

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

CAMILLA CORREIA GRACIANO DE ALMEIDA

FILMES CLÁSSICOS DOS ANOS 1990 E SUAS SEQUÊNCIAS MODERNAS:
mudanças nas representações femininas no intervalo de duas décadas

NITERÓI
2022

CAMILLA CORREIA GRACIANO DE ALMEIDA

FILMES CLÁSSICOS DOS ANOS 1990 E SUAS SEQUÊNCIAS MODERNAS:
mudanças nas representações femininas no intervalo de duas décadas

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Flávia Lages de Castro

NITERÓI
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A447f Almeida, Camilla Correia Graciano de
Filmes clássicos dos anos 1990 e suas sequências modernas
: mudanças nas representações femininas no intervalo de duas
décadas / Camilla Correia Graciano de Almeida. - 2022.
68 f.: il.

Orientador: Flávia Lages de Castro.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2022.

1. Cinema americano. 2. Feminismo. 3. Representação da
mulher. 4. Produção intelectual. I. Castro, Flávia Lages
de, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao décimo nono dia do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e dois, às quatorze horas, realizou-se de forma remota (online), em conformidade com resoluções do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense – CEPEX/UFF nº 637/2022 e 1.59/2022 - a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado “**Filmes clássicos dos anos 1990 e suas sequências modernas: mudanças nas representações femininas no intervalo de duas décadas**”, apresentado por **Camilla Correia Graciano de Almeida**, matrícula **117033023**, sob orientação do(a) **Profª. Drª. Flávia Lages de Castro**.

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Profª. Drª. Flávia Lages de Castro**

2º Membro: **Profª. Drª. Maria Teresa Mattos de Moraes**

3º Membro: **Bac. Luiza Carvalho**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

10.0 (dez)

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

CAMILLA CORREIA GRACIANO DE ALMEIDA

FILMES CLÁSSICOS DOS ANOS 1990 E SUAS SEQUÊNCIAS MODERNAS:
mudanças nas representações femininas no intervalo de duas décadas

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Produção Cultural da
Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do Grau de
Bacharel.

Aprovada em dezembro/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Flávia Lages de Castro - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª Dr^ª. Maria Teresa Mattos de Moraes
Universidade Federal Fluminense

Luiza Carvalho
Mestre em Cultura e Territorialidades (PPCULT - UFF)

NITERÓI
2022

RESUMO

Este trabalho busca entender se filmes já estabelecidos como sucessos dentro a indústria do cinema conseguem uma reinserção, após hiato considerável de duas décadas, digna de seus status de clássicos cinematográficos ao mesmo tempo que demonstram estar em consonância com as demandas sociais, neste caso, as do movimento feminista. Assim, observa-se a necessidade de mudanças em relação às representações femininas, e outras mais gerais, no cinema, não só em virtude do feminismo, mas por este influenciar identidades de seu público. Logo, para isso, primeiro iremos estudar o cinema, sua história, seu papel em relação aos espectadores e suas evoluções como indústria, depois nos voltaremos para o movimento feminista e suas demandas ao longo dos anos, e sua relação com o cinema. Espera-se, inicialmente, que os filmes originais e suas sequências, demonstrem evoluções em suas representações femininas, mas ao final do trabalho, conclui-se que as mudanças são poucas e insuficientes. Já na hipótese de que existe certa coerência em esperar mudanças positivas nas representações femininas, negando estereótipos e violências a seus corpos, quando se observa mulheres ocupando espaços nas equipes de produção audiovisual (antes eram quase exclusivamente preenchidos por homens), conclui-se haver veracidade nesta questão. O presente trabalho é elaborado a partir de referências bibliográficas e análise dos filmes escolhidos que se encaixam na premissa de filmes clássicos com sequências mais modernas.

Palavras-chave: Cinema. Feminismo. Representação feminina.

ABSTRACT

This work seeks to understand whether films already established as successes within the cinema industry manage to re-enter, after a considerable hiatus of two decades, worthy of their status as cinematographic classics, while at the same time demonstrating that they are in line with social demands, in this case, the of the feminist movement. Thus, there is a need for changes in relation to female representations, and other more general representations, in cinema, not only because of feminism, but because it influences the identities of its audience. Therefore, for this, we will first study cinema, its history, its role in relation to spectators and its evolution as an industry, then we will turn to the feminist movement and its demands over the years, and its relationship with cinema. Initially, it is expected that the original films and their sequels demonstrate evolutions in their female representations, but at the end of the work, it is concluded that the changes are few and insufficient. As for the hypothesis that there is a certain coherence in expecting positive changes in female representations, denying stereotypes and violence to their bodies, when one observes women occupying spaces in audiovisual production teams (before they were almost exclusively filled by men), it is concluded that there is truth on this issue. The present work is elaborated from bibliographical references and analysis of the chosen films that fit the premise of classic films with more modern sequences.

Key-words: Cinema. Feminism. Female representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CINEMA: SUAS DIVERSAS DEFINIÇÕES, POTENCIALIDADES E AS PERCEPÇÕES DE SUA AUDIÊNCIA	13
1.1 CINEMA: A INDÚSTRIA DO CONVENCIMENTO	14
1.2 A INFLUÊNCIA DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES	16
1.3 AS PLATAFORMAS DE STREAMING E AS (NEM) TÃO NOVAS NARRATIVAS	19
1.4 O FAZER CINEMA CONTEMPORÂNEO: REMAKES, REBOOTS E FRANQUIAS	22
2 O OLHAR FEMININO NO CINEMA	27
2.1 FEMINISMO: UM BREVE RESUMO	27
2.2 A TEORIA FEMINISTA NO CINEMA	30
2.3 A PRESENÇA FEMININA NAS ETAPAS DE PRODUÇÃO DO CINEMA	33
3 ANÁLISE DAS FRANQUIAS	39
3.1 JURASSIC PARK (1993) E JURASSIC WORLD (2015)	39
3.2 JUMANJI (1995) e JUMANJI: BEM-VINDO À SELVA (2017)	46
3.3 SPACE JAM: O JOGO DO SÉCULO (1996) e SPACE JAM 2: UM NOVO LEGADO (2021)	53
3.4 REPETIÇÕES DE ESTEREÓTIPOS E DE REPRESENTAÇÕES ENTRE AS TRÊS FRANQUIAS	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
FILMOGRAFIA	67

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Laura Dern como Dra. Ellie Sattler.....	40
Figura 2 – Ariana Richards como Lex Murphy.....	41
Figura 3 – Laura Dern em <i>Jurassic Park</i> (1993).....	43
Figura 4 – Bryce Dallas Howard como Claire Dearing.....	44
Figura 5 – Cena da personagem Claire salvando Owen.....	45
Figura 6 – Patricia Clarkson em cena como Carol Parrish, mãe de Alan Parrish.....	47
Figura 7 – Bebe Neuwirth como Nora Shepherd, tia de Judy e Peter Shepherd.....	48
Figura 8 – Marin Hinkle como a mãe despreocupada de Spencer.....	48
Figura 9 – Tracey Bonner como a mãe preocupada de Fridge.....	49
Figura 10 – Sarah Wittle (Bonnie Hunt) e Alan Parrish (Robin Williams).....	50
Figura 11 – Madison Iseman como Bethany adolescente.....	51
Figura 12 – Morgan Turner como Martha adolescente.....	51
Figura 13 – Karen Gillan (Martha/Ruby Roundhouse) e Jack Black (Bethany/Prof.º Selly Oberon).....	52
Figura 14 – Theresa Randle como Juanita Jordan, esposa de Michael Jordan.....	54
Figura 15 – Vovó em uma de suas poucas aparições no longa-metragem de 1996.....	55
Figura 16 – Lola Bunny com seu design de 1996.....	56
Figura 17 – Imagem promocional de Lola Bunny no novo filme de <i>Space Jam</i> de 2021.....	57
Figura 18 – Vovó com seu martini, mostrando mais irreverência no novo longa.....	58
Figura 19 – Sonequa Martin-Green como Kamiyah James, esposa de LeBron James.....	59

INTRODUÇÃO

A década de 1990 teve produções cinematográficas que tornaram-se clássicos do cinema, seja por serem obras de diretores consagrados, por trazerem novas tecnologias para as produções ou até por serem adaptações de outras mídias que já possuíam certa base de fãs. Observamos que algumas dessas produções dos anos 1990 tiveram novos lançamentos, após a década de 2010, que complementam a história original e, entendendo que em vinte anos muitas noções dentro de nossa sociedade podem mudar, escolhemos selecionar três grandes franquias originadas nos anos 1990, com novos lançamentos após 2010, e analisar se dentro de cada uma delas a representação feminina evoluiu positivamente considerando esse grande intervalo entre lançamentos.

