

Protagonismo feminino nos filmes de quadrinhos: o que performam as super-heroínas contemporâneas?

Tess Chamusca

Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Belo Horizonte, MG, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6469-8132>

Ítalo Cerqueira

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador, BA, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8576-4285>

Resumo

Com o objetivo de problematizar os corpos femininos que habitam os filmes centrados em super-heroínas, analisamos neste artigo os quatro primeiros filmes lançados pelos estúdios da DC e da Marvel com protagonismo feminino, no momento posterior ao de construção de seus respectivos universos cinematográficos. Para analisar *Mulher-Maravilha*, *Capitã Marvel*, *Esquadrão Suicida* e *Aves de Rapina*, convocamos performance como conceito metodológico a partir de Schechner, Taylor, Cardoso Filho e Gutmann e Gutmann. Tensionamos questões de distintas dimensões dos filmes desde como são realizadas suas filmagens, as negociações em torno do suposto vínculo entre mulher, emotividade e romance heterossexual, além da opressão de gênero e a busca por autonomia. Concluímos, a maioria das obras apresentou valores que são comuns aos feminismos, mas também negociaram e, muitas vezes, assumiram as posições designadas para as mulheres em culturas masculinas.

Palavras-chave

performance; cinema; corpos femininos; super-heroínas

1 Introdução

Desde que a Marvel se consolidou enquanto produtora de filmes baseados nas histórias em quadrinhos de seus heróis, havia uma cobrança por parte da crítica e dos fãs pelo primeiro longa-metragem solo protagonizado por alguma de suas heroínas, a exemplo do que já acontece com Thor, Homem de Ferro e Pantera Negra. Saiu na frente a DC Filmes, que lançou, em 2017, seu primeiro filme focado em uma personagem feminina: *Mulher-Maravilha* (2017). Quase dois anos depois, a Marvel, enfim, decidiu investir no primeiro filme solo de suas

heroínas: *Capitã Marvel* (2019). Já em 2020, foi a vez da anti-heroína Arlequina alcançar centralidade em uma narrativa fílmica baseada em quadrinhos: *Aves de Rapina: Arlequina e sua Emancipação Fantabulosa* (2020), novamente pela DC. Ela já tinha surgido na telona em 2016 como a única integrante feminina do grupo de criminosos Esquadrão Suicida.

Capitã Marvel (2019) conta a história de Carol Danvers, que se torna uma das guerreiras mais poderosas do universo durante uma guerra entre duas raças extraterrestres: os Kree e os Skrulls. O filme teve a sexta maior bilheteria mundial de estreia da história. *Mulher-Maravilha* foi lançado com boa avaliação após várias de suas produções do mesmo universo não alcançarem o resultado esperado, vide *Batman versus Superman* (2016). O filme se concentra numa história já conhecida. Diana Prince, princesa das Amazonas, descobre que uma guerra está acontecendo para além dos domínios de seu povo ao conhecer o piloto Steve Trevor. Ao se empenhar em acabar com esse caos, ela entende sua missão enquanto heroína e todo o potencial de sua força.

Nos quadrinhos, Arlequina faz parte do universo de Batman como uma psiquiatra do Asilo Arkham que se apaixona pelo Coringa. No filme *Esquadrão Suicida* (2016), Arlequina está presa e, com outros encarcerados, é convocada por uma agência governamental para executar uma missão em troca da diminuição de sua sentença. Em paralelo, Coringa aproveita que sua amada está fora da prisão para tentar resgatá-la. Como sugere o longo título do filme, em *Aves de Rapina* (2020), Arlequina tenta reestruturar sua vida após terminar o relacionamento com o Coringa. Para salvar uma garota da perseguição de um criminoso, Roman Sionis, o Máscara Negra, ela se junta a outras personagens: Canário Negro, Caçadora e a policial Renée Montoya.

Se no cinema a possibilidade de acompanharmos narrativas de super-heroínas é algo recente, ao analisarem as transformações nos modos de produzir e ler tais personagens nos quadrinhos, Fernanda Silva e Letícia de Oliveira (2022) explicam que as mulheres sempre participaram desse universo, seja no campo da produção, seja no âmbito do consumo, mas foram invisibilizadas em virtude de uma construção hegemônica que se restringe ao homem branco, heterossexual e estadunidense.

A força da convenção que associa os quadrinhos a um universo masculino é perceptível no modo como o filme *Capitã Marvel* (2019) foi recebido por uma parte dos fãs do gênero. Antes mesmo do lançamento, o trailer já havia causado um alvoroço na internet, sendo uma das razões das críticas ao vídeo o fato de que a heroína não sorria nas imagens, expectativa que não se expressa em relação aos personagens masculinos (Como..., 2019). Em matéria sobre a estreia publicada no Portal Universa, Jacqueline Elise (2019) conta que “comunidades ‘nerds’

online têm se juntado para tentar negatar a nota da produção em sites de crítica especializada”.

Por outro lado, uma vez que surgem em um contexto em que as discussões sobre representatividade estão em pauta no mainstream da indústria cinematográfica, uma parte da crítica celebra não só a possibilidade de personagens femininas terem mais espaço nos filmes sobre super-heróis, mas também o fato de que elas ganham vida através do olhar de mulheres. A direção de *Mulher-Maravilha* (2017) é assinada por Patty Jenkins. Em *Capitã Marvel* (2019), Anna Boden divide a tarefa com Ryan Fleck e o filme é baseado nos quadrinhos da roteirista Kelly Sue DeConnick, que começou a escrever as histórias solo para a personagem em 2012. *Aves de Rapina: Arlequina e sua Emancipação Fantabulosa* é dirigido por Cathy Yan. Dos filmes analisados aqui, somente *Esquadrão Suicida* tem direção de um homem: David Ayer.

De modo que, ao avaliar o filme *Aves de Rapina* (2020), Thiago Guimarães, do canal do YouTube Ora Thiago, afirma que “dá para saber que esse filme foi dirigido por uma mulher pela ausência de closes ginecológicos nas personagens. Elas são todas bonitas e gostosas, mas elas não são objetificadas pelo olhar da diretora” (Como..., 2020). O argumento é reforçado por Henrique Jacks, que produz o canal do YouTube Quadro em Branco: “o filme tem várias chances de mostrar de forma mais sugestiva as personagens, seja em situações de assédio ou vulnerabilidade, mas não é esse o espetáculo que ela [a diretora] escolhe gravar” (Que História..., 2020).

