced by capitalism, dictatorship, colonialism, misogyny, homophobia, racism, religious animus, and xenophobia."

¹¹⁴ Carol e Maria a criaram juntas e esse é um aspecto relevante da trama pois remete ao *queerbaiting* mencionado na seção de estereótipos. Na história vemos flashbacks da amizade delas antes de Monica nascer, álbuns de fotos das três ao longo dos anos e quando Carol retorna, percebemos traços de uma relação afetuosa que não foi abalada mesmo após os 6 anos de desaparecimento da protagonista. Porém, a narrativa não as coloca como uma família *queer*. Como Carol também não é rotulada como heterossexual, nem LGBTQIA+, essas escolhas de roteiro reforçam o *queerbaiting*. Eles sugerem leituras de Carol e Maria como um casal, mas não retratam isso de fato.



Figura 22: Maria Rambeau (Lashana Lynch) e Carol Danvers (Brie Larson).

Esta acaba sendo mais uma exemplificação de como não são discutidos os problemas que as mulheres enfrentam sistematicamente nas instituições militares (e em outras). Há um diálogo entre as duas em que é falado brevemente sobre o preconceito de gênero na Força Aérea na época em que Carol estava na Terra — Maria conta que mulheres não eram autorizadas a pilotar — porém, o foco da conversa é sobre como ainda com as adversidades, elas davam um jeito de trabalhar. 6 anos depois, com o retorno de Carol, nada é mencionado sobre como essa política mudou ou não (e pelo que a história não-ficcional nos conta, o preconceito continua pois ainda diferenciam “*airmen*” de “*female airmen*”).

Apesar de no filme, o arco narrativo da Capitã Marvel entrelaçar valores de amor, lealdade, auto sacrifício, proteção, coragem, paz, força e persistência, ela ainda engaja numa violência justificada junto com as organizações militares, mesmo que seja buscando acabar com a guerra entre as mesmas, entre os Krees e Skrulls. No gênero de guerra, isso conota o empoderamento do protagonista ao mesmo tempo que “normaliza e trata como produto” a violência, a guerra e a morte.¹¹⁵ (apud MONNET, 2018: 1393).

Outro ponto é que o *militainment* também destaca o “techno-fetichismo”, que funciona através do “posicionamento de uma ferramenta militar no centro do drama”. No filme, que se passa nos anos 1990, o “Projeto Pegasus” é uma “instalação conjunta da NASA USAF”, com um hangar cheio de jatos, “smart bombs” do tipo usadas na Guerra do Golfo, e “Stealth Bomber” (bombardeiro estratégico furtivo dos Estados Unidos, projetado para penetrar densas defesas

¹¹⁵ Tradução minha: “As in the war genre, this connotes the protagonists’ empowerment while also serving to “normalize and commodify” violence, war, and death.”

antiaéreas sem ser detectado). (COCCA, 2021, p. 30) Esse tipo de armamento militar é explorado em diversas outras produções do UCM, principalmente naquelas que envolvem a S.H.I.E.L.D.

Perto do fim último ato, quando Danvers alcança todo o potencial de seus poderes, ela destrói nos limites da atmosfera terrestre múltiplos mísseis alienígenas vindos do espaço. Similar ao que acontece na capa do quadrinho Capitã Marvel #3 (2012) (na qual ela voa paralelamente a bombas que contém bandeiras americanas, sendo ela própria uma arma militar)¹¹⁶, não nos é mostrado o que acontece com os destroços, e assim esquecemos que estes vão cair em algum lugar. Esse tipo de espetacularização diverge nossa atenção das consequências e representa a protagonista como um “exército de uma só pessoa”. Pelas cores do seu uniforme serem as mesmas da bandeira dos EUA (vermelho e azul) e ainda carregar no peito uma estrela dourada, a associação com o imperialismo do país é instantânea.

Como é seu filme solo, conseguimos captar várias nuances que a fazem ser cativante. Carol não faz 100% parte do estereótipo de “única garota forte” sem personalidade, ela é bem-humorada (com um quê de deboche), determinada, autoconfiante, gosta de desafios e se diverte com eles, ao mesmo tempo em que é teimosa e super empática com as pessoas a sua volta. Para o exército Kree, suas emoções são o único obstáculo entre ela e sua “melhor versão” (e isso é apontado diversas vezes) pois, segundo eles, estas interferem no julgamento lógico da protagonista, deixando-a vulnerável. Esse conflito entre a instituição/sociedade militar e a heroína (mulher) remete à velha questão binária de se ler os gêneros: a racionalidade como característica masculina, e por isso forte, e empatia/emoções como características femininas, e por isso fracas.

Um outro exemplo de como o roteiro aborda superficialmente o assédio sexual sofrido por mulheres, mas não demonstra nenhum tipo de solução, nem questiona os motivos, é quando Carol está em frente a uma loja de conveniências, vestida com o uniforme Kree, analisando rotas em um mapa físico para chegar até o seu próximo destino¹¹⁷. Enquanto ela está ali, um motoqueiro chega e “elogia” sua roupa, ela desvia o olhar, ele insiste e diz “Anime-se, querida. Nenhum sorriso para mim?”, ela o ignora mais uma vez e, por fim, ele sai de cena chamando-a de “esquisita”. Depois ela rouba a motocicleta dele e vai embora. Numa versão estendida¹¹⁸, que não foi para os cinemas, Carol o confronta, demonstrando sua força física, e ainda faz com que ele lhe

¹¹⁶ Disponível em: https://www.marvel.com/comics/issue/42676/captain_marvel_2012_3. Acesso em: 22/04/2021.