Considerando a quantidade de novos filmes sendo lançados por ano e a tendência das produções hollywoodianas de produzir *reboots* e *remakes*, quando somos apresentados a sequências, devemos prestar atenção extra aos elementos que os produtores escolhem apresentar em suas obras, uma vez que quando se reinicia uma história, mesmo sendo de um filme já bem conhecido pelo público, existe a possibilidade de mudá-la totalmente, iniciar novas narrativas e se distanciar do que deu errado originalmente. Em contrapartida, quando estúdios se dispõem a lançar novas obras que completam uma franquia ou uma obra original, precisam lidar com questões positivas e negativas que possam vir conectadas às obras anteriores.

Levando em conta o raciocínio acima, para esse trabalho selecionamos três franquias para serem analisadas: *Jurassic Park* (1993), *Jumanji* (1995) e *Space Jam* (1996). Buscando, principalmente, notar as transformações das personagens femininas, pois com o avanço do movimento feminista e as cobranças por mudanças e avanços na sociedade feitas pelas mulheres e por aqueles que as apoiam, seria lógico crer que as representações femininas nos produtos audiovisuais também seguiram a mesma linha de mudanças.

Essa busca por avanços positivos na representação feminina no cinema se dá porque acreditamos que o cinema reflete a sociedade em que vivemos e, como nos últimos anos, o movimento feminista tomou novo fôlego e cresceram as demandas por visões menos patriarcais, tanto na sociedade como um todo quanto dentro desta indústria de entretenimento, tal evolução da aceitação do movimento feminista nesta indústria cultural serviria como uma reafirmação de critérios como igualdade entre gêneros e maior oportunidade no mercado de trabalho para mulheres.

Desse modo, afirmamos que o nosso objetivo geral é observar as mudanças influenciadas pelo movimento feminista na indústria do cinema. Em decorrência, nossos objetivos específicos serão determinar se o cinema manipula seu público e gera impactos na construção de suas identidades, levando em consideração os novos modos do fazer cinematográfico e de sua fruição. Também buscamos definir se mulheres nos cargos de produção interferem na criação de personagens e histórias femininas mais realistas e menos objetificadas e, por fim, analisar se as três franquias escolhidas apresentam melhoras reais e significativas nas construções de suas personagens femininas.

Elencamos duas grandes hipóteses, a primeira é a de que com mais mulheres ocupando cargos importantes de produção da indústria audiovisual, a tendência observada será a de maior gentileza e defesa das personagens femininas. Nossa segunda hipótese é ideia de que, uma vez observados grandes intervalos de tempo entre lançamentos de uma franquia, será possível determinar evoluções positivas de representações femininas, ou seja, terão personagens femininas melhor construídas, com participações relevantes nas histórias e, de modo geral, menos expostas a conceitos arcaicos e patriarcais.

Nossa pesquisa será descritiva, inicialmente definindo certos parâmetros técnicos e históricos para, em seguida, apresentar características exploratórias ao examinar as franquias escolhidas e recolher dados, relacionando-os com esses parâmetros iniciais. Como temos somente seis filmes selecionados para este trabalho, optamos por uma abordagem qualitativa, uma vez que não podemos contar com abrangência de objetos de estudo. Nossos procedimentos serão compostos por revisão bibliográfica e análise da filmografia escolhida.

Este trabalho está dividido em três capítulos, sendo o primeiro uma revisão dos conceitos básicos do cinema e como este é desenvolvido para “enganar” seu público. Relacionaremos estas ideias ao desenvolvimento das identidades de seu público, pois uma vez começamos a estabelecer ligação entre o cinema e identidade, futuramente poderemos definir a importância da representação feminina positiva para seu público. Também serão abordados os novos modos de fazer cinema e seus desdobramentos, já que novos modos de acesso ao cinema significam novos espectadores, novas identidades e novas demandas por representação, seja racial, de gênero, ou qualquer outra.

No segundo capítulo falaremos sobre o movimento feminista e como ele se desdobra na teoria feminista do cinema, demonstrando assim que vários aspectos da história se mesclam, se completam ou se podam. Além disso, este capítulo tratará dos impactos da presença feminina na produção audiovisual, trazendo exemplos tanto dentro dos filmes selecionados quanto exemplos externos a eles, pois poderemos então ter uma visão mais

completa do assunto e começar a confirmar ou refutar nossas hipóteses. Por fim, o terceiro capítulo trará a análise das três franquias escolhidas como objeto de pesquisa utilizando conceitos levantados por teóricas feministas de cinema, enfim respondendo nossa última hipótese.

1 O CINEMA: SUAS DIVERSAS DEFINIÇÕES, POTENCIALIDADES E AS PERCEPÇÕES DE SUA AUDIÊNCIA

Se perguntarmos para o público em geral o que é cinema, é provável que a resposta mais repetida será relativa à ideia física de cinema, ou seja, a imagem de uma sala de grandes dimensões montada especificamente para a reprodução de filmes, com diversas fileiras de cadeiras, sistema de som complexo, controle de luminosidade para que fique bem escura e uma grande tela na qual o filme é projetado. Importante é notarmos que grande parte das características levantadas são imprescindíveis para uma ótima sessão de cinema, pois intensificam a atenção ao produto sendo exibido: o filme. Hugo Mauerhofer (1983, p. 375-376) confirma que a ausência de ruídos, tanto sonoros quanto visuais, contribui diretamente para a melhor fruição dos filmes na sala de cinema e permite que o espectador se entregue à história contada na grande tela.

Também afirma que “A experiência de um filme jamais é idêntica para duas pessoas.” (Ibidem, p. 378) pois, obviamente, cada pessoa reage de modo pessoal e individual a qualquer história que seja exposta e, apesar disso, a experiência de ir ao cinema mantém-se constantemente atrativa e longa. Independentemente dos filmes em cartaz, se este é aceito ou não pela crítica especializada, as pessoas continuam atraídas pela magia do cinema.

No auge da popularidade do longa-metragem, o público compareceu ao seu cinema favorito como uma noite regular – muitas vezes mais de uma vez por semana – e independentemente do que estava sendo exibido. Ir *ao cinema* era o evento, não assistir a este filme *específico*. (TURNER, 1999, p. 8, tradução nossa).¹

As duas ideias acima são complementares, pois, a primeira – a resposta para nossa pergunta hipotética – é construída a partir dessas relações do público com o cinema como programa semanal para diversão. O auge do cinema ainda vive no imaginário do público e ademais, é razoável argumentar que com os grandes blockbusters e franquias como as dos universos *Marvel*, *DC* e *Star Wars* e muitos outros grandes chamadores de público, o cinema como experiência tomou um novo fôlego.

Outra resposta cabível para a pergunta hipotética lançada no primeiro parágrafo deste capítulo, é a noção de que o cinema é uma indústria produtora de grandes filmes como mais

¹ No original: At the peak of the feature film’s popularity, audiences attended their favourite cinema as a regular night out - often more than once a week - and regardless of what was showing. Going to *the movies* was the event, not going to *this particular* movie.

um tipo de produto do sistema capitalista. O cinema como indústria é responsável pelas diversas etapas de desenvolvimento, produção, divulgação e distribuição dos filmes disponíveis para o público:

Neste sentido, quando me refiro a esta produção industrial como sistema, não estou apenas pensando na máquina industrial produtora de filmes, mas em todo o aparato discursivo (propaganda, crítica, literatura sobre) apto a veicular os princípios e valores materializados nesta produção. (XAVIER, 2005, p.45).

O cinema pode ter várias definições tais como um espaço físico para assistir filmes e engajar contatos sociais ou uma indústria que movimenta milhões de dólares por produção. Também pode ser um estilo de direção de filme – por exemplo, o cinema de Tim Burton seria explicado como a estética e o estilo de direção do diretor mencionado. Em adição, pode também ser um curso de graduação ou discutido como arte. Turner resume a resposta para nosso questionamento: “O cinema se revela não tanto como uma disciplina separada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria.” (TURNER, 1999, p. 49, tradução nossa).²

Determinada a extensa gama de definições da palavra cinema, escolhemos focar apenas nas duas primeiras designações: cinema como experiência e cinema como indústria. Já que abordar todos os outros conteúdos seria extenso demais para tratar neste trabalho.

1.1 CINEMA: A INDÚSTRIA DO CONVENCIMENTO

Considerando que o cinema é uma indústria de entretenimento focada na produção de projetos audiovisuais que narram histórias (reais ou não), é preciso entender como se dão os processos de produção dos filmes e como tais processos podem ser utilizados para manipular a percepção do público, pois, “Transformar emoções, expressar ideias e interagir com o público, é o resultado da distribuição própria dos “componentes” do cinema: as luzes, a cenografia, a música, o enquadramento, os planos.” (HUF, 2021, p.105).