O período de lançamento de filmes protagonizados por super-heroínas coincide com a retomada¹ do movimento #MeToo nas redes sociais, desta vez com aderência de mulheres ao redor do mundo. Em outubro de 2017, através de um tweet com a hashtag *MeToo*, a atriz Alyssa Milano convocava mulheres a exporem casos de assédio sexual que vivenciaram. A campanha foi motivada após as denúncias de abuso sexual contra o produtor de cinema Harvey Weinstein (Há..., 2022). Apesar de ter sido impulsionado pelos casos de assédio, o movimento #MeToo em Hollywood ganhou nuances ao reivindicar uma maior participação de profissionais mulheres na indústria cinematográfica e promover discussões em torno das desigualdades de gênero nas posições de liderança das produções, como uma maior participação de mulheres no roteiro e na direção (Wobeto, 2020).

As reivindicações do movimento #MeToo e os protagonismos de super-heroínas em filmes convergem em um momento em que as representações e os papéis das mulheres na

¹ Apesar de ganhar notoriedade nesta época, a hashtag já havia sido utilizada em 2006 pela ativista Tarana Burke como formade criar uma rede de empatia entre vítimas de violência sexual.

indústria são questionados. Aqui não se trata de uma relação de causa e efeito entre ambos os fenômenos, mas é uma articulação entre movimentos femininos que buscam construir suas próprias representações e a possibilidade de transformar setores da comunicação em que o machismo ocupa um lugar hegemônico: o cinema e os quadrinhos.

Sem dúvida, no momento em que a representatividade feminina se expressa não só dentro, mas também fora das telas, ampliamos as formas de contar as histórias. Porém, uma das armadilhas desse debate é entendermos que a presença de diretoras e roteiristas mulheres é condição para que haja uma construção mais complexa de personagens femininas. Surgem como possíveis consequências desta linha de raciocínio a restrição do campo de atuação das diretoras e roteiristas aos filmes sobre mulheres e a não convocação dos homens que atuam na indústria cinematográfica a revisarem suas práticas de modo a acompanharem as transformações culturais.

Há ainda implicações no campo da recepção. Como discutem Robert Stam (2011) e Fernando Mascarello (2001), é fundamental o reconhecimento de que a interlocução entre o público e as produções audiovisuais articula diferentes posicionamentos subjetivos e identificações. Ou seja, a experiência de quem vê os filmes não se dá de maneira linear. As posições são combinadas de modo complexo: uma pessoa pode se identificar com um personagem que não seja do seu gênero, orientação sexual, raça, idade, até mesmo se ele pertencer a um grupo opressor.

O perigo de não reconhecer a multiplicidade de identificações que constitui a nossa relação com os filmes é um aspecto problematizado na crítica que Larissa Padron, do Canal do YouTube Fora do Padron, publica sobre *Capitã Marvel* (2019). Ela faz o seguinte questionamento: “Assim como Homem de Ferro, Capitão América, Thor, Hulk não são filmes feitos para homens, [...] não vejo porque Capitã Marvel seria um filme voltado para o público feminino” (Capitã..., 2019). Em concordância com Larissa Padron, entendemos que filmes como *Capitã Marvel* (2019) têm o potencial não só de contribuir para que as mulheres tenham mais possibilidades de se reconhecerem na tela, mas também para que os homens que consomem este tipo de produção cinematográfica complexifiquem suas visões sobre as mulheres.

Tendo pontuado alguns aspectos que ganharam destaque nos discursos sobre as produções protagonizadas por super-heroínas, propomos uma análise de três personagens (Mulher Maravilha, Capitã Marvel e Arlequina), adotando como corpus quatro filmes (*Mulher Maravilha*, *Capitã Marvel*, *Esquadrão Suicida* e *Aves de Rapina*) e utilizando performance como conceito metodológico, a partir de Schechner (2006), Taylor (2013), Cardoso Filho e Gutmann

(2019) e Gutmann (2021). Problematizamos, sobretudo, os seguintes aspectos: quais corpos habitam os filmes e como eles são filmados, negociações em torno do suposto vínculo entre mulheres, emotividade e romance heterossexual e a opressão de gênero e a busca por autonomia.

2 Performance

Assim como Richard Schechner (2006), que acredita que toda e qualquer atividade humana pode ser estudada como performance, Diana Taylor argumenta que o termo abrange um amplo âmbito de comportamentos, “que vão desde uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente ou o comportamento cultural convencional.” (Taylor, 2013, p. 31). Dessa maneira, a performance é mais do que um objeto de análise, é também um modo de conhecer, por isso “transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo” (Taylor, 2013, p. 19).

Schechner (2006) entende que a performance se refere a uma ação para a qual as pessoas treinam, que demanda aprendizado, daí a proposta de defini-la enquanto comportamento restaurado. Por outro lado, ainda que tenha essa espécie de lastro, ou seja, pessoas agindo conforme foram ensinadas a fazer, as infinitas possibilidades de combinação de comportamentos restaurados, o contexto e a interação tornam cada performance única. A situação pauta como se dão as interações e atribui singularidade à performance. Assim, ela não está situada em um objeto, mas em como ele interage e se relaciona com o outro. É na relação que a performance adquire sentido. (Cardoso Filho; Gutmann, 2019).

Diana Taylor afirma que embora os estudos de performance tenham herdado do teatro uma propensão a valorizar o que é tido como vanguarda e inovação, indivíduos são pressionados a performatizar de acordo com certos modos normativos, de modo que há uma imbricação social e política que faz com que a performance evoque tanto a proibição quanto o potencial para a transgressão. Portanto, uma performance não é obrigatoriamente contra-hegemônica. (Taylor, 2013). Esse aspecto também é abordado por Jorge Cardoso Filho e Juliana Gutmann (2019), que argumentam que as performances abarcam um movimento articulado entre restauração e ruptura, acolhendo as convenções e suas desestabilizações.

Gutmann (2021) propõe uma compreensão da performance como gesto metodológico, dimensão através da qual podemos acessar processos de interações, relações incorporadas. Em diálogo com a proposição de Zumthor, de que é pelo corpo que habitamos tempos e espaços, a autora reafirma a centralidade do corpo e das interações que ele aciona para a

análise das performances. Nesse sentido, no estudo do audiovisual, as singularidades da performance “resultam de associações materiais variadas do corpo – gestualidade, tom de voz, movimentos, figurino e também cenário, iluminação, enquadramentos, montagem, som etc. – mas sempre quando postas em relação com seus contextos de interação (Gutmann; Mota Junior.; Silva, 2019 *apud* Gutmann, 2021, p. 88)².