¹¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpsi1eWuhu0>. Acesso em: 22/04/2021.

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W1LhpXfxx2M>. Acesso em: 22/04/2021.

dê sua chave, botas e jaqueta, numa referência ao filme O Exterminador do Futuro (1984) mas, por parecer violento demais e não muito "*family friendly*", eles retiraram do corte final.

Quando percebe que foi emocionalmente manipulada, ela não assume a culpa como dela e isso é positivo porque, muitas das vezes nas ficções, nesse tipo de contexto, mulheres tendem a achar que a violência psicológica imposta de certa forma foi permitida por elas. A narrativa também não se apoia em estereótipos como rivalidade feminina e na direção e posters de divulgação não vemos enquadramentos que sexualizem os corpos femininos.

Há uma memorável montagem¹¹⁹ em que vemos a protagonista se levantando determinadamente como uma menina, uma jovem cadete, uma piloto, e finalmente como Capitã Marvel, seguida do texto “Meu nome é Carol. Faz tempo que luto em desvantagem. Mas o que vai acontecer quando eu finalmente me libertar?” (se referindo a destruição do dispositivo implantado em seu pescoço que limitava seus poderes). Esse é o ápice do empoderamento da personagem e a essência pela qual os fãs se inspiram (não importa quantas vezes ela é derrubada, ela sempre volta a ficar de pé). Esse discurso e mais tarde, quando ela diz para seu antigo mentor Kree, Yon-Rogg, que ela não tem nada para provar para ele (porque ele insiste em fazê-la lutar com ele utilizando apenas a força física), apesar de momentos inspiradores, ainda são exemplificações de feminismo liberal. São baseados na ideia de que, para se transformar uma heroína completa e se livrar das amarras anteriormente impostas, ela só deve se esforçar e ser leal aos seus companheiros.

Também vemos uma cena de luta meio que “*for dummies*”¹²⁰ em que após Danvers alcançar todo o potencial de seus poderes (antes dela atacar os mísseis alienígenas), ela disputa com alguns integrantes do exército Kree (quase todos homens, com exceção da Minn-Erva) ao som de “Just a Girl” (que basicamente fala sobre empoderamento feminino), da banda No Doubt. As comediantes do podcast The Bechdel Cast¹²¹, Caitlin Durante e Jamie Loftus, comentam que se até aqui, não estava claro que ela era páreo para os homens, essa combinação explicitou o óbvio.

Em resumo, preconceitos de gênero sofridos fazem parte da narrativa mas,

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55Cw540eImU>. Acesso em: 22/04/2021.

¹²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xQYvgQbpcSw>. Acesso em: 22/04/2021.

¹²¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/53PF5WCcRQadrcViF6H4XE>. Acesso em: 22/04/2021.

conscientemente, a produção não faz questão de chamar atenção para isso. O foco da jornada da protagonista é a sua recuperação de memória e seu próprio (re)descobrimto para se tornar a heroína que sempre foi (no sentido de que, antes mesmo de ganhar poderes, ela já continha todos os traços de personalidade que a fazem ser diferenciada e, sob determinadas circunstâncias, ocupava um lugar privilegiado).

Carol Danvers não é barrada do combate (como a identidade civil da Carol em suas origens, explicadas no contexto da personagem) por conta dos estereótipos de gênero. Ela é claramente (super)capaz e trabalha colaborativamente dentro e ao lado das instituições, com times formados por outras mulheres e homens, para acabar com as guerras e proteger os vulneráveis. (COCCA, 2021, p. 2) Para aqueles acostumados a nunca se verem representados dessa forma, o filme pode ser inspirador e empoderador. Sua história contém elementos progressistas, pró-direitos civis e pró-feministas, mas não é o suficiente. Até então, essa indústria só se apropriou destes para sugerir que nós não precisamos de movimentos que lutem por igualdade racial e de gênero, que as pessoas marginalizadas só precisam se esforçar para ter sucesso.

Cocca (2021) ainda aponta: essas narrativas tendem a omitir as diferenças entre diversidade e equidade, e com isso, não desafiam sistematicamente as estruturas e continuam a produzir injustiças, como a persistente sub-representação de pessoas de cor em múltiplas instituições e cargos de liderança, e o custo da violência individual e estatal que as mesmas pagam. Portanto, o arco narrativo da Capitã Marvel pode até parecer progressista de alguma maneira, mas ele é melhor descrito como feminismo branco hegemônico que privilegia certas mulheres às custas de outras.