Nesta primeira etapa do capítulo, começaremos a enumerar alguns dos processos e técnicas utilizados nessa indústria que possibilitam a validação de nossa ideia de que são etapas necessárias para que o realismo e, conseqüentemente, a possível manipulação do público sejam atingidos.

² No original: Film is revealed as not so much a separate discipline as a set of distinct social practices, a set of languages, and an industry.

Um filme como conhecemos hoje em dia, essencialmente conta uma história a partir de imagens em movimento e som, utilizados em sincronia, logo essas duas características básicas são o primeiro passo para o transporte do espectador para dentro da história.

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. (XAVIER, 2005, p. 18).

As imagens são capturadas por câmeras que, ao mesmo tempo que enquadram a cena, agem como o “olho do espectador”, oferecendo uma proximidade e intimidade entre quem assiste e o que ocorre em cena.

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apóiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem às associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. Ao lado disso, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. (Ibidem, p.22).

Em complementação a essa ideia, são adicionados os atores de fundo, mais conhecidos como “extras”, que não são personagens importantes para o desenvolvimento do filme, mas compõem o mundo retratado, entrando e saindo de cena e povoando a mesma, construindo um mundo além do mostrado em tela.

Já o som não foi um introduzido no cinema logo em seu início, apenas com os avanços de tecnologia e a necessidade de reinventar o cinema que se deu a viabilização de sua inserção no mesmo. E assim como a imagem em movimento combinada com a movimentação das câmeras, o som oferece mais uma camada de realismo para os filmes com diálogos e barulhos de fundo. Em contrapartida, a trilha sonora não adiciona ao realismo, mas é um recurso que permite intensificar os sentimentos demonstrados em cena de modo que o indivíduo que esteja assistindo fique mais sensibilizado pelos acontecimentos em tela. Turner explica a relação entre o som e o filme :

A introdução do som também facilitou a complicação da narrativa realista em filmes. Aqui o realismo não é somente uma posição ideológica, mas uma estética explícita – um conjunto de princípios de seleção e combinação empregados na composição do filme como uma obra de arte. A reprodução dos diálogos reconectou o longa-metragem com a vida real, e a indústria rapidamente desenvolveu um

sistema de convenções para gravar e cortar diálogos. (TURNER, 1999, p. 14-15, tradução nossa).³

Outros detalhes como a escrita do roteiro, a escolha do elenco, a cobrança por boas técnicas de atuação, construção de cenários realistas (etapas de pré-produção de um filme), são, do mesmo modo, vitais para um cinema verossímil. E na pós-produção, com a seleção de cenas e a montagem, acrescenta-se mais uma camada para o processo de construção desse cinema mais próximo da vida real. Enquanto a montagem “não é apenas um método para juntar as cenas ou os planos separados, e sim um método que controla a “direção psicológica” do espectador”.” (XAVIER, 1983, p.63), todas as tecnologias faladas anteriormente e outras mais, contribuem para o significado dos filmes (TURNER, 1999, p. 57).

Após todo o processo de produção dos filmes, podemos acrescentar mais um ponto à ideia de manipulação do público: a experiência do cinema – falada logo no início do capítulo. Todos os fatores que determinamos como fundamental para a atividade de assistir a um filme, ajudam a isolar o público do mundo de fora e a hiper focar no mundo novo aberto pelas telas de cinema.

O estado mental do espectador ao sair do cinema mantém-se alterado por algum tempo, o que é facilmente percebido pelos que o acompanham. Se, por motivos inconscientes, ele se identificou com determinados atores ou situações, essa disposição mental permanece até que a experiência do filme retroceda perante as solicitações da realidade cotidiana, e acabe por dissipar-se. No caso de pessoas de muita imaginação e sensibilidade e consideravelmente reprimidas, os efeitos da experiência cinematográfica se refletem na postura, no andar e nos gestos. (MAUERHOFER, 1983, p. 379).

Essa ideia nos faz pensar se os impactos da ida ao cinema não são mais profundos do que o autor indica. Portanto, a partir de agora, iremos discutir o papel do cinema como formador de opinião e, o mais importante, como formador de identidades nos mais diversos grupos da sociedade.

1.2 A INFLUÊNCIA DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

A grande maioria de nós teve um filme preferido na infância ou na adolescência que ditou nossos gostos, grupos de amigos, vestimentas, visões de mundo, etc. Pode ser que seu

³ No original: The introduction of sound also facilitated the complication of realistic narrative in films. Here realism is not just an ideological position, but an explicit aesthetic - a set of principles of selection and combination employed in composing the film as a work of art. The reproduction of dialogue reconnected the feature film with real life, and the industry rapidly developed a system of conventions for shooting and cutting dialogue.

filme preferido tenha mudado ao longo dos anos, mas parte de suas ideias foi absorvida. Voltando-se para o passado, qualquer um poderá lembrar de algum episódio no qual nossas ações foram ditadas, mesmo que minimamente, por alguma ideia assimilada de um filme ou da indústria do entretenimento de modo geral. Pode ser que quisesse ser inteligente como a Hermione Granger da franquia de Harry Potter ou autoconfiante como a Lola Bunny de Space Jam ou saber dançar como a Shakira, mas de todo modo, os mais diversos modos de entretenimento e arte nos impactam e servem como inspirações para cada um de nós.

Logo, para afirmar o papel dos filmes e da indústria cinematográfica (ou da indústria de entretenimento em geral) na construção de nossas individualidades, precisamos primeiro estabelecer o que é essa individualidade, o que é a identidade que tanto buscamos definir para nós e para os outros. Stuart Hall (2005) entende que a identidade é algo em constante mutação, não podendo ser unificada e completa, dependente de fatores externos ao indivíduo e a reação ou apropriação deles para ser temporariamente definida. Michael Pollak (1992, p. 5) ajuda a sustentar e a complementar essa definição pois diz que “A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com outros.”

Acreditamos que o cinema pode atuar parcialmente na formulação e oscilação de identidades, principalmente se levarmos em conta a postura de indústria que necessita a identificação do público com seu produto para melhores números de vendas. O cinema consegue, como já falamos anteriormente, montar histórias que se parecem muito com a vida real, e as sensações atingidas a partir de seus métodos de montagem possibilitam uma conexão mais profunda com seu público ao fazê-lo acreditar que os filmes são um reflexo da realidade que se vive ou que é uma realidade possível pois vemos acontecer, de um jeito ou de outro, nas telas: “Certamente, o longa-metragem, como o romance realista, se propõe a construir um mundo realista, a dar profundidade psicológica a seus personagens e a se situar dentro de noções de vida real.” (TURNER, 1999, p. 15, tradução nossa).⁴ Portanto, assumir que essa relação que se tenta criar com o espectador não é absorvida pelo mesmo, é negar o poder influenciador dessa arte, pois mesmo que consideremos o cinema como uma indústria, o que ele é, ainda existem (muitos) traços artísticos em seu fazer.

Algo a qual devemos nos ater é que a exploração da identidade é intensificada na fase da adolescência, pois há a constante busca pelo pertencer, que se relaciona diretamente com a

⁴ No original: Certainly, the feature film, like the realist novel, sets out to construct a realistic world, to provide psychological depth for its characters, and to place itself within notions of real life.

noção de identidade. A ida ao cinema tende a aumentar nessa idade pois é uma boa e segura opção de diversão em grupo, além de separar os grupos a partir dos gostos por diferentes gêneros cinematográficos, reforçando a noção de pertencimento dentro da mesmela. “As escolhas são favorecidas pelas opções encontradas nos meios de comunicação e convivência. O cinema apresenta-se como uma opção de destaque, pois nele se expõe um número muito grande de símbolos e marcas, servindo de cardápio a uma geração faminta por identidade.” (KOZLAKOWSKI, 2003, p. 44-45).