Uma vez que “a performance pressupõe um olhar que não se dirige apenas ao texto e nem exclusivamente ao horizonte recepcional, mas ao lugar de articulação entre recepções, textualidades e seus contextos” (Cardoso Filho; Gutmann, 2019, p. 109), neste artigo a análise das obras fílmicas é desenvolvida em articulação com críticas, consideradas como uma dimensão da recepção, e tendo em conta que os longas estão inseridos em um contexto de popularização de parte das pautas feministas em produtos comunicacionais.

Ao refletir sobre a circulação midiática dos feminismos na contemporaneidade, Rayza Sarmiento (2022) descreve que se trata de um movimento que tem nas redes sociais digitais um espaço fundamental de propagação, “tangenciando os [meios] que são considerados tradicionais e até os pautando por meio de campanhas on-line [...]” (Sarmiento, 2022, p. 170). Aliado a isso, são conteúdos fortemente vinculados a celebridades, o que dá validação junto ao público mais amplo. O fenômeno também está atrelado a racionalidades neoliberais, em que o ativismo muitas vezes está articulado ao consumo. Dentro desse cenário, que será retomado ao longo da análise, buscamos discutir o que o movimento recente de dar protagonismo às heroínas nos filmes de quadrinhos apresenta de continuidade e ruptura no que diz respeito à condição das mulheres em nossa sociedade.

3 Quais corpos habitam os filmes e como eles são filmados

Ao pesquisar filmes que fazem parte do universo cinematográfico da Marvel, Letícia Moreira de Oliveira (2020) argumenta que, ainda que tenha havido um aumento no número de personagens femininas, “o mesmo não cabe à diversidade, sendo quase sempre mulheres brancas, esguias, heterossexuais, sem deficiências e cisgêneras” (Oliveira, 2020, p. 4). Tal percepção é confirmada quando analisamos as personagens Mulher Maravilha, Capitã Marvel e Arlequina, uma vez que estamos falando de corpos de mulheres cis, brancas, jovens e magras. Portanto, são corpos que acionam performances que operam formas hegemônicas de

² Gutmann, Juliana Freire; Mota Junior, Edinaldo; SILVA, Fernanda Mauricio da. Gênero midiático, performance e corpos em trânsito: uma análise sobre dissidências da conversação televisiva em canais no YouTube. *Galáxia*, São Paulo, Especial 1 – Comunicação e Historicidades, p. 74-86, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019441752>. Acesso em: 4 ago. 2023. *Apud* Gutmann (2021, p. 88).

feminilidades, “a partir de certos padrões que reiteram formas e silenciam outras num determinado tempo-espaço. É pela identificação desses padrões que podemos detectar transformações e tendências (Gutmann; Chamusca, 2021, p. 6).

Nesse sentido, tendo em conta que “historicamente, as mulheres poderosas dos quadrinhos aparecem com vestimentas reveladoras de seu corpo, roupas justas, saias ou shorts curtos e blusas decotadas” (Silva; Oliveira, 2022, p. 115), podemos observar nessas produções cinematográficas distinções em termos de figurino, expressão corporal e jeito de filmar as personagens, dimensões que constituem as particularidades das performances e apontam para transformações dessas convenções.

No artigo “Prazer visual e cinema narrativo”, publicado originalmente na revista *Screen* em 1975, citado à exaustão e traduzido em diversos idiomas, a crítica feminista britânica Laura Mulvey (1983) conclui que os filmes clássicos hollywoodianos são construídos para um espectador masculino, que se deleita com imagens de mulheres na tela. Para a autora, as produções hollywoodianas são fruto de um modelo falocêntrico, em que homens se expressam e impõem seus comandos linguísticos a mulheres silenciosas, portadoras e não produtoras de significado. De modo que tais obras constroem sua magia a partir da manipulação do prazer visual do espectador, que se satisfaz com o erótico codificado nas imagens femininas passivas.

A própria autora reconhece as limitações do artigo, que se relacionam com a ausência de debate sobre a espectadora feminina, foco restrito no texto e a falta de uma perspectiva histórica e de uma abertura para formas de subversão desse olhar masculino e controlador. Porém, é possível encontrar ecos do que foi discutido por Mulvey em filmes como *Mulher-Maravilha* (2017) e *Esquadrão Suicida* (2016). Não é nosso objetivo reivindicar construções narrativas em que as personagens não manifestem nem despertem desejos. A crítica se direciona a formas de filmar que podem promover uma objetificação da mulher.

A ideia de um erótico codificado nas imagens de corpos de mulheres surge de maneira mais explícita na obra *Esquadrão Suicida* (2016). Durante a primeira aparição de Arlequina no filme, a câmera “lambe” o corpo da personagem, que se contorce pendurada nas barras de uma jaula com uma camiseta branca rasgada, calcinha e sutiã. Ela passa praticamente todo o resto do filme com uma camisa branca e vermelha colada ao seu corpo, um short do tamanho de uma calcinha e meia arrastão. Aliado a isso, a obra conta com cenas em que ela troca de roupa ou que a chuva deixa sua roupa transparente. Trata-se de um aspecto que também chamou a atenção da crítica. Assim, Henrique Jacks, do canal do YouTube *Quadro em Branco*, faz o seguinte comentário sobre o filme: “Se ela tá presa, ela vai lamber as barras. Se ela se afogou,

ela vai acabar beijando alguém. Se ela se agachar para pegar alguma coisa, vocês já sabem onde vai estar a câmera” (Que História..., 2020).

Ao refletir sobre o desenvolvimento dos feminismos no século XX, María Lugones (2020) discute como, ao não explicitar as conexões entre gênero, classe e heterossexualidade como racializadas, teorizou-se sobre o sentido branco de ser mulher como se todas as mulheres fossem brancas. “Esse feminismo fez sua luta, e suas formas de conhecer e teorizar, com a imagem de uma mulher frágil, fraca, tanto corporal como intelectualmente, reduzida ao espaço privado e sexualmente passiva” (Lugones, 2020, p. 73).

Ainda que não seja frágil e vinculada ao âmbito privado, uma vez que se trata de uma super-heroína, a Mulher Maravilha encarna outros elementos também associados à mulher branca: graciosidade, delicadeza, ternura, glamour, sensualidade, expectativa de amor romântico (elemento discutido no próximo tópico). A comum erotização da personagem em outras produções parece ter ganhado neste filme uma preocupação: as roupas curtas e coladas que delineavam seu corpo na série televisiva da década de 1970 deram lugar a uma armadura, mais condizente com a sua tarefa de liderar uma guerra. Mas, ainda assim, trata-se de uma armadura bem curta. Em alguma medida, há uma erotização da personagem. Mesmo estando em combate, seus gestos demonstram delicadeza e graciosidade, pois até quando pula de uma trincheira de guerra para confrontar o inimigo poderíamos aplicar a mesma construção de cena em um desfile de moda ou comercial de xampu, devido à suavidade demonstrada no toque do vento em seus cabelos e no modo como a personagem caminha.