Quando ela está de uniforme empunhando e erotizando armas de guerra, ou aliadas aqueles que fazem isso, não só normaliza como também glamouriza o exército. Sendo assim, nossa celebração ou torcida pelo uso da violência por uma mulher excepcional numa particular situação não subverte os modos como a violência tem sido historicamente usada contra as mulheres por indivíduos e organizações militares, nem necessariamente faz um avanço dos poderes ou direitos das mulheres como um grupo. (COCCA, 2021, p. 40)

Enquanto Costello descreveu a arte do quadrinho do Capitão América posando em frente

a uma águia militarista como uma iconografia de super herói do “liberalismo com uma estética fascista”, Pardy distorce sua frase para assegurar que filmes de super heróis estão nos mostrando “facismo com uma estética liberal”. (apud COSTELLO, 2009: 215; apud PARDY 2016: 25) A super heroína soldado exhibe os dois. O centro da protagonista feminina é liberal em termos de progressismo, enquanto sua violência tem uma estética fascista e neo-conservativa. Ao mesmo tempo, sua violência e autoridade são fascistas mas, ao serem apresentadas como justas e encenadas por um corpo feminino, elas aparecem liberais pelo fato das mulheres serem consideradas politicamente mais progressistas que os homens¹²². (COCCA, 2021, p. 41)

3.2.3 Da Viúva Negra a Capitã Marvel

Assim como Leia e Lando na franquia Star Wars, Viúva Negra e Capitã Marvel desempenham papéis-chave de ação e liderança (nesse caso, feminina) e isso não pode e não deve ser subestimado. Mas, embora essas personagens e as atrizes que as interpretaram possam ter sido pontos de identificação e talvez orgulho para grupos anteriormente não representados ou anteriormente representados com estereótipos negativos, de um ponto de vista interseccional, a natureza singular de suas representações enfraquece uma representação mais ampla de igualdade de gênero e raça, bem como mina a diversidade dentro das categorias de identidade¹²³. (COCCA, 2016)

Por outro lado, ainda que não subvertam as lógicas neoliberais por trás de suas representações, a existência delas carrega alto valor simbólico, pois trazem para um ambiente majoritariamente masculino alguma forma de representatividade feminina. Como vimos anteriormente com Phillips (2001), consideramos que o tipo de representação ideal seria aquela que consegue conter em si os diferentes grupos sociais que compõem a sociedade, pois é “na relação entre ideias e presença que nós podemos depositar nossas melhores esperanças de

¹²² Tradução minha: “While Costello described comic art of Captain America posed in front of a militaristic eagle as superhero iconography of “liberalism with a fascist aesthetic,” Pardy twists his phrase to assert that current superhero films are showing us “fascism with a liberal aesthetic” (Costello 2009: 215; Pardy 2016: 25). The woman superhero soldier displays both. The centering of the female protagonist is liberal in terms of its progressiveness, while her violence has a fascist and neo-conservative aesthetic. At the same time, her violence and authority are fascistic, but, presented as righteous and enacted through a female body, they appear liberal because women are presumed more politically progressive than men.”

¹²³ Ver Brown (2000) em “Subtly counter-hegemonic” Depictions of Black Male Characters in Milestone Comics (166) e Cocca (2016) em Superwomen.

encontrar um sistema justo de representação, não numa oposição falsa entre uma e outra.” (PHILLIPS, 2001, p. 289)

Nesse sentido, para uma maior representatividade, essas personagens têm que ser mais numerosas e bem desenvolvidas, para que assim uma série de caracterizações possam ser escritas sem o medo de que uma ou as duas mulheres tenham que se posicionar e carregar o peso representativo de metade do mundo. O “feminino” não precisa ser confundido com fraqueza e “feminista” com força, como se fossem totalmente opostos. Mesmo que existam excelentes roteiristas (homens) brancos, é essencial que também haja pessoas de grupos historicamente discriminados contando suas histórias. Não só para mais equidade no ambiente de trabalho, mas para mais autenticidade, para um maior variedade de personagens e histórias, para mais pontos de identificação para os leitores e para desafiar quem tem contado as histórias de todos desde sempre. (COCCA, 2016, p. 220-221)

Acreditamos que esses pontos de identificação sejam importantes para a construção da subjetividade dos consumidores e consumidoras do UCM porém, para sairmos da esfera das suposições e conjecturas a partir da análise do texto midiático, é necessário, ainda que brevemente, avaliar como essa representatividade tem sido recebida e interpretada pelos fãs, pertencentes a diferentes públicos. Seguiremos para o próximo item tendo isso em vista.

3.3 A representatividade segundo os fãs

Como vimos até aqui, o UCM é um fenômeno cultural consumido massivamente. Para analisarmos a representatividade de gênero deste, também precisamos compreender que seu processo comunicativo não se esgota apenas no momento da emissão.

Como toda mensagem é objeto de uma recepção diferencial, segundo as características sociais e culturais do receptor, não se pode afirmar que a homogeneização das mensagens emitidas leve a uma homogeneização das mensagens recebidas, e, menos ainda, a uma homogeneização dos receptores. (BOURDIEU, 2007, p. 61).

Dessa forma, consideramos necessário avaliarmos em certa medida como o público

consumidor desse universo tem lido e o que tem pensado sobre as representações e estereótipos apresentados nas produções. Para isso, discutiremos brevemente sobre o processo de codificação e decodificação de Stuart Hall.