Não estamos afirmando que somente na adolescência que somos influenciados pelas imagens vendidas pelas mais diversas mídias, a infância certamente também é uma fase de descobertas e construção de identificação, mas, em compensação, os adultos também não são isentos das consequências da força de atuação e da manipulação do cinema. Ademais, como somos uma soma de várias partes, todos os indivíduos trazem em si fragmentos coletados ao longo de sua vida que são diretamente ligados às indústrias de entretenimento como o cinema:

Ocupando o vazio do lugar que era hegemonicamente ocupado por religiões, ideologias e códigos morais mais rígidos, certos bens culturais compartilhados costumam identidades. Por isso, consideramos que existe uma geração Harry Potter, outra que se apaixonou por Jogos Vorazes, assim como existiram e existem aqueles que se unem em torno da obra de Tolkien, ou podemos dizer que há alusões, expressões e códigos a uma comunidade que amava seriados como Friends ou Seinfeld. Essas obras, entre tantas outras, por sua ampla difusão, acabam sendo quase uma mitologia para quem as habitou, suas histórias e personagens ficaram entranhadas, mescladas com as experiências reais de seus espectadores mais entusiastas. Mais do que marcar seus fãs, elas lhes ensinaram sobre aquilo que nenhuma escola ensina: como é amar, do que é feita a amizade, o que vale a pena na vida, como fazemos para suportar as dificuldades e perdas. Não subestimamos a cultura pop como formadora e acreditamos que ela pode nos ajudar a entender nosso tempo. (CORSO e CORSO, 2018 apud HUF, 2021, p. 111).

Reconhecemos que a cada nova geração, a audiência nos cinemas se renova e, com isso, novos indivíduos são expostos às ideias e noções reproduzidas nos filmes que assistem, podendo sofrer influências em suas identidades individuais e em seus grupos culturais, pois

[...] ir ao cinema, ainda hoje, não representa apenas o sonhar sob as orientações do filme, pelo olhar da câmera, mas também receber, antecipadamente, munição para a própria imaginação, uma vez que a mediação estabelece pontos convergentes sobre diversas leituras do mundo e proporciona organizações espontâneas. (KOZLAKOWSKI, 2003, p. 47-48).

Apesar de estarmos apontando para o cinema como grande manipulador de identidades, não devemos nos excluir da responsabilidade de aceitar ou não as representações e os estilos de vida retratados nos filmes que assistimos. Mesmo que prometam uma conexão e a reprodução de uma certa verdade, o ponto de vista sob o qual os filmes são escritos e

produzidos poderá ou não se alinhar com a percepção do indivíduo a respeito do mundo real, uma vez que verdades são relativas dependendo de quem as diga ou de quem as viva. Esquecer que existem estereótipos sendo reproduzidos, relações de poder e dominância sendo executadas em diversas camadas da sociedade (a indústria de entretenimento como uma delas), é inocente e perigoso.

Após discorrer sobre todos os pontos de influência anteriores, é importante nos ater ao fato de que nos últimos anos os serviços de *streaming* estão atuando como novas plataformas de exibição, se apresentando como concorrência aos cinemas. Com a popularização de tais plataformas, agora os espectadores não precisam sair de suas casas e, constroem eles mesmos, meios de replicar o ambiente de cinema em casa.

Mas não só isso. O que antes era exclusivo do cinema e demorava várias semanas para que o público em geral possa acessar, com a popularização dessas plataformas como a *Netflix*, passa a ter lançamento quase simultâneo tanto no cinema quanto em casa ou na palma da mão, já que os celulares também possuem acesso através da instalação de aplicativos próprios de cada serviço de streaming: “Tendo-se acesso à internet e a uma tela, é possível assistir a qualquer formato audiovisual e qualquer tipo de gênero narrativo nos mais diferentes lugares e ocasiões.” (ROSSINI; RENNER, 2015, p. 2).

Assim, mesmo que certos autores estejam relacionando o cinema físico em adição aos filmes como fatores conexos que resultam na manipulação do público, tais serviços de acesso a filmes e séries em casa, devem começar a fazer parte dos estudos do cinema para, eventualmente, entender seu papel como um novo fator de manipulação do público. Se considerarmos a facilidade de acesso (mais pessoas e mais filmes, devido ao grande catálogo) advinda dos serviços de *streaming*, estes também serão responsáveis pela manipulação do público em certo nível, já que se aproximam de uma nova ideia de fazer cinema.

1.3 AS PLATAFORMAS DE *STREAMING* E AS (NEM) TÃO NOVAS NARRATIVAS

Retomando o assunto abordado anteriormente, atualmente os serviços de *streaming* atuam cada vez mais como ponte entre o público e as novidades do mundo do cinema, ao mesmo tempo que afasta a necessidade da ida deste público às salas de cinema:

A noção de formato do produto audiovisual conforme o meio a que é destinado (as combinações filme-para-cinema, série-para-televisão, por exemplo) perde o sentido, pois, com a internet, os meios passam a ser suportes, e diferentes formatos circulam

(adaptando-se à resolução de cada tipo de tela) indiferentemente. Assim como não dá mais para vincular filme com cinema, não dá mais para relacionar produtos seriados com televisão. (ROSSINI; RENNER, 2015, p. 11).

Claro que para os assinantes dessas plataformas, o quesito econômico pesa bastante, pois se considerarmos o preço de um ingresso de cinema em relação ao custo da mensalidade dos serviços de *streaming*, o custo benefício desses serviços é incomparável. O valor de um ingresso de cinema para assistir apenas um filme, é extremamente próximo do valor (ou às vezes mais caro que) da mensalidade de uma de tais plataformas, na qual a quantidade de filmes que poderão assistidos será limitada pelo tempo que um indivíduo/assinante está disposto a passar em frente à TV. Tal favorecimento aos serviços de *streaming* é óbvio se analisarmos o crescente número de assinantes, pois dentre *Netflix*, *Amazon Prime Video* e *Disney+*, são mais de 572 milhões de usuários somados. Esse número pula para 641 milhões considerando os números somados de outras plataformas que fazem parte do grupo *Disney*. (HOLLANDA, 2022).

Outro grande benefício para os assinantes de plataformas de *streaming*, por exemplo, é o acesso à produções das mais diversas regiões do globo. Tomando a *Netflix* como exemplo, além de ter em seu catálogo obras de países diferentes, a plataforma também investe em produções estrangeiras, o que enriquece ainda mais seu catálogo e valoriza sua imagem de empresa aos olhos de seus assinantes. Apesar do motivo central ser melhorar sua imagem para gerar lucro, essas produções audiovisuais internacionais geram uma espécie de rotatividade de imagens e novas representações para o público em geral. Se analisarmos o Brasil especificamente, com sua diversidade de corpos e ancestralidades, quanto maior a oferta de representações, maior porção da população se sentirá representada e verá as possibilidades de vida, que muitas vezes essas obras nos trazem.

Dessa forma, o desenvolvimento de novos meios de distribuição e consumo audiovisual surgidos no último decênio no mercado global, como é o caso da plataforma de séries e filmes *Netflix*, vêm demonstrando mudanças significativas na paisagem midiática, na qual se observa o aumento da diversidade de nacionalidades de origem nos fluxos da cultura televisiva contemporânea, bem como nos padrões de consumo dos públicos [...] dessas produções para além-mar. (MATRIX, 2014; CASTELLANO & MEIMARIDIS, 2016; ROSSINI & RENNER, 2015 apud URBANO; ARAÚJO, 2017).

Atualmente, vemos o crescimento de popularidade disparado das produções audiovisuais sul-coreanas (principalmente se observarmos a participação da audiência brasileira neste fenômeno) e tal crescimento permite a introdução de novas perspectivas dentro da mídia que era até então dominada por criações advindas do eixo EUA/Grã-Bretanha, ou seja, principalmente visões de países ocidentais de primeiro mundo. O

caso da Coreia do Sul é de destaque, pois, atualmente é “um dos principais produtores de dramas de televisão do mundo, bem como um dos que mais exportam o formato.” (URBANO; ARAUJO, 2017) e, ademais, “No que concerne a indústria televisiva, o foco dos dramas coreanos no universo da vida familiar e na representação das relações sociais baseada, principalmente, em valores e ideologia confucionistas, parece supostamente contribuir para a sua popularidade na Ásia.” (PARK, 2006 apud SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015).

Mas ao mesmo tempo que criam essa questão identitária entre certos países asiáticos que podem dividir algumas similaridades, a indústria cultural sul-coreana também busca se aproximar e criar laços de familiaridade e diálogo com os países ocidentais, isso possibilita uma maior abrangência de público e, conseqüentemente, o crescimento da presença audiovisual sul-coreana nos lares americanos e europeus. (MAZUR, 2018, p. 6 apud URBANO; ARAÚJO, 2017).

Mas quando nos voltamos para grandes produtores de filmes fora da dominância ocidental, devemos nos lembrar da Índia, pois atualmente Bollywood, a indústria produtora de filmes do país, produz mais filmes do que Hollywood e inúmeras produções do país podem ser encontradas na *Netflix*, o que aumenta ainda mais a diversificação de vozes na palma da mão de milhões de pessoas ao redor do globo.