Refletindo sobre as posições possíveis para as personagens que não expressam passividade nos filmes a partir de um diálogo com Ann Kaplan e Sotirios Bampatzimopoulos, Vanessa Sandre (2017, p. 8) explica que “[...] tanto a masculinização quanto a erotização são criados para combater a transgressão da heroína de ação, por não se estabelecer no âmbito passivo destinado à mulher.” Acreditamos que a maneira como os corpos de Carol Danvers e Arlequina performam, respectivamente, nos filmes *Capitã Marvel* (2019) e *Aves de Rapina* (2020) apontam para outros caminhos que não as duas vias identificadas pela autora. Elas não são nem masculinizadas e nem delicadas demais.

Em *Aves de Rapina* (2020), Arlequina usa calças justas que delineiam seu corpo e shorts curtos na maior parte das cenas, mas ela é filmada de um modo que seus atributos físicos não são colocados em destaque. Assim, por exemplo, as cenas de luta têm um tom lúdico. Enquanto invade uma delegacia, a arma que a personagem usa preenche o espaço com fumaças coloridas, tintas e confetes. Quase no fim do filme, ela luta ao lado de Renee Montoya, Canário Negro e a Caçadora contra um exército de criminosos montado por Sionis em uma Casa de Horrores de

um parque desativado. A batalha se dá com corpos interagindo também com um cenário bastante colorido que oferece obstáculos como salas de espelhos, mãos e línguas gigantes e plataformas giratórias.

Podemos afirmar que, entre as personagens analisadas, Carol Danvers é a que menos deixa o seu corpo à mostra. Ainda que ajustado às suas curvas, seu uniforme não cobre somente seu rosto e pescoço por ser composto também por luvas e por botas. Da mesma forma, nas cenas em que usa o macacão da força aérea, vemos apenas as suas mãos, rosto e pescoço. Situação similar ocorre nos momentos em que ela aparece com as roupas que roubou de uma loja quando retornou ao seu planeta de origem: uma calça jeans, uma camiseta branca folgada e uma jaqueta preta com um corte mais reto, além de um boné. Nesse sentido, as cenas de luta não são focadas na performance da personagem de modo a explorar seus traços físicos. São momentos configurados para serem divertidos por conta do comportamento debochado da Capitã Marvel.

4 Negociações em torno do suposto vínculo entre mulheres, emotividade e romance heterossexual

Ao abordar o cinema produzido na década de 20, Laura Mulvey (1996) descreve um contexto em que é concedida às mulheres uma possibilidade de agência, ainda que negociada. De modo que havia uma oscilação entre a liberação e a repressão. “As mulheres ainda podiam significar sexualidade e objetivação erótica, mas o desejo feminino tinha que ser reconhecido e acomodado” (Mulvey, 1996, p. 129). No entanto, as pressões de grupos conservadores e defensores dos “valores familiares” e, sobretudo, a implantação de um código de censura em 1934 tiveram um forte impacto na representação feminina no cinema hollywoodiano, contribuindo para o fim dessa era marcada por uma moralidade ambígua. Ao investigar dois filmes produzidos nesse período de recrudescimento do conservadorismo, Laura Mulvey (2005) aborda as implicações de um personagem feminino se tornar o centro da narrativa no melodrama. A autora afirma que não só o cinema clássico, mas, em geral, as narrativas populares estão estruturadas em torno do par atividade/masculinidade. O enredo se centra nas peripécias do herói enquanto à mulher cabe a espera e a passividade, comumente associadas ao desfecho da narrativa.

No que diz respeito às histórias em quadrinhos na segunda metade do século XX, Fernanda Silva e Letícia de Oliveira discutem como

[...] as personagens femininas geralmente ocupavam papéis bem delimitados, oscilando entre a mocinha indefesa e vítima das maquinações dos vilões, a vilã sedutora que representava a ruína do super-herói ou a ajudante, comumente uma versão feminina de um personagem masculino já consolidado ou alguém que vivia em segundo plano. (Silva; Oliveira, 2022, p. 112-113).

A recorrência de personagens femininas que existem em função de um homem, com uma atuação condicionada ao modo como ela participa da vida dele, é um problema que persiste e motivou, por exemplo, em 1985, a cartunista Alison Bechdel a fazer, em uma tirinha, uma provocação que ficou conhecida como Teste de Bechdel. A ideia era identificar um filme que contasse com duas personagens femininas que conversassem entre si em alguma cena sobre algum tema que não fosse os homens.

Sobre esse aspecto, *Mulher-Maravilha* (2017) e *Capitã Marvel* (2019) partilham uma característica importante: são obras que não são pensadas para serem derivações de histórias de heróis, como foi o caso de *SuperGirl* (1984), *Mulher-Gato* (2004) e *Elektra* (2005), que mantêm uma relação, respectivamente, com Super-homem, Batman e o Demolidor. Já a personagem Arlequina surge dependente do Coringa em *Esquadrão Suicida* (2016) e vive uma jornada em busca da emancipação em *Aves de Rapina*.

Em *Mulher-Maravilha* (2017), há um reforço de uma demarcação de gênero que vincula as mulheres à emoção e ao romance. Diana Prince é princesa das Amazonas e por causa do contato com Steve Trevor sai de sua ilha natal com a missão de matar Ares, o deus da guerra, e salvar a humanidade. A personagem é movida por uma idealização muito grande do amor romântico, como um sentimento muito forte que é capaz de vencer todas as adversidades. E é a partir daí que ela se compreende como heroína e tem dimensão de sua força. Na obra, tanto a personagem quanto os espectadores têm uma noção do tamanho do poder de Mulher-Maravilha justamente no momento em que ela está irada por conta da morte de Steve.

Embora ela não seja uma mocinha que precisa ser resgatada – pelo contrário, seus poderes de heroína salvam os seus companheiros de guerra –, a existência de um par romântico, o espião Steve, faz com que a história de amor tome conta do filme. A crítica aqui não é sobre a presença de um parceiro para a personagem, justificada do ponto de vista da narrativa do filme, mas ao tipo de relação que se estabelece entre os dois. Carol Danvers não tem um par amoroso. É com Maria Rambeau, sua melhor amiga, que ela estabelece a maior parceria que observamos no filme. Da mesma forma, em *Aves de Rapina* (2020), Arlequina consegue montar uma força conjunta com Renee Montoya, Canário Negro e a Caçadora. Esse aspecto será retomado mais adiante.