Hall visualiza a comunicação como “um processo em termos de uma estrutura produzida e sustentada através da articulação de momentos distintos, mas interligados — produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução” (HALL, 2003, p. 160), de forma que essa articulação é constantemente renovada. Nesse sentido, a produção e a recepção são vistas como fases diferentes dentro de uma mesma estrutura, mas que ainda dependem uma da outra para acontecer e nenhuma antecipa ou garante a próxima. O autor também afirma que existem três formas de decodificação:

Uma posição “dominante” ou “preferencial” quando o sentido da mensagem é decodificado segundo as referências da sua construção; uma posição “negociada” quando o sentido da mensagem entra “em negociação” com as condições particulares dos receptores; e uma posição de “oposição” quando o receptor entende a proposta dominante da mensagem mas a interpreta segundo uma estrutura de referência alternativa (ESCOSTEGUY, 1998, p. 92).

Contudo, os receptores movimentam-se entre essas posições, cabendo “ao trabalho empírico dizer, em relação a um texto particular e a uma parcela específica da audiência, quais leituras estão operando.” (HALL, 2003, p. 113) Ainda para Hall (2003, p. 354), “a mensagem é uma estrutura complexa de significados que não é tão simples como se pensa”. Como objetos multirreferenciais, as mensagens adquirem diferentes significados para os diferentes grupos a partir dos processos de subjetividade, contextualização e formas históricas de cada um. (ZIVIANI, 2017)

Considerando isso, podemos utilizar as posições propostas por Hall para qualificar as recepções dos fãs dentro de seus respectivos contextos. Para a Viúva, as reações negativas dos fandoms serviram para transformar “positivamente”¹²⁴ sua caracterização, na medida em que a objetificação e sexualização da personagem foi diminuindo ao longo das produções (questões já exploradas no subitem 3.2.1). Já para a Capitã Marvel, uma parte dessas críticas se traduziu em discursos de perseguição e comentários misóginos. Veremos exemplos a seguir.

¹²⁴ “Positivamente” porque, em última instância, ainda caracterizaram o olhar masculino, de Mulvey.

3.3.1 Trolls x Capitã Marvel/Brie Larson

Ainda que a Capitã Marvel faça parte do grupo de protagonistas brancas e convenientemente atraentes, antes mesmo de seu filme estreiar, sua imagem já causou revolta entre o público conservador (maioria masculino) e comentários sexistas sobre a performance da Brie Larson (atriz), chamando-a de inexpressível. O motivo? No primeiro trailer que saiu ela não estava sorrindo o suficiente. Uma super-heroína, que estava mais preocupada em derrotar ameaças alienígenas, não sorriu durante o combate. Chocante!



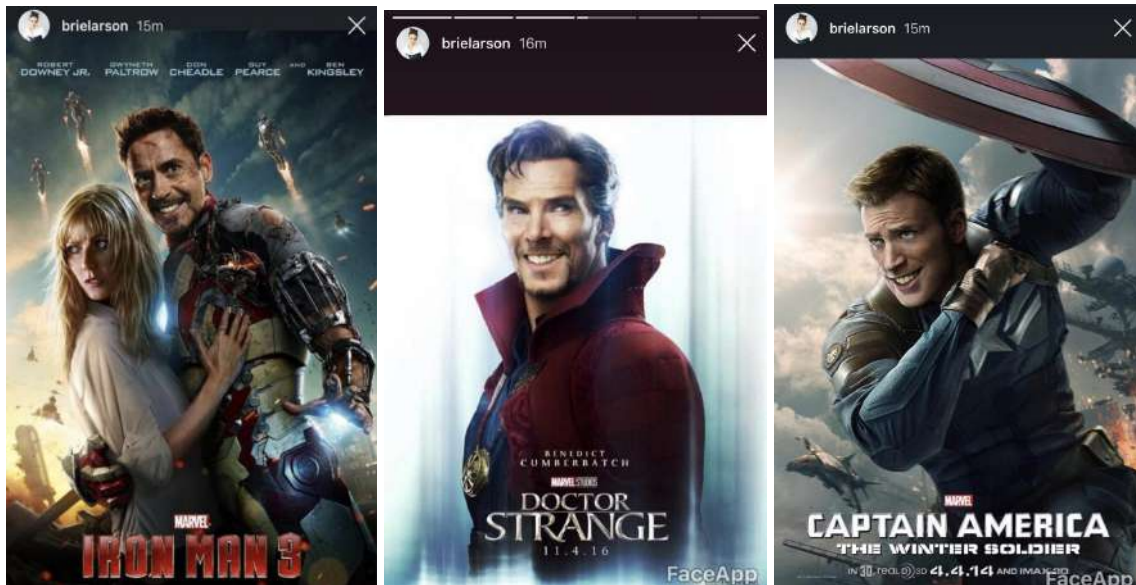
Figura 23: Exemplo de tweet com reação negativa¹²⁵: “Brie Larson é capaz de fazer qualquer expressão facial diferente dessa? Essa cara — igual a um pedaço de madeira¹²⁶. #PrimeirasImpressões”

Esse é mais um exemplo de comportamento machista que exige que mulheres controlem sua aparência e emoções de acordo com o desejo masculino. Como resposta aos comentários,

¹²⁵ Disponível em: <https://twitter.com/BrettRSmith76/status/1042053482901954560>. Acesso em: 22/04/2021.