Priyanka Chopra Jonas, atriz indiana mundialmente famosa, quando questionada a respeito do que pensa sobre os serviços de *streaming* atuando como “destruidores de barreiras” de conteúdos, criando *hits* globais e como ela acha que esse movimento pode impactar o modo de fazer cinema daqui em frente, ela responde que é algo genial, que dá à diversidade uma chance, dá ao entretenimento global a chance de ser realmente global, incluindo pessoas de todos os cantos do mundo e arte de todo o mundo (FIRST WE FEAST, 2021, 9:40min-11:18min). O filme divulgado pela atriz, Tigre Branco (2021), foi um lançamento Netflix, com elenco indiano e diretor iraniano, filmado na Índia e alcançou um público de 160 países (FIRST WE FEAST, 2021, 9:40min-11:18min) e, segundo Chopra Jonas, demonstra como é crucial o apoio e o investimento de uma plataforma como essa para o crescimento (e maior destaque) de cinemas antes apagados por produções milionárias de países dominantes no entretenimento mundial.

Portanto, seja nas categorias de séries e programas de TV coreanos ou de filmes indianos (estrangeiros), a *Netflix* proporciona hoje um grande palco para a indústria audiovisual tornar-se mais múltipla, com representações de mundo menos centralizadas em noções americanas ou imperialistas, trazendo representação verdadeira para as telas e, possivelmente, reduzindo estereótipos, tanto de nacionalidades quanto de gênero. Com esses

exemplos de sucesso, é justo considerar que a mudança dos padrões ocidentais no cinema e na TV pode já estar começando, dando voz a novos protagonismos.

1.4 O FAZER CINEMA CONTEMPORÂNEO: *REMAKES*, *REBOOTS* E FRANQUIAS

A potencial expansão das indústrias cinemáticas globais, nos faz considerar como a produção ocidental, principalmente a hollywoodiana, fará para se manter como a principal produtora de grandes sucessos mundiais. Pois apesar de observarmos esse processo de crescimento da relevância das indústrias estrangeiras (não norte americanas), muitos produtos culturais desses países não são estranhos a muitos consumidores do ocidente.

Uma pessoa nascida no Brasil nos anos 1990, por exemplo, teve acesso desde sua infância a animações asiáticas, principalmente japonesas. O sucesso dessas animações foi tanto, que a indústria de cinema norte americana as adaptou para o formato de longa-metragem, mas essas releituras nem sempre são bem recebidas pelo público. Um grande exemplo é o sucesso do anime *Dragon Ball* e a tentativa falha de Hollywood de torná-la um filme de sucesso, visto que a adaptação foi muito criticada pelos fãs da animação original por ser pouco criativa, não saber aproveitar sua trama e seus personagens e por escalar atores brancos quando estes deveriam ser asiáticos (REININGER, 2022).

Esse é só um dos inúmeros projetos cinematográficos hollywoodianos que buscaram refazer produtos audiovisuais estrangeiros, talvez até como uma forma de tradução para seu público. Todavia, não é só de *remakes* estrangeiros que Hollywood sobrevive. Tal indústria é conhecida por ter muitas franquias de sucesso e, recentemente, pelo investimento em *remakes* de alguns de seus filmes, sendo eles de sucesso ou reconhecidos como tendo péssimos resultados nas bilheterias de cinema. Mas afinal, o que são esses *remakes*? E como eles podem contribuir para o cinema atual?

De acordo com os autores Kelleter e Looch (2017, p. 130, tradução nossa)⁵, “O que é entendido e ativo como um “remake” em 1965 é diferente do que é entendido e ativo como um “remake” em 2017.” Devido a isso, como forma de padronização neste trabalho, iremos utilizar as definições de *remake* e *reboot* de William Proctor (2012, p. 4, tradução nossa)⁶: “[...] um *remake* é a reinterpretação de *um* filme; um *reboot* “reinicia” uma *série* de filmes que

⁵ No original: What is understood and active as a “remake” in 1965 is different from what is understood and active as a “remake” in 2017.

⁶ No original: [...] a remake is a reinterpretation of *one* film; a reboot “re-starts” a *series* of films that seek to disavow and render inert its predecessor’s validity.

busca rejeitar e tornar inerte a validade de seu predecessor.” Sendo assim, “Reboots e remakes compartilham uma abundância de semelhanças, mas isso não significa que são entidades conjuntas sem distinção.” (Ibidem, p. 4, tradução nossa).⁷

A partir dessas ideias, podemos dizer que, uma vez que *remakes* e *reboots* reiniciam as narrativas e tentam se distanciar dos originais, seus potenciais para acompanhar as mudanças como de normas sociais ou de técnicas de produção são bem altos. Quando recomeçamos um trabalho, temos a oportunidade de melhorá-lo, podemos adaptá-lo a partir das críticas recebidas e, dependendo da distância temporal entre eles, incorporar também novos paradigmas e descobertas.

O cinema nos dá vários exemplos do reexplorar e reimaginar produções antigas, adaptando-as para os padrões atuais. Utilizando o personagem “Batman” como exemplo dessas possíveis novas lógicas de produção e também de representação, com seus filmes e franquias sendo refeitos a cada poucos anos, principalmente depois dos anos 2000, o personagem já passou pelas mais diversas versões de sua história com diversas versões de seus amigos e inimigos. O que isso quer dizer? A cada novo *reboot*, a franquia Batman pode renovar esses personagens inserindo-os em novos dilemas e com novas motivações, mas mantendo suas características básicas e, assim, uma personagem que numa produção mais antiga era rasa, um simples objeto de decoração e não acrescentava na história, em um *reboot* bem estruturado, poderá ser mais ativa e importante para a trama, negando estereótipos para criar referências positivas.

É claro que Hollywood não investe em *reboots* pensando especificamente em novas representações, “O motivo para reiniciar uma franquia de filmes é pelo menos em parte uma resposta a uma falha comercial e/ou de crítica de algum tipo.” (PROCTOR, 2012, p. 2, tradução nossa).⁸ Thomas Willits adiciona que “reboot significa recomeçar uma série do universo de entretenimento que já foi estabelecida anteriormente, e começa com uma nova história e/ou linha do tempo que desconsidera a história previamente estabelecida pelo escritor original, tornando-a obsoleta e vazia.” (WILLITS, 2009 apud PROCTOR, 2012, p.5, tradução nossa).⁹

⁷ No original: Reboots and remakes share an abundance of commonalities, but this does not mean they are conjoined entities without distinction.

⁸ No original: The motive for rebooting a film franchise is at least in part a response to a commercial and/or critical failure of some kind.

⁹ No original: “reboot means to restart a serial entertainment universe that has already been previously established, and begins with a new storyline and/or timeline that disregards the original writer’s previously established history, thus making it obsolete and void”

Outras definições que poderemos necessitar ao longo deste trabalho são as de franquias, sequências e *spin-off*, pois mesmo que à primeira vista sejam facilmente diferenciáveis, precisaremos negar a total aplicabilidade de uma delas a favor de outra para nossos objetos de estudos. Mas primeiro vamos às definições:

[...] a “sequência” (que continua a história de um ou mais protagonistas), o “spin-off” (que diversifica um universo narrativo já existente sem ter que focar em uma constelação de personagem estabelecida), [...] a “franquia” (que, como entidade explicitamente legal, envolve transmídia narrativa e não é necessariamente estruturada em arcos de história contínuos, mas também pode se renovar episodicamente ou no nível do mundo da história) [...]. (KELLETER E LOOCK, 2017, p. 130, tradução nossa).¹⁰

Considerando as definições acima e os objetivos do presente trabalho, escolhemos entender sequência como uma combinação da definição de “sequência” e de “*spin-off*” dos autores. Assim sendo, trataremos “sequência” como a continuação da história do filme original, que reconhece explicitamente ser uma sucessão dos acontecimentos do(s) filme(s) anterior(es), e que mesmo que não siga as histórias dos personagens já conhecidos anteriormente, consiga manter os acontecimentos do próximo episódio da franquia dentro do universo construído pelo filme original. Ou seja, será considerado como sequência, um filme dentro do mesmo universo e que se mantenha no espaço-temporal do original, mesmo que não tenha os mesmos personagens, mas que faça (pelo menos) uma referência aos acontecimentos e/ou personagens já conhecidos pelo público.

Essa “nova” definição que estabelecemos não é, como alguns podem pensar, distorcida para caber em nossos objetivos, pois Kathleen Looch, em sua própria defesa da ideia de sequência afirma que “A sequência cultiva específicas expectativas que circulam ao redor da familiaridade da audiência com a premissa, narrativa e personagens do filme, e a promessa que combina a repetição – e a possível intensificação – dos elementos de assinatura com a emoção de uma nova aventura.” (LOOCH, 2017, p. 100, tradução nossa).¹¹ Uma vez que valorizamos a manutenção da premissa dos filmes e a repetição de elementos originais, nossa definição de sequência não foge de sua esfera de possibilidades.