Em *Capitã Marvel* (2019), Yon-Rogg, seu mentor no exército Kree, manipula Carol e limita o acesso dela aos seus poderes colocando-se como presença necessária para que ela controle suas emoções e aja de acordo com seu cérebro e não com seu coração – reforçando um discurso que associa o masculino à racionalidade e o feminino ao (desequilíbrio) emocional. Porém, com muita tranquilidade, a heroína o derruba com um único golpe e afirma que não tem nada a provar para ele.

Diferente de Mulher-Maravilha e Capitã Marvel, Arlequina é criada em função do Coringa. No filme *Esquadrão Suicida* (2016), ela constrói algum vínculo afetivo com os outros personagens, mas o que ela vislumbra o tempo todo na história é ser resgatada pelo Coringa. Através da personagem, o filme também reforça um ideal de feminilidade associado ao casamento, ao doméstico e à maternidade. O que vem à tona em uma cena. No momento em que Magia faz os personagens se imaginarem onde querem estar, Arlequina pensa que está de bob no cabelo numa cozinha, com duas crianças e acompanhada de Coringa vestido de terno.

Aqui, os elementos convocados pela performance de Arlequina, o modo como a sua relação com Coringa é figurada na obra, reforçam o argumento de que “as performances incorporadas têm frequentemente contribuído para a manutenção de uma ordem social repressiva” (Taylor, 2013, p. 53). Assim, *Esquadrão Suicida* (2016) se coloca como parte de um sistema que legitima a heterossexualidade como norma para a vivência da sexualidade e do gênero e delimita os lugares que homens e mulheres devem ocupar. Um modelo em que “a coerência ou a unidade internas de qualquer dos gêneros, homem ou mulher, exigem assim uma heterossexualidade estável e oposicional” (Butler, 2003, p. 45).

Em *Aves de Rapina* (2020), Arlequina, que até então contava com a proteção e também dependia emocionalmente do Coringa, enfrenta o desafio de viver sozinha. Faz parte desse processo na obra, ainda que não nomeado nestes termos, o reconhecimento de que ela vivia um relacionamento abusivo. Assim, enquanto narra a sua história, a personagem diz: “Eu era o cérebro por trás de alguns dos maiores feitos do Coringa. Ele não deixava ninguém saber”. Aliado a isso, ela percebe o quanto a percepção que tinha de si estava vinculada à sua relação com o Coringa e conclui: “Eu tinha que achar uma nova identidade”. Nesse sentido, no site de cultura pop *Valkírias*, Adilene Silva (2021) argumenta como a submissão da personagem ao Coringa em *Esquadrão Suicida* (2016) se expressa também em seu figurino. Em sua camiseta tem escrito “monstrinha do papai”, a pulseira tem o nome dele, o vestido deixa à mostra a tatuagem com a frase: “propriedade do Coringa”.

Além disso, se em *Esquadrão Suicida* (2016) Arlequina deseja estar enquadrada em uma família heteronormativa, no filme *Aves de Rapina*, ela vivencia em alguma medida uma

postura maternal que é totalmente desvinculada de uma figura masculina e de um romance heterossexual; trata-se de um elemento também presente em *Capitã Marvel* (2019), uma vez que Mônica cria sua filha sozinha e conta com a ajuda de sua amiga Carol. A princípio, Arlequina persegue Cassandra para devolver o diamante que ela roubou ao personagem Máscara Negra. Ao saber que ela engoliu a pedra, passa a exercer, ao seu jeito, o papel de protetora da garota. Lembra de passar no supermercado antes de esconder a menina em sua casa porque está sem mantimentos e as duas saem correndo sem pagar nada; serve cereal em uma vasilha suja que encontra em cima da televisão e ensaia ser uma conselheira: “é sério, se quer que os homens respeitem você mostre que não está brincando. Exploda alguma coisa. Atire em alguém. Nada atrai a atenção deles como a violência”.

5 Opressão de gênero e busca por autonomia

Entendendo que os filmes analisados surgem em um contexto em que muito se discute sobre a apropriação capitalista de pautas dos feminismos, não nos interessa discutir se as obras podem ou não ser rotuladas como feministas, o que implica também ter em conta que, ainda que haja comumente uma caracterização das lutas feministas enquanto um movimento uniforme, estamos lidando com uma realidade plural, composta por diversas vertentes e orientada por diferentes demandas. De modo que se torna pouco produtivo relacionar-se com tais produções a partir de um questionamento tão generalista. Afinados com a compreensão de Stuart Hall (2003) sobre a cultura popular massiva como um espaço contraditório e de contestação estratégica e com o entendimento da performance como dimensão processual que articula reiterações e disrupções (Gutmann, 2021), buscamos discutir as condições do protagonismo feminino nas obras em termos de uma negociação com a ordem hegemônica.

Em *Mulher-Maravilha*, as restrições impostas às mulheres no contexto da primeira guerra mundial na Inglaterra e a posição social ocupada por elas surgem de uma forma muito sutil e funcionam como um momento de comicidade, já que Diana vem de uma sociedade muito distinta, em que as mulheres são guerreiras. Tomando como parâmetro a sua vida na Ilha das Amazonas, a personagem traz à tona as questões de gênero indiretamente por conta de sua curiosidade. Assim, ela não entende porque as mulheres não estão guerreando ou porque as esposas têm que andar de mãos dadas com o marido e invade uma assembleia composta somente por homens sem pudor algum.

Em *Capitã Marvel* (2019), o retorno ao passado remete às opressões que atravessam a sua vivência do gênero. Carol possui um propósito inicial de executar uma missão, que é

rapidamente substituído pela busca de sua verdadeira origem, através de evidências de que ela teria vivido na Terra. O filme apresenta pela primeira vez uma personagem bastante conhecida nas histórias da Marvel: a Inteligência Suprema, um computador cibernético que é capaz de reunir informações das principais mentes militares do Império Kree e indicar os pontos fortes e fracos de seus adversários. Na narrativa, ao tentar rebaixar Carol, afirmando que ela é apenas uma humana e que nunca teve força para controlar seus poderes, a Inteligência Suprema também se torna uma alegoria de um sistema patriarcal que reprime os anseios das mulheres.