¹²⁶ A gíria “piece of wood”, segundo o Urban Dictionary também pode significar: “Um indivíduo que errou tanto em algo que só poderia ser uma coisa, um pedaço de madeira”. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Piece%20of%20Wood>. Acesso em: 22/04/2021. No caso do tweet, ela pode expressar a ideia de que a Brie Larson é uma má atriz e por isso não é capaz de expressões faciais diversas — o que não é verídico pois a mesma já foi premiada pelo próprio SAG Awards (Sindicato dos Atores) e Oscar em 2016. O comentário do tweet exemplifica mais um caso de imagem de controle que atua sob as personagens femininas do gênero.

Brie Larson postou em seus Stories do Instagram, algumas artes feitas por um fã no Photoshop de outros heróis da franquia sorrindo em seus respectivos posters¹²⁷. Obviamente o resultado ficou bizarro e causou estranheza, provando que esse tipo de exigência não seria feita se fosse um personagem masculino.



Figuras 24, 25 e 26: Imagens publicadas nos Stories da conta pessoal da Brie Larson.

O acontecimento lembrou um pouco da The Hawkeye Initiative¹²⁸, um tumblr produzido por fãs de cultura pop como forma de protesto a hipersexualização das super-heroínas nas HQs. Ambas críticas remetem à cultura participativa de Jenkins, mencionada no primeiro capítulo, como um elemento chave para a produção de significados da recepção.


Outra discussão que ganhou relevância na internet e fez da Brie Larson a “inimiga número 1” do público nerd (nesse caso, majoritariamente masculino) foi acerca de um discurso dado pela atriz ao ganhar o prêmio Women In Film Crystal Award¹²⁹, em 2018. Ela basicamente pediu por mais inclusão de gênero e de raça entre os críticos de cinema, com o intuito de reduzir preconceitos implícitos e apoiar filmes feitos por grupos sub-representados. Desde então, é alvo de comentários sexistas e até discursos de ódio em quase todos os posts de redes sociais que sejam associados à sua imagem¹³⁰.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.cbr.com/how-captain-marvel-addresses-controversy/>. Acesso em: 22/04/2021.

¹²⁸ Disponível em: <https://thehawkeyeinitiative.tumblr.com/>. Acesso em: 22/04/2021.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wpVKBAT7MJ4>. Acesso em: 22/04/2021.

¹³⁰ Exemplos em: <https://www.distractify.com/p/why-do-people-hate-brie-larson>. Acesso em: 22/04/2021.



WHITE MEN = BAD 8:33

HATES WHITE MEN? 12:23

WHITE MEN HATER?!?! 7:01

7:13

No White Men Allowed 5:15

Brie Larson's Anti-White Male "Activism" Is Ruining The MCU
Declan Black • 4.5K views • 1 year ago
Support The Channel: <https://www.Patreon.com/DeclanBlack> Support Me Via Paypal: <https://www.Paypal.me/DeclanBlackYT> ...

Does "Captain Marvel" Brie Larson Hate White Men? | Marvel Avengers Endgame Lead Up
America Uncovered • 105K views • 1 year ago
Captain Marvel star Brie Larson is under fire for her comments about white men. But why did she really say those things? And ...
CC

Captain Marvel's SJW Brie Larson Hates White Men?!?!?
Just My Opinion Reviews • 5.1K views • 1 year ago
Does Captain Marvel's Brie Larson Hate White Men?!?!? Welcome to my YouTube channel Just My Opinion Reviews, where I ...

Brie Larson Doesn't Care What White Male Critics Say About Certain Movies. Thoughts...
TheFilmJunkie • 15K views • 2 years ago
T-SHIRTS: <https://teespring.com/stores/film-junkee-closet> MAIN CHANNEL: <https://www.youtube.com/user/TheFilmJunkie> ...

Dear Brie Larson : Are White Males Allowed To See Captain Marvel?
Geeks + Gamers • 56K views • 1 year ago
MERCH - <https://www.geeksandgamers.com/store/> WEBSITE - <https://www.geeksandgamers.com> TWITCH ...

Figura 27: Exemplos de vídeos no Youtube com os títulos: O “ativismo” anti-homens brancos de Brie Larson está estragando o MCU / A Brie Larson de “Capitã Marvel” odeia homens brancos? / Brie Larson não liga para o que críticos brancos dizem sobre certos filmes / Querida Brie Larson: Homens brancos têm permissão para assistir Capitã Marvel?

Interpretando a primeira protagonista feminina do UCM, num filme que foi sucesso de bilheteria, essa “perseguição” foi ampliada e passou a ser um problema de imagem para a própria Capitã Marvel. Quando a personagem apareceu de cabelo curtíssimo em Vingadores: Ultimato (2019) foi massivamente criticada online, mais uma vez. Carolyn Cocca comenta que podemos presumir que esses sejam os mesmos fãs (ou trolls) por trás de todas essas reações. (COCCA, 2021, p. 14) Sua simples existência é uma ameaça para eles, evidenciando novamente o sexismo presente nessa cultura e a importância dessas representações, mesmo que de forma limitada.



Exemplos tirados da página “DC is Doom” no Facebook¹³¹.

Figura 28: Outra notícia triste, Brie Larson é encontrada viva em seu quarto.

Figura 29: Feminismo que queremos x Feminismo forçado que a Marvel está nos mostrando.

Figura 30: Isso é ruim. Mas pode ser pior.