Isso posto, se voltarmos ao campo de possibilidades de renovações das histórias que os *remakes* e *reboots* tem, as sequências podem, por definição, ficar presas a fundamentações

¹⁰ No original: [...] the “sequel” (which continues the story of one or more protagonists), the “spin-off” (which diversifies an existing narrative universe without having to focus on an established character constellation), [...] the “franchise” (which, as an explicitly legal entity, engages in transmedia storytelling and is not necessarily structured in continuing story arcs but can also renew itself episodically or at the level of storyworld) [...].”

¹¹ No original: The sequel cultivates specific expectations that circle around the audiences’ familiarity with a movie’s premise, narrative, and characters, signature elements with the thrill of a new adventure.

e argumentos anteriores já consolidados. O que nos faz voltar para um de nossos objetivos, que é determinar se é possível, dentro de uma mesma franquia, observar mudanças relevantes de estereótipos e representações, principalmente femininas.

Para isso ocorrer, é fundamental que os escritores façam mudanças em personagens de certa pertinência na história, pois muitas vezes, são esses personagens que captam a atenção do espectador, podendo gerar identificação e admiração por parte dele. Todavia, tais mudanças talvez sejam vistas negativamente pelos produtores e por outros membros da audiência, já que “[...] vários críticos de cinema enfatizaram que sequências forneciam 'a segurança do familiar'. Além de oferecer uma forma de gerenciamento de riscos aos estúdios, eles aparentemente cumpriam uma função semelhante para a audiência.” (LOOCK, 2017, p. 99, tradução nossa).¹² Acrescentando à concepção, Kozlakowski destaca que:

Em alguns casos de sucesso, as versões seguintes [II, III, o retorno] de alguns filmes são valorizados em razão da identidade que proporcionam; o sucesso de todos os gêneros, principalmente os de aventura, ação e ficção, ocorre pelo perfil do personagem principal [ou do grupo por ele comandado] e pelo estilo de resolução de trama que ele realiza. (KOZLAKOWSKI, 2003, p. 49).

Relacionando esses conceitos com o que já discutimos, somos capazes de identificar exemplos negativos que essa busca de “segurança do familiar” nos proporciona. Um caso de destaque para nosso trabalho por envolver um dos filmes separados para análise, é a recepção negativa que uma mudança de design de uma personagem na sequência do filme *Space Jam* gerou. Nesse incidente, fãs afirmaram estar chateados com as mudanças de design da personagem e completam argumentando serem desnecessárias (HAASCH, 2021). Talvez esses fãs desgostosos, tenham desistido de assistir à nova produção da franquia e, dependendo do nível geral de sentimento negativo, isso pode gerar resultados de bilheteria abaixo do esperado para um filme como este, impossibilitando novas produções dentro do mesmo universo.

Por fim, destacamos que ainda que seja difícil notarmos mudanças expressivas em sequências de filmes amados pelo público, ainda é possível acreditar num caminho de mudanças de representações mais à frente, pois ao mesmo tempo que os espectadores pedem por modelos de identidade já reconhecidos por eles, também sonham se ver refletidos nas histórias das grandes telas. Enquanto *remakes* e *reboots*, a partir de suas próprias definições, carregam consigo as potencialidades mencionadas, as sequências, quando bem escritas,

¹² No original: “[...] several film critics stressed that sequels provided ‘the reassurance of the familiar’. Besides offering a form of risk management to the studios, they seemingly fulfilled a similar function for audiences.

também podem acrescentar novas imagens positivas que abarcam as multiplicidades de seu público.

2 O OLHAR FEMININO NO CINEMA

No capítulo anterior fizemos um mergulho profundo no cinema, suas definições e características. O presente capítulo ainda falará um pouco sobre cinema, mas escolhemos focar no viés feminino, pois nada poderemos avançar em nossos objetivos se não entendermos antes as reverberações do movimento feminista na história e no cinema. Assim, abordaremos brevemente a construção do movimento feminista, entendendo suas diversas ondas e, portanto, degraus que tiveram que ser escalados na luta pela maior visibilidade feminina numa sociedade construída para beneficiar poucos, os homens brancos.

Uma vez explicada a força e forma do movimento, será o momento de estudar como a sua influência se deu no cinema, partindo do pressuposto de que o cinema é manipulador e perpetua estereótipo, buscamos entender como a teoria feminista aborda estas preocupações. Por fim, traremos exemplos, tanto dentro dos filmes selecionados para análise no trabalho quanto produções não selecionadas para tal análise, que demonstram pontos de um de nossos objetivos: relacionar o crescimento de mulheres nos cargos de produção e a construção satisfatória de personagens femininas e suas histórias.

2.1 FEMINISMO: UM BREVE RESUMO

Antes de mergulharmos no papel do movimento feminista no cinema, primeiro devemos determinar o que é esse movimento e como este de iniciou e evoluiu ao longo dos séculos. Por se tratar de um movimento histórico-social global, suas proporções merecem ser explicitadas uma vez que muitas de suas conquistas influenciam nossa vida em sociedade atualmente. Isso sem contar que, assim como o movimento feminista já passou por diversas etapas em sua construção, acreditamos que ainda passará por muitas outras e o conhecimento mais profundo de uma causa só a fortalece.

Portanto, iniciamos nossa pesquisa do movimento feminista na França. De acordo com Telma Gurgel (2010), foi durante a Revolução Francesa, final do século XVIII, que as mulheres começaram a criar uma mobilização organizada para reivindicar seus direitos políticos. A autora diz que “Além da reivindicação pelos direitos políticos, existe registro da luta das mulheres pelo direito ao alistamento na carreira militar e ter acesso as armas, na defesa da revolução.” (GURGEL, 2010, p. 1). E completa, “Desta forma, além de lutarem

pela consolidação do poder popular em contraponto ao poder burguês, as mulheres iniciaram uma batalha histórica em torno do direito de participar ativamente da vida pública, no campo do trabalho, da educação e da representatividade política.” (Ibidem, p. 1). Essa organização de mulheres já buscava seus direitos políticos e o direito ao trabalho, apesar de que ainda demoraria para vencer a resistência masculina quanto a certas reivindicações. Com o crescimento do sistema capitalista e a reorganização do trabalho a partir da Revolução Industrial, as organizações de mulheres passaram a pedir igualdade de jornadas de trabalho e salários, sendo este mais um passo na formação do movimento feminista.

Céli Regina Pinto entende que “[...] a primeira onda do feminismo aconteceu a partir das últimas décadas do século XIX, quando as mulheres, primeiro na Inglaterra, organizaram-se para lutar por seus direitos, sendo que o primeiro deles que se popularizou foi o direito ao voto.” (PINTO, 2010, p. 15). A luta pelo voto feminino era uma grande pauta do movimento e ocorreu também em outros países da Europa, além dos Estados Unidos e Brasil, mas

Os temas de discussão e as reivindicações das feministas eram bastante diversos e diziam respeito à autodeterminação sexual, ao acesso a algumas profissões e melhorias das condições de trabalho assalariado, ao acesso à educação formal e a um currículo escolar que não fosse voltado às atividades domésticas, à reforma do direito matrimonial (que subjugava as esposas aos maridos, permitia a expropriação dos bens das mulheres pelos esposos e um tratamento desigual diante do adultério, impossibilitava o divórcio, etc.) dentre outros. (ZIRBEL, 2021, p. 13).

Anos depois, a partir da década de 1960, a segunda onda do feminismo surge, inspirada pelas ideias de Simone de Beauvoir e seu livro *O segundo sexo*. É então que a luta feminista se desdobra:

Durante a década, na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista surge com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falam diretamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres. O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher - no trabalho, na vida pública, na educação -, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. (PINTO, 2010, p. 16).

Questionamentos em relação à construção social de diferença entre os gêneros afloraram, pois esta ideia estaria oprimindo a mulher a um papel submisso sem plenos poderes sobre seu corpo. Assuntos como o uso da pílula anticoncepcional foram abordados, pois com este método contraceptivo, a mulher teria liberdade para, inclusive, determinar quando seria mãe, configurando assim a liberdade de decidir sobre seu corpo (LIMA, 2020).

Essa onda feminista se alastrou por diversos países, mas lembramos que no Brasil, por exemplo, passávamos por uma ditadura militar, o que fez com que a luta feminista englobasse

também a luta pelo fim desse período. Podemos também associar a segunda onda feminista com o movimento de autoras japonesas de mangá que, ao mesmo tempo que lutavam por poder publicar suas histórias numa indústria masculina, divulgavam as ideias feministas em seus trabalhos.