Mas, se nós nos deparamos com várias memórias em que ela teria fracassado – ao cair e ter sido chamada de incapaz, ao ser considerada inadequada para estar no exército, um ambiente em que se reforça uma masculinidade dominadora e agressiva –, também a vemos levantar e persistir em todos esses momentos. Portanto, quando confronta sua oponente e afirma “eu sempre lutei em desvantagem, mas o que pode acontecer quando eu estiver livre?”, Carol alude e reage a um machismo que enquadra e desconsidera o lugar de protagonismo do feminino. A busca pela sua origem é também um momento de se rebelar contra tudo isso.

Monica Rambeau³, filha de Maria, também surge no filme como uma garota que não permitirá que seus anseios sejam cerceados. Ela incentiva Maria a pilotar ao lado de Carol na missão de ajuda aos Skrulls quando a maternidade faz a personagem hesitar e já expressa seu desejo de no futuro construir uma nave e encontrar a tia Carol no espaço.

Tanto *Capitã Marvel* (2019) quanto *Aves de Rapina* (2020) promovem um deslocamento importante em relação a um aspecto muito próprio do universo dos super-heróis, que é a construção dessa figura como alguém que possui capacidades inerentes e individuais de desfazer o caos e salvar o dia. Trata-se de um elemento também muito caro a uma sociedade capitalista, que valoriza a conquista alcançada pelo esforço próprio. E também se relaciona com a forma como parte dos ideais feministas têm se tornado mais presentes em produtos comunicacionais. Nesse sentido, ao discutir o fenômeno e analisar empiricamente a revista *Capricho*, Sarmiento chama atenção para a caracterização do feminismo como padrão de vida e como comportamento, a partir do qual “as feministas escolhem, conquistam, decidem e constroem individualmente seu lugar no mundo” (Sarmiento, 2022, p. 179). Portanto, são discursos que se vinculam mais a posturas individuais do que a pautas políticas coletivas.

Nesse contexto, o próprio uso da noção de sororidade nas produções midiáticas, que a princípio poderia significar uma recusa dessa lógica individualizante, também inspira

³ Dialogando com um público leitor de quadrinhos e com a demanda por representatividade negra nesse universo, ao apresentar a personagem, a obra também faz um tributo e deixa o suspense no ar se nos próximos filmes veremos a participação da primeira super-heroína que usou o nome Capitã Marvel, uma vez que Carol Danvers surge como Miss Marvel e só ganha esse título a partir de 2012.

cuidados, uma vez que “[...] os feminismos hegemônicos abraçam a ideia da sororidade em um movimento de universalização das experiências de gênero sem problematizar as diferenças locais, epistêmicas, coloniais, raciais e étnicas [...]” (Oliveira, 2020, p. 10). Ao invés de entender que por si só a sujeição ao gênero forja um vínculo, uma irmandade, uma sororidade, argumenta Lugones (2020), devemos reconhecer a necessidade de criar coalizões a partir da percepção de nossas diferenças profundas e do nosso entendimento em termos interseccionais.

Assim como Oliveira afirma que a coletividade como premissa para a emancipação das mulheres está presente nos filmes *Capitã Marvel* (2019) e *Pantera Negra* (2018), pois “a existência de mulheres que interagem entre si e que têm seus arcos dramáticos narrativamente imbricados para além das relações que envolvam um sujeito masculino, desponta como um agenciamento de outros modos e discursos de representação” (Oliveira, 2020, p. 15), entendemos que uma busca coletiva por autonomia também se manifesta em *Aves de Rapina*.

Em *Capitã Marvel* (2019), a existência de uma mulher na Força Aérea, a doutora Wendy Lawson, faz com que Carol e Mônica, que até então experimentavam uma rejeição nesse ambiente, tenham oportunidade de pilotar. Rambeau se tornou mãe e continuou investindo na carreira com o apoio de Carol. No momento presente do filme, ela ajuda Carol a se reencontrar consigo mesma e com suas origens após descobrir que tinha sido enganada por Yon-Rogg. É com Mônica que a personagem troca olhares carinhosos quando decide sair em uma missão para ajudar os Skrulls a terem um lar.

A parceria entre mulheres também é um elemento presente em *Aves de Rapina* (2020), narrativa centrada na emancipação de Arlequina. Ao ser traída pela única pessoa que ela confiava, Doc, o dono do restaurante localizado no andar térreo do prédio em que ela morava, Arlequina resolve entregar Cassandra a Sionis. No parque de diversões abandonado em que a personagem combina o encontro com o vilão, ela se depara com Renee Montoya, Canário Negro e a Caçadora, todas elas com históricos de vida que tornam o Máscara Negra uma ameaça. Arrependida, Arlequina sugere que elas trabalhem juntas para conseguirem sair vivas do local, uma vez que Sionis foi até o parque acompanhado de um exército de criminosos ávidos por uma recompensa de meio milhão de dólares. Na luta no parque de diversões, as personagens se transformam em um coletivo em que elas se revezam para manter Cassandra a salvo (no meio da sequência, Arlequina pergunta: quem está com a garota?) e se ajudam com questões prosaicas como uma xuxa no momento em que os cabelos soltos de Canário Negro atrapalham sua performance.

Quando Cassandra é capturada e aparentemente tudo está perdido no fim do filme, Sionis tenta convencer Arlequina de que ela deve voltar a depender de um homem: “Eu sou o único que pode te proteger. Você não sabe se virar sozinha, Arlequina. Você não é desse tipo. Você precisa de mim”. Indiferente a esse apelo, a personagem está interessada em fazer as pazes com a garota. Na cena, ela pede desculpas e diz: “Você me fez querer ser uma pessoa menos terrível”. Através do trabalho conjunto entre Cassandra, que tinha uma granada escondida, e Arlequina, que ataca rapidamente Sionis, o vilão explode e elas vão comemorar a vitória com as outras personagens. Canário Negro, Renee e a Caçadora se tornam um grupo de combate ao crime: as Aves de Rapina. Arlequina e Cassandra ficam juntas.

6 Considerações finais

Os filmes protagonizados por super-heroínas em Hollywood não são novidades, mas, em termos quantitativos, seus lançamentos são pouco expressivos se comparados com aqueles protagonizados por super-heróis. Tomando como base as obras da DC que trazem o protagonismo feminino no século XXI, temos *Mulher-Gato* (2004), lançado em 2004, enquanto *Mulher-Maravilha* (2017) só ganhou uma nova versão para as telonas em 2017. Lapsos semelhantes se percebe na Marvel, quando a empresa lança o filme *Elektra* (2005) em 2005 e só retoma a produção de filmes de super-heroína em 2019 com *Capitã Marvel* (2019).