3.3.2 A polêmica cena do “Ela tem ajuda”, de Vingadores: Ultimato

Em Vingadores: Ultimato, uma cena¹³² de aproximadamente um minuto que ainda gera muitas discussões nas redes sociais, por vezes carregadas de discursos de ódio, foi a da luta final contra Thanos e seu exército. A Capitã Marvel precisa levar a manopla com as Jóias até um portal quântico, Peter Parker/Homem-Aranha diz que não sabe como ela passará pelo exército então Okoye (capitã das Dora Milaje, de Pantera Negra) diz “Não se preocupe. Ela tem ajuda.” e todas as super-heroínas se juntam a ela. A frase foi uma referência a uma cena de Guerra Infinita (2018) em que a Feiticeira Escarlata enfrentava sozinha a Proxima Midnight (Capitã das tropas do Thanos) e quando a vilã diz que ela morrerá sozinha, a Viúva Negra aparece com Okoye e responde “Ela não está sozinha”.

Uma parte do público feminino disse ter se sentido empoderado ao ver uma força feminina tão grande trabalhando conjuntamente, o que de acordo com o modelo de Hall podemos estabelecer como uma interpretação “dominante”, já que as leituras dessas espectadoras

¹³¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/DCisDoom/>. Acesso em: 22/04/2021.

¹³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zKp6abc1GEw>. Acesso em: 22/04/2021.

coincidem com o sentido preferencial inscrito pela construção narrativa.

Contudo, outras pessoas alegaram que o momento foi forçado e até mesmo “*cringe*” (constrangedor), por diferentes motivos. Há quem diga que a cena foi mal escrita pelo fato de que a maioria das personagens ali nunca haviam interagido entre si e que as juntaram apenas para ter um momento “*girl power*” na narrativa, como uma forma de forçar ideias feministas no público. A intenção do estúdio até pode ter sido essa, dado o histórico já discutido anteriormente mas, por outro lado, ao argumentarem isso, as pessoas se esquecem que esse tipo de agrupamento é bem comum em histórias em quadrinhos de super-heróis, a diferença está no gênero de identificação desses personagens, que nesse caso, é feminino. Nota-se também que esse argumento especificamente costuma vir de uma audiência conservadora (e muitas vezes, masculina).

Esse tipo de leitura pode ser caracterizada como de “oposição”, se considerarmos que o intuito do filme foi “empoderar mulheres”. Por outro lado, se analisarmos a partir do público-consumidor majoritariamente masculino e conservador e do histórico dessas narrativas, que por longos anos subjugaram e subrepresentaram personagens femininas, esse tipo de leitura também pode ser vista como “dominante”, dado que a mensagem foi decodificada segundo as referências anteriores desses consumidores.



Figuras 31 e 32: Prints tirados do Twitter¹³³.

¹³³ Disponível em: <https://twitter.com/atticusprime/status/1316906520471273472>. Acesso em: 22/04/2021.

Figura 1: Opinião popular: esse momento foi terrível e extremamente constrangedor. Não só foi forçado, nada foi ganho com isso. Alguém de 7 anos poderia ter inventado isso. A barra é tão baixa e vocês todos engoliram direitinho.

Figura 2: Esse filme saiu há mais de um ano e homens ainda estão reclamando sobre uma cena de 2 segundos só porque tinham muitas mulheres nela, rindo muitoooo / Tenha calma, filho. É só uma mulher.

Para o usuário do primeiro tweet e para os que concordaram com sua opinião, a cena não surtiu o mínimo de identificação. Já no segundo tweet vemos uma resposta em tom satírico de alguém que não se incomodou com a presença feminina em tela.

Ainda sobre a cena, há também quem defenda que, após matarem a principal personagem feminina da franquia, jogaram esse mínimo acontecimento para mostrar que há sim representatividade feminina relevante no universo — o que de fato é bem questionável e relembra muitos pontos do *tokenismo* discutidos anteriormente, pois o filme ainda é majoritariamente feito por uma produção masculina, sobre protagonistas masculinos, num universo (de super-heróis) dado como masculino.

Forçada ou não, o que chama mais atenção para uma análise da recepção é o fato de uma cena tão breve como essa, de apenas um minuto num filme de mais de 3 horas, gerar tanto incômodo. O mínimo de visibilidade e representatividade feminina fora do padrão normativo-masculino ainda é classificado como ameaça.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho buscamos discutir sobre os dilemas de representatividade de gênero presentes no Universo Cinematográfico Marvel. Como nosso próprio título já sugere, são muitos os caminhos possíveis para a análise e interpretação desse tipo de representação, ainda mais considerando um fenômeno cultural tão grande como o UCM e uma pauta tão relevante quanto a da diversidade e representatividade nos produtos de entretenimento. Dessa forma, com o intuito de estabelecer um debate argumentativo, dialogamos com múltiplos referenciais teóricos, perpassando por autores da Teoria Crítica, da Economia Política da Comunicação e da Teoria Política Feminista. Sob uma ótica mercadológica, exploramos as estratégias do sucesso mercadológico da franquia, tendo sempre em vista também o uso da diversidade como produto para o mercado e as práticas neoliberais de cooptação das políticas de gênero.