As autoras do Grupo de 24 lidaram abertamente com temas políticos, com a questão da sexualidade, com os papéis de gênero, da violência, e levaram ao extremo o desenvolvimento psicológico de suas personagens. Homossexualidade, gravidez na adolescência, estupro, conflitos raciais, a luta das mulheres por um lugar no mundo público e no mercado de trabalho, não havia fronteira e as ambientações iam desde o romance escolar até a ficção científica, dramas históricos e quadrinhos de esporte. (SILVA, 2019, p. 87).

Ainda nesse período há o crescimento da força do feminismo negro, este porém se iniciou anos antes com o discurso de Sojourner Truth, “E eu não sou uma mulher?”, declarando que ser uma mulher branca e ser uma mulher negra eram situações extremamente diferentes (RIBEIRO, 2018). Desse modo, o movimento feminista negro alertava para as diferentes nuances no “ser mulher” em uma sociedade capitalista, machista e racista. “Enquanto àquela época mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras lutavam para serem consideradas pessoas. E essa diferença racial fazia toda a diferença.” (Idem, 2016, p. 100).

A segunda onda se estendeu entre as décadas de 1960 e 1970 e, como vimos, espalhou-se por diversos locais do globo, com a participação de mulheres de diferentes etnias e classes sociais.

Quanto à terceira onda, há um debate referente ao seu início e duração. “Essa controvérsia implica a existência ou não de uma quarta onda. De qualquer forma, no início do século XXI tornou-se perceptível, em vários pontos do globo, uma nova onda feminista, seja ela a terceira ou a quarta onda, e cujos efeitos e rumos ainda não são de todo conhecidos.” (ZIRBEL, 2021).

Lima (2020) diz que a terceira onda feminista se inicia na década de 1990, já que na década anterior, o conservadorismo americano e inglês tornou-se muito influente e determinou que o momento histórico que se vivia era o pós-feminismo, significando que as novas gerações colhiam os frutos das lutas femininas anteriores e que não havia mais como o movimento evoluir, o que gerou efeito rebote, incentivando mais mulheres a se tornarem parte do movimento feminista e criar sua terceira onda (ZIRBEL, 2021).

Nesta nova onda, conceitos trazidos pela autora Judith Butler ficam em evidência, oferecendo debates a respeito das identidades de gênero, feminilidade e os papéis do homem e da mulher na sociedade ocidental heterossexual (RIBEIRO; NOGUEIRA; MAGALHÃES,

2021).

Como os movimentos sociais e momentos históricos não são lineares e muito menos tem seus inícios fixados com exatidão, ao mesmo tempo que os marcos acima aconteciam, no Brasil e na América Latina, a partir dos anos de 1980, o feminismo negro se fortalece, diversificando o debate, pois ainda que já existissem, as pautas negras eram invisibilizadas devido à falta de interesse das mulheres brancas. “A invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminina faz com que essa mulher não tenha seus problemas sequer nomeados. E não se pensa saídas emancipatórias para problemas que sequer foram ditos.” (RIBEIRO, 2016, p. 101).

É neste período, final de 1980, que é determinada a ideia de interseccionalidade, “[...] termo cunhado por Kimberlé Crenshaw, em 1989, reconhece que além da discriminação de gênero, as mulheres também estão sujeitas a fatores que se cruzam, tais como: classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual.” (CRENSHAW, 2002 apud RIBEIRO; NOGUEIRA; MAGALHÃES, 2021, p. 67). Essa noção não é nova, pois como já falamos acima, era observada desde o século XIX por ativistas feministas, mas é a partir do século XX que essa soma de opressões terá um nome próprio.

Não encontramos consenso quanto à existência de uma quarta onda feminista, mas sabe-se que com o aumento dos meios de comunicação no início do século XXI, o movimento feminista se expande pois novas participantes do movimento reforçaram as pautas antigas e trouxeram novos modos de engajamento e conscientização (ZIRBEL, 2021). As redes sociais tornaram-se aliadas ao movimento feminista, sendo palco de conversas sobre representatividade e acolhimento, de protestos contra violências sexuais, policiais, de gênero, raciais, etc e, também, de denúncias de assédio e muitas outras (LIMA, 2020).

De modo geral, o feminismo é a luta feminina diária na busca de igualdade, liberdade, desconstrução de papéis de gênero, diminuição de violências contra seus direitos, corpos e vivências, tendo em mente que diferentes aspectos sociais, políticos, raciais, econômicos, religiosos, etc., podem colocar em risco a liberdade geral de uma companheira de luta.

2.2 A TEORIA FEMINISTA NO CINEMA

Ao longo deste trabalho já buscamos provar que o cinema manipula seu público, fazendo uso de artifícios em suas salas de projeção e nas etapas de filmagem dos filmes, e também perpetua estereótipos por acreditar que deve representar a realidade pelo ponto de

vista do grupo social dominante e assim acaba por contribuir para a manutenção de opressões e estigmas impostos a certos grupos sociais. Em complemento, vimos também como se deu o movimento feminista e as suas tentativas de derrubar construções sociais a respeito do lugar da mulher na sociedade, desafiando papéis de gênero, divisões sociais e políticas já definidas há gerações, e, se preciso for, se inserindo à força em locais antes não abertos para ela.

Com isso em mente, agora queremos avaliar como esses assuntos se mesclam, pois nossos objetivos derivam de entender como o movimento feminista se inseriu no cinema e as decorrências dessa fusão.

Não é só na vida real que há atribuições de papéis e estereótipos: nas produções cinematográficas esses papéis e estereótipos permanecem sendo construídos e influenciados por posições e contextos históricos, econômicos e sociais. A vida influencia o cinema e o cinema influencia a vida. (ACSELRAD, 2015, p. 93).

Enquanto o início do movimento feminista se origina na tentativa de entrada das mulheres no mercado de trabalho, o desenvolvimento inicial do cinema como indústria e entretenimento ocorreu a partir inserção de uma mulher no mercado de trabalho. Mas enquanto o movimento feminista cobrava, além de outras coisas, o direito ao trabalho às mulheres, hoje entende-se que, no cinema, foi uma mulher que antecipou certos aspectos desta indústria do cinema narrativo.

“Sem saber, Alice Guy Blaché acaba por criar, seis meses antes de Georges Méliès, o que viria a ser o cinema de ficção e com isso também os cargos de direção, produção e roteirista. Ela antecipa o primeiro conteúdo teórico de cinema e cria grande parte do vocabulário.” (FERNANDES; MAGNO, 2019, p. 6). Sua visão também abarcou questões feministas como voto feminino e “[...] igualdade de direitos, fato esse que não ocorria na sociedade naquele tempo nem nos dias atuais.” (LEPAGE, 1995 apud *Ibidem*, 2019, p. 8). O exemplo do trabalho de Alice Blaché demonstra que esses movimentos andam conectados, pois é fácil perceber como um reflete o outro.

A segunda onda do feminismo busca, de modo bem resumido, lutar contra a construção social de gênero, a opressão contra as mulheres e que estas tenham plenos poderes sobre seus corpos.

Teóricas feministas como Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coard, Kaja Silverman, Jacqueline Rose, Mary Ann Doane, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elizabeth Cowie, Gertrud Koch, entre outras, criticam a essência do primeiro passo do feminismo, direcionando o foco para a questão sexual, e a questão de gênero, em que se agrupam todos os aspectos psicológicos, sociais e culturais da feminilidade/masculinidade, reservando-se o termo sexo para os componentes biológicos, anatômicos e para designar o intercâmbio sexual propriamente. (BLEICHMAR, 1988 apud ACSELRAD, 2015, p. 95).

Laura Mulvey, em um dos seus trabalhos mais famosos, “Prazer visual e cinema narrativo”, lançado na década de 1970, utiliza a psicanálise para criticar a construção do cinema ocidental a partir do olhar masculino. “A teoria psicanalítica é, desta forma, apropriada aqui como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema.” (MULVEY, 1983, p. 437).

A autora identifica na estrutura do cinema dois olhares, o passivo e o ativo, que a seu ver são, respectivamente, feminino e masculino e determina que as estruturas patriarcais do cinema, decorrentes do reflexo da sociedade patriarcal, fazem com que o olhar com o qual o espectador se identifica é o masculino, pois a montagem faz com que o ponto de vista identificado seja o do homem, enquanto a mulher é somente o outro, é o objeto de desejo espetacularizado pela câmera (SMELIK, 2007).