Na época do lançamento, *Mulher-Gato* (2004) e *Elektra* (2005) tiveram baixa arrecadação de bilheteria e rejeição por parte da crítica e do público, situações que não foram observadas na década seguinte. Os filmes analisados foram lançados em um cenário de surgimento do #MeToo, considerado um movimento feminista promovido por atrizes de Hollywood que incentivavam a denúncia de casos de assédio sexual na indústria cinematográfica. Por isso, ao partir das expectativas em torno do lançamento de uma narrativa heroica centrada em uma mulher depois de tanto tempo, analisamos neste artigo transformações e continuidades em torno das performances de personagens que encabeçavam as primeiras experiências dos universos cinematográficos da Marvel e da DC.

Apesar de termos quatro filmes produzidos por dois estúdios distintos, com personagens que variam de versões clássicas de super-heroínas a anti-heroínas, em nossa investida analítica em torno de quais são os corpos escolhidos para contar essas histórias, identificamos que o da mulher branca, heterossexual, cisgênero, magro e sem deficiência figura como o preferencial em todos os objetos analisados. Essa condição nos indica que as variações identificadas entre os filmes, seja no enquadramento desses corpos ou na composição de seus

figurinos por meio das assinaturas de direção, são enlaçadas pela representação de um corpo feminino hegemônico.

Mesmo que essa seja uma forte condição entre as personagens, é possível perceber que as diferenças das performances entre Arlequina, Mulher-Maravilha e Capitã Marvel revelam que há disputas engendradas entre os filmes. Diante das críticas que a atriz Brie Larson, que interpreta a Capitã Marvel, sofreu dos fãs de super-heróis por interpretar uma personagem que é construída a partir de uma perspectiva feminista, cujas alegações se justificavam pelo distanciamento da obra cânone, é possível inferir que esse corpo feminino hegemônico não deveria performar em desvio do script imaginado por determinadas masculinidades. Tais críticas não foram observadas para Gal Gadot (Mulher Maravilha), nem para Margot Robbie (Arlequina).

Inferimos, portanto, que não basta esse corpo corresponder às representações hegemônicas, ele deve performar também de uma forma hegemônica nas telas do cinema. Essa performance indica quais são os determinados lugares que a mulher deve ocupar. Ao compreender que histórias de super-heroínas são direcionadas ao público feminino, logo a indústria cinematográfica conclui que a força de suas narrativas deve ser impulsionada pelo sentimentalismo, pelo romantismo e pela subordinação da mulher ao homem. E, por mais que a obra se apresente por uma perspectiva que valoriza o lugar da mulher na narrativa, é possível perceber escapes através da construção de diversos dualismos, muitas vezes simplistas, que separam conceitualmente homem e mulher; machismo e feminismo; razão e emoção; força e delicadeza. Essas construções duais não conseguem capturar as contradições e complexidades da vida vivida.

Quando identificamos que as personagens de Mulher-Maravilha e Arlequina – em *Esquadrão Suicida* (2016) – têm suas motivações atreladas a um interesse amoroso, compreendemos que ambos os filmes as enquadram enquanto mulheres poderosas que possuem como ponto fraco seu elo romântico, é o sentimento que as fragiliza, não é a kriptonita. Quando Arlequina busca sua liberdade em *Aves de Rapina* (2020) é a figura do Coringa que a assombra, ou seja, seu dilema de libertação está atrelado a um romance passado que lhe causou danos psicológicos e ela só conseguirá seguir a sua vida se antes ela resolver suas pendências amorosas.

Em *Capitã Marvel* (2019), apesar da personagem não possuir um par romântico, a relação com seu mentor é caracterizada por um relacionamento abusivo e cerceador. É a figura masculina que é transmutada como aquela que impede a personagem de acessar toda sua potencialidade, que a impulsiona para um lugar de mediocridade e alienação. Aqui o dualismo

mais uma vez se expressa entre o homem que encarna a forma do machismo contra uma mulher que luta por sua libertação através de valores feministas. Essas posições tão definidas nos dificultam localizar as contradições que a personagem carrega na trama, já que a eliminação deste homem resolve os danos físicos e psicológicos que ela enfrentou por toda sua vida. Essa é a condição que lhe garante acessar o heroísmo virtuoso que é tão comum em histórias do gênero e a única dimensão que ela apresenta é a de uma super-heroína extremamente forte. Em alguma medida, essa construção personaliza o machismo e enfraquece a sua ideia enquanto um valor partilhado socialmente, que se expressa nas nossas vidas em distintas formas.

Apesar dos filmes trazerem elementos hegemônicos em torno do papel da mulher em cena, as narrativas conseguem capturar certos investimentos que são próprios dos movimentos feministas. A sororidade foi o argumento mais sedimentado na maioria das obras, que entende as mudanças na sociedade a partir da solidariedade entre as mulheres. Mesmo que o conceito esteja restrito a algumas sequências e não constitua a motivação da narrativa, é importante destacar sua presença como elemento que disputa a valorização dos méritos do individualismo em histórias de super-herói.

Mulher Maravilha (2017), *Esquadrão Suicida* (2016), *Capitã Marvel* (2019) e *Aves de Rapina* (2020) são filmes derivados de histórias em quadrinhos, que hegemonicamente são apropriadas por culturas masculinas. Apesar de suas distintas abordagens em torno de um protagonismo feminino, suas narrativas não se propõem a romper de forma absoluta com as matrizes que constituem o gênero, mas neles encontramos importantes movimentos de tensionamentos, com exceção de *Esquadrão Suicida*. Essas obras não assumem as mesmas estratégias de disputa, mas se propõem a investir no protagonismo feminino como forma de construir outras super-heroínas possíveis, que possuam valores de autonomia, superação, força e sororidade diante de uma hegemonia masculina.

Referências

AVES de Rapina: e sua Emancipação Fantabulosa. Direção: Cathy Yan. [Estados Unidos da America]: Clubhouse Pictures (II); DC Entertainment; Kroll & Co. Entertainment; LuckyChap Entertainment, 2020. (1h 49min).

BATMAN vs Superman: A Origem da Justiça. Direção: Zack Snyder. [Estados Unidos da America]: Warner Brothers; Atlas Entertainment; Cruel & Unusual Films; DC Comics; DC Entertainment; RatPac-Dune Entertainment; Zak Productions, 2016. (2h 31min).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAPITÃ Marvel. Direção: Anna Boden, Ryan Fleck. [Estados Unidos da America]: Walt Disney Pictures; Marvel Studios; Animal Logic, 2019. (2h 03min).