Simultaneamente, procuramos analisar detalhadamente a presença política das super-heroínas nas produções, constatando que embora ainda haja muita estereotipação, invisibilidade e coadjuvação em suas caracterizações, o papel social destas é, em última instância, muito importante para sensação de identificação e de pertencimento dos e das consumidoras das histórias de super-heróis, sejam estes de qualquer faixa etária, classe ou gênero. Para cada lugar do mundo, uma dessas personagens carrega em sua existência um alto valor simbólico de representatividade para alguém. Em contrapartida, as mudanças precisam continuar sendo feitas pois, enquanto ainda houver pessoas subrepresentadas, o trabalho não está completo. Como a quadrinista Nilah Magruder uma vez disse:

É ótimo ver mulheres se destacando como super-heroínas. Acho que essa conversa sobre representatividade, sobre se ver numa história fez algo incrível para os quadrinhos e para as leitoras. Mas ainda podemos fazer mais para ver mais deficiência, para ver mais homossexualidade aberta, mais personagens e escritores asiáticos e latino-americanos. Porque se contentar com pouco quando se pode abrir as comportas? (MAGRUDER, 2021)¹³⁴

A representatividade de grupos como LGBTQIA+s e pessoas com deficiência, por exemplo, foi menos elaborada na pesquisa justamente porque até 2020, essas representações não existiram entre as personagens femininas titulares do UCM. Mas em 2022 teremos nossa primeira

¹³⁴ Nilah Magruder no episódio “Higher, Further, Faster!” da minissérie Marvel 616, disponível no Disney+.

super-heroína bissexual (Valkíria) e em novembro de 2021, com Os Eternos, os primeiros super-heróis¹³⁵.

Por questões de recorte, não fizemos uma análise mais detida das séries da Fase 4 que estrearam na primeira metade de 2021. Mas deixamos em nota de rodapé algumas referências sobre as produções.

WandaVision perpassou temas como loucura, luto, metalinguagem televisiva¹³⁶ e, claro, representatividade feminina¹³⁷. A desconstrução do preguiçoso estereótipo de “mulher louca”, em que a personagem é super poderosa mas não consegue controlar seus poderes, foi essencial para acrescentar à caracterização de Wanda um tipo diferente de protagonismo feminino que até então não havia sido explorado na franquia. Monica Rambeau também é um dos pontos altos da história: uma heroína negra — fora do ambiente de Wakanda — com cabelo crespo natural, líder, determinada, extremamente inteligente, empática e sem carregar nenhum dos estereótipos comumente associados a esse grupo de mulheres.

Já Falcão e o Soldado Invernal entrelaçou debates sobre racismo¹³⁸, consequências do militarismo, xenofobia e, fora do arco narrativo, gerou mais uma vez entre os fãs polêmicas sobre *queerbaiting*¹³⁹. Ao longo de seus episódios ficou evidente que o cerne da série residiu em uma forte crítica às instituições racistas e conservadoras da sociedade americana. Personagens femininas também ganharam mais destaque na série como antagonistas/anti-heroínas, sendo elas Karli Morgenthau e Sharon Carter, mas o desenvolvimento de Carter, por exemplo, deixou a desejar devido a sua subutilização e participações rasas, como já havia acontecido anteriormente com a mesma na franquia.

Todos esses pontos confirmam um pouco do que discutimos nesse trabalho: como o UCM

¹³⁵ Disponível em: <https://www.legiaodosherois.com.br/2021/eternos-casal-abertamente-gay-mcu.html>. Acesso em: 22/04/2021.

¹³⁶ Disponível em: <https://valkirias.com.br/wandavision/>. Acesso em: 22/04/2021.

Disponível em: <http://cinegnose.blogspot.com/2021/02/nos-abismos-metalinguisticos-e.html>. Acesso em: 22/04/2021.

¹³⁷ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/marvel-cinema/wandavision-liche-machista-empoderamento>. Acesso em: 22/04/2021.

¹³⁸ Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/paultassi/2021/03/26/the-falcon-and-the-winter-soldier-starts-its-battle-with-racism/?sh=5918eaad2754>. Acesso em: 22/04/2021.

¹³⁹ Disponível em: <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a35946311/falcon-winter-soldier-queer-bisexual-lgbtq-bucky/>. Acesso em: 22/04/2021.

tem buscado cada vez mais inserir em suas narrativas temas sociais e identitário-políticos para conquistar novos consumidores, ainda que, como procuramos demonstrar, de forma desproporcional, estereotipada e controlada — não obstante a importância simbólica da presença de mulheres e outras minorias protagonizarem narrativas super heróicas. O UCM usa a diversidade como produto. Nos moldes da indústria cultural, um produto que nunca satisfaz de forma plena aquilo que constantemente busca prometer. Por ser um fenômeno recente e em franca ascensão, isso nos leva a querer dar continuidade a pesquisa da expansão desse universo em futuros projetos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BERTH, Joice. *Tokenismo e a Consciência Humana: uma prática covarde*, 2018. Disponível em: <https://medium.com/@joiberth/tokenismo-e-a-consci%C3%Aancia-humana-uma-pr%C3%Aatica-covarde-caaca9fd3712>. Acesso em: 22/04/2021.
- BOURDIEU, P. *Escritos de Educação*. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Org.). *Pierre Bourdieu: escritos de educação*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BROOKER, Will. *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*. London: Continuum, 2000.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: (Ed) CASE, Sue-Ellen. *Performing Feminisms, Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: The John Hopkins Press: 1990.
- CHARMELOT, Jacques. Le “smart power” américain, un défi pour l’Europe. *Question d’Europe*, Fondation Robert Schuman, n. 127, p. 1-26, 2009.
- COCCA, Carolyn. *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. Nova York: Bloomsbury, 2016. ISBN: HB: 978-1-5013-1656-2.
- COCCA, Carolyn. *Wonder Woman and Captain Marvel: Militarism and Feminism in Comics and Film*. Nova York: Routledge, 2021. ISBN 9781000169775.
- COLLINS, Patricia H. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York, 2000.
- COSTELLO, Matthew. *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War*

America. Continuum. New York: Bloomsbury, 2009.