CAPITÃ Marvel é um filme feito para as mulheres? Larissa Padron. [S.l.]: Canal Fora do Padron, 19 mar. 2019. Duração: 21min20s.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **Intexto**, Porto Alegre, n. 47, p. 104-120, set./dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.19132/1807-8583201947.104-120>. Acesso em: 4 ago. 2023.

COMO calar a boca dos machões que dizem que a Capitã Marvel não sorri. [S.l.]: **El País**, 7 mar. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/07/cultura/1551970174_234085.html. Acesso em: 20 set. 2022.

COMO emancipar uma personagem (ft. Arlequina e as Aves de Rapina). Thiago Guimarães. [S.l.]: Canal Ora Thiago, 17 mar; 2020. Duração: 16min10s.

ELEKTRA. Direção: Rob Bowman. [Estados Unidos da America]: Twentieth Century Fox; New Regency Productions; Marvel Enterprises; New Regency Productions; Horseshoe Bay Productions; Epsilon Motion Pictures; Elektra Productions; SAI Productions, 2005. (1h 37min).

ELISE, Jacqueline. Por que o novo filme da Marvel é tão importante para as mulheres. [S.l.]: **Universa**, 19 mar. 2019.

ESQUADRÃO Suicida. Direção: David Ayer. [Estados Unidos da America]: Warner Brothers; Atlas Entertainment; DC Comics; DC Entertainment; Dune Entertainment, 2016. (2h 03min).

GUTMANN, Juliana Freire. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

GUTMANN, Juliana Freire; CHAMUSCA, Tess. Juntas e misturadas no GNT? **Ecompós**, Brasília, v. 24, p. 1-20, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.2375>. Acesso em: 4 ago. 2023.

HÁ cinco anos, o movimento #MeToo agita a sociedade. **UOL**, 29 set. 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2022/09/29/ha-cinco-anos-o-movimento-metoo-agita-a-sociedade.htm>. Acesso em: 13 jun. 2023.

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

LUGONES, María. Colonialidade de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. **Novos olhares**, São Paulo, n. 7, p. 4-20, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2001.51349>. Acesso em: 4 ago. 2023.

MULHER-GATO. Direção: Pitof. [Estados Unidos da America]: Warner Brothers; Village Roadshow Pictures; DiNovi Pictures; Frantic Films; Maple Shade Films; Catwoman Films, 2004. (1h 44min).

MULHER-MARAVILHA. Direção: Patty Jenkins. [Estados Unidos da America]: Warner Brother; Atlas Entertainment; Cruel & Unusual Films; Dune Entertainment; Tencent Pictures; Wanda Pictures, 2017. (2h 21min).

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 437- 453.

MULVEY, Laura. Cinema e Sexualidade. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 123-139.

MULVEY, Laura. "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volume 1. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p. 381-392.

OLIVEIRA, Letícia Moreira de. Visibilidades e heterotopias no universo cinematográfico da Marvel: leituras feministas decoloniais. **Tropos**: comunicação, sociedade e cultura, Rio Branco, v. 9, n. 2, p. 1-20, dez. 2020.

PANTERA Negra. Direção: Ryan Coogler. [Estados Unidos da America]: Marvel Studios; Walt Disney Pictures, 2018. (2h 14min).

QUE HISTÓRIA é essa de emancipação? Henrique Jacks. [S.l.]: Quadro em Branco, 18 fev. 2020. Duração: 7min33s.

SANDRE, Vanessa Camassola. O corpo feminino de poder: Furiosa, a protagonista ciborgue de Mad Max. In: FAZENDO GÊNERO, 11, 2017, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-12.

SARMENTO, Rayza. Popularização do feminismo, neoliberalismo e discursos midiáticos. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 166–183, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2022.v16.34413>. Acesso em: 4 ago. 2023.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

SILVA, Adilane. O que o figurino de Harley Quinn diz sobre sua emancipação? [S.l.]: **Valkirias**, 5 nov. 2021. Disponível em: <https://valkirias.com.br/figurino-harley-quinn/>. Acesso em: 10 out. 2022.

SILVA, Fernanda; OLIVEIRA, Lettícia Gabriella Carvalho de. Desestabilizando o gênero? Super-heroínas, feminilidades e gênero midiático em transformação. **Fronteiras** - Estudos Midiáticos, São Leopoldo, v. 24, n. 2, p. 110-120, maio/ago. 2022.

SUPERGIRL. Direção: Jeannot Szwarc. [Estados Unidos da America]: Warner Brothers; Artistry Limited; Cantharus Productions; Investors In Industry PLC; Major Studio Partners; Pueblo Film; Robert Fleming Limited; St. Micheal Finance Limited, 1984. (2h 04min).

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WOBETO, Débora. Não foi Méliès: notas sobre o movimento #metoo e a notoriedade retrospectiva do cinema feito por mulheres. **(SYN)THESIS**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 71-83, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/synthesis.2020.63164>. Acesso em: 4 ago. 2023.

Female protagonism in comic book movies: what do contemporary superheroines perform?

Abstract

In order to problematize the female bodies that inhabit films centered on superheroines, we analyze the first four films released by DC and Marvel studios with female protagonism, after the construction of their respective cinematographic universes. To analyze Wonder Woman, Captain Marvel, Suicide Squad, and Birds of Prey, we take performance as a methodological concept from Schechner, Taylor, Cardoso Filho and Gutmann, and Gutmann. We address issues of distinct dimensions of the films from how their filming is carried out, the negotiations around the supposed bond between women, emotionality, and heterosexual romance, as well as gender oppression and the quest for autonomy. We conclude that most of the films present values that are common to feminisms, but they also negotiated and often took on the positions assigned to women in masculine cultures.

Keywords

performance; cinema; female bodies; superheroines

Autoria para correspondência

Tess Chamusca
tesschamusca@gmail.com

Ítalo Cerqueira
italo.lirio@gmail.com

Como citar

CHAMUSCA, Tess; CERQUEIRA, Ítalo. Protagonismo feminino nos filmes de quadrinhos: o que performam as super-heroínas contemporâneas?. **Intexto**, Porto Alegre, n.55, e-128956, 2023.

<https://doi.org/10.19132/1807-8583.55.128956>.

Recebido: 18/12/2022

Aceito: 06/07/2023



Copyright (c) 2023 Tess Chamusca Pirajá, Ítalo Cerqueira. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.