COULTHARD, Lisa. “Killing Bill: Rethinking Feminism and Film Violence.” In Yvonne Tasker and Diane Negra, eds. *Interrogating Post-Feminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press, 2007.

DONALDSON, Thomas. *Ineffectual Lass among the Legions of Superheroes: The Marginalization and Domestication of Female Superheroes 1955-70*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

DONALDSON, In *Ages of Heroes, Eras of Men: Superheroes and the American Experience*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos estudos culturais. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 9, dez. 1998.

FORREST, Rebecca. *Shooting Stars: Militarization and Celebrity*. Dissertação não publicada, 2017.

GABILLIET, Jean-Paul. *Of Comics and Men: A Cultural History of Comic Books*. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2010.

GODRUM, Michael; PRESCOTT, Tara; SMITH, Philip. *Gender and the Superhero Narrative*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2018.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Brasília: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. 2011. “The Neo-Liberal Revolution.” *Cultural Studies* 25(6): 705–728, 2011. DOI: [10.1080/09502386.2011.619886](https://doi.org/10.1080/09502386.2011.619886)

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry. “Afterword.” In *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 2007.

JOHNSON, Derek. Fan-tagonism: Factions, Institutions, and Constitutive Hegemonies of Fandom, em *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York

University Press, 2007.

KANAI, Akane. *Between the Perfect and the Problematic: Everyday Femininities, Popular Feminism, and the Negotiation of Intersectionality*. Cultural Studies. Nova York: Routledge, 2020.

KRENSKY, Stephen. *Comic Book Century: The History of American Comic Books*. Minneapolis: Twenty-First Century Books, 2008.

LACKAFF, Derek; SALES, Michael. *Black Comics and Social Media Economics: New Media, New Production Models*, em *In Black Comics: Politics of Race and Representation*, London: Bloomsbury, 2013.

LIPPMANN, Walter. *Opinião Pública*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LOPES, Paul. *Demanding Respect: The Evolution of the American Comic Book*, 223–36. Philadelphia: Temple University Press, 2009.

MADRID, Mike. *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*. Minneapolis, MN: Exterminating Angel Press, 2009.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. *Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, 2005.

MILESTONE, Katie; MEYER, Anneke. *Gender and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press, 2012.

MILLER, Nicholas. “Now That It’s Just Us Girls’: Transmedial Feminisms from Archie to Riverdale.” *Feminist Media Histories* 4: 205–226, 2018.

MONNET, Agnieszka. “American War Adventure and the Generic Pleasures of Military Violence: Clint Eastwood’s American Sniper.” *The Journal of Popular Culture* 51(6): 1376–1397, 2018.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

MULVEY, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)." In: __. *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillan Press Ltd, 1989c. p. 29-38.

MULVEY, Laura. (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833–844). New York: Oxford University Press.

MULVEY, Laura. (2001). *Unmasking the Gaze: Some Thoughts on New Feminist Film Theory and History*. *Lectora*, (7), 5–14.

NYE, Joseph. *Soft Power: The Means To Success In World Politics*. New York: Public Affairs, 2014.

PARDY, Brett. *Selling Marvel's Cinematic Heroes Through Militarization*. *Stream: Culture/Politics/Technology* 8(2): 32–35. 2016.

PHILLIPS, Anne. *De uma política de ideias a uma política de presença? Estudos Feministas*, Vol. 9, nº 1. Florianópolis, 2001.

ROBBINS, Trina. *The Great Women Superheroes*. Northampton: Kitchen Sink Press, 1996.

SMITH, Matthew; DUNCAN, Randy. *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. New York: Routledge, 2012.

STAHL, Roger. *Militainment, Inc.: War, Media, and Popular Culture*. Nova York: Routledge, 2009.

THOMAS, Tanja. *Gender Management, Popular Culture, and the Military*. In Rikke Schubart, Fabian Verchow, Debra White-Stanley, and Tanja Thomas, eds. *War Isn't Hell, It's Entertainment: Essays on Visual Media and the Representation of Conflict*. McFarland: 97–114. 2009.

TREMBLAY, Mathieu. "L'émergence du soft power chinois". *Plateforme Québécoise de Journalisme Citoyen*, 2007. Disponível em: <http://www.centpapiers.com/lemergence-dusoft-power-chinois/799/>. Acesso em: 03/05/2021.

WRIGHT, Bradford. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 2001.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. *Revista Lua Nova*, São Paulo, n.67, 2006.

ZIVIANE, Paula. Comunicação e cultura no campo dos estudos culturais. *C&S – São Bernardo do Campo*, v. 39, n. 2, p. 7-31, maio/ago. 2017