Laura Mulvey ressalta outro ponto de grande relevância, a importância de entender que “O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo.” (MULVEY, 1983, p. 438). Ou seja, é a partir da noção de que a mulher é castrada, uma vez observado a falta de um pênis, que os homens justificam exercer uma dominância, pois essa falta que a mulher carrega não poderá ser ultrapassada. Situando a mulher como outro, numa sociedade baseada em conceitos patriarcais e falocêntricos, essa falta da mulher atua como garantia da posição masculina de dominância e privilégios.

A resposta da teoria feminista do cinema para o cinema dominante e patriarcal, seria um contra-cinema, desconstruindo as noções femininas criadas por homens e suas narrativas masculinas, mas Smelik nota uma contradição na construção desse contra-cinema pois “[...] enquanto as feministas precisam desconstruir as imagens patriarcais e a representação da ‘mulher’, elas precisam historicamente estabelecer sua subjetividade feminina ao mesmo tempo. Ou seja, elas têm que descobrir e redefinir o que significa ser mulher.” (SMELIK, 2007, p. 494, tradução nossa).¹³ Se mais uma vez nos voltarmos para a história do feminismo, existe a dificuldade óbvia em definir o que é ser mulher pois existem inúmeras particularidades e forças em ação dependendo por qual prisma se olhe.

A presença de mulheres negras no desenvolvimento da teoria feminista do cinema também ocorre baseada na necessidade que esse grupo étnico e cultural tem de refutar a generalização que se instituiu nos movimentos de demandas femininas, pois enquanto as

¹³ No original: [...]while feminists need to deconstruct the patriarchal images and representation of ‘woman’, they historically need to establish their female subjectivity at the same time. That is to say, they have to find out and redefine what it means to be a woman.

mulheres brancas sofrem opressões por gênero, as mulheres negras acumulam opressões de gênero, sociais e históricas que não são totalmente compreendidas por outros que não as próprias.

[...] enquanto as feministas brancas teorizam a imagem femininas em termos de objetificação, as feministas negras problematizam o corpo feminino negro como um lugar de resistência simbólica em contraposição ao “paradoxo do não ser” [...] que defende que a chave para entender o privilégio branco e as relações do olhar no cinema não são as categorias analíticas, são os discursos históricos e socioculturais específicos da escravidão e das relações raciais. (GAINES, 1999 apud FERREIRA, 2018, p.7).

Daí, o movimento feminista negro dentro da teoria feminista do cinema ressalta as diversas agressões as quais as mulheres negras são sujeitas quando representadas no cinema. Mais uma vez o discurso de Sojourner Truth se mostra atual apesar de muitos anos passados desde sua declamação, pois a mulher negra continua lutando para ser vista do mesmo modo que a mulher branca e, no cinema, ela não só é vista como inferior, mas restrita a papéis rasos, cômicos, sempre construídos a partir de uma visão preconceituosa do homem branco (FERREIRA, 2018).

Como modo de resistência à dominação do olhar branco masculino no cinema, bell hooks “[...] destaca que essa relação traumática fez as mulheres negras desenvolverem em suas formas de espectadorialidade um olhar oposicional à maneira como são retratadas no cinema.” (HOOKS, 1992 apud Ibidem, p. 16). A mesma autora também afirma que “Mulheres negras escreveram pouco sobre suas perspectivas como espectadoras, sobre nossas práticas ao ir ao cinema. Um corpo crescente de teoria do cinema e crítica escrito por mulheres negras só agora começa a aparecer.” (HOOKS, 2019, n.p.).

Acreditamos que, com a força atual das redes sociais, não seja mais o caso essa falta de pareceres de mulheres negras a respeito de suas representações no cinema e na tv. Esses mecanismos aproximam e possibilitam a troca de informações, o acesso a mais produções dessa indústria e o acolhimento de novas vozes, sejam elas espectadoras ou produtoras de conteúdo audiovisual, criando representações justas e conscientes da magnitude de ser mulher, ser negra e todas as suas interseccionalidades.

2.3 A PRESENÇA FEMININA NAS ETAPAS DE PRODUÇÃO DO CINEMA

Neste momento, procuramos entender se a presença feminina por trás das câmeras, atuando nas etapas de produção audiovisual, pode impactar positivamente a representação

feminina que sempre sofreu com certos padrões e entendimentos impostos pelo sistema patriarcal no qual vivemos, uma vez que “As idéias não são dominantes porque abarcam toda a sociedade, nem porque a sociedade toda nela se reconheça, mas porque são idéias dos que exercem a dominação.” (CHAUI, 1981, p. 44).

De início, acreditamos que, uma vez que as mulheres passam a participar da elaboração das histórias contadas, tais histórias serão mais gentis com a personagem mulher retratada em frente às câmeras. Conjecturas masculinas a respeito do modo de ser feminino serão diluídas pois as mulheres responsáveis por escrever uma história coerente e verossímil terão a oportunidade de intervir.

Para tentarmos confirmar essa hipótese, utilizaremos os dados de equipe técnica dos filmes escolhidos como objetos de pesquisa, procurando por mudanças dentro das equipes técnicas em relação aos filmes originais e suas sequências. Após reunirmos esses dados, confrontaremos os achados com as referências teóricas relativas a esta hipótese. Como todos os filmes possuem diretores homens, teremos que contar apenas com outros cargos de produção para esta comparação.

Começando com os filmes de Jurassic Park e Jurassic World, conseguimos notar que dentre os roteiristas, no filme original¹⁴ o grupo era composto somente por dois homens, já na sequência¹⁵, o número de roteiristas dobra e um deles é do sexo feminino. Seria uma mudança pouco significativa devido ao aumento geral de roteiristas, mas, quando vemos que, dentre as pessoas que criam o argumento do filme, elaborando a história de modo geral, essa mesma roteirista também faz-se presente e divide a responsabilidade somente com um outro homem, a balança de certo modo está equilibrada. Entendemos, portanto, que essas mudanças na equipe criadora da história sugerem a possibilidade de melhora das representações femininas dentro desse novo filme. Mesmo que, dentre os roteiristas, ainda exista um desbalanço entre gêneros, quando analisamos os responsáveis pela estrutura inicial do filme, há uma igualdade entre gêneros, o que nos dá margem para esperarmos mudanças positivas nas personagens femininas e a quebra de estereótipos.

A franquia de Space Jam também traz mudanças em sua equipe técnica¹⁶, mas assim como na série de filmes discutida anteriormente, há o aumento do número de profissionais responsáveis pelo roteiro e dentre esses profissionais, apenas uma pessoa do gênero feminino é creditada. Portanto, consideramos que mudanças são possíveis, mas desde que a maioria

¹⁴ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0107290/fullcredits/?ref=tt_ql_cl>. Acesso em: 19 nov. 2022.

¹⁵ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0369610/fullcredits/?ref=tt_ql_cl>. Acesso em: 19 nov. 2022.

¹⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0117705/fullcredits/?ref=tt_ql_cl> e <https://www.imdb.com/title/tt3554046/fullcredits/?ref=tt_ql_cl>. Acesso em: 19 nov. 2022.

masculina atue como aliada à figura feminina. O que é possível, mas não realmente esperado se considerarmos esse grupo como um microcosmo da sociedade patriarcal e machista na qual vivemos. Sabemos que, uma vez que um grupo esteja em posição de poder, sem ser confrontado, as mudanças são basicamente nulas, pois tal grupo não estará disposto a perder seus privilégios e sair de sua zona de conforto.

Neste sentido, Marilena Chauí explica que “Com efeito, se para exercer o poder e justificar seu exercício os dominantes precisam que as representações acerca do social e do político coincidam com o real e se, neste, povo e elite constituem pólos contraditórios da divisão de luta de classes, os dominantes devem agir de sorte a fazer com que permaneçam soterradas todas as manifestações da diferença e da contradição no interior da sociedade.” (CHAUÍ, 1981, p. 41-42).

Finalmente, quando nos deparamos com os números da equipe de produção dos dois filmes de Jumanji¹⁷, as duas equipes responsáveis pelas histórias e pelos roteiros são compostas inteiramente por homens. A falta de escritoras nessa franquia acende a luz de alerta em nossa pesquisa, pois se nas duas décadas de hiato entre as duas produções, não houve a movimentação por parte dos estúdios em trazer o ponto de vista feminino para as produções, consideramos mais difícil ver a evolução positiva nas representações sem um membro dessa classe oprimida atuando como defensora dessa mudança que torcemos para ver.

Já adiantamos que nesta franquia, não observamos transformações favoráveis na representação feminina e, o mais preocupante, reparamos que, na realidade, ocorreu o oposto do esperado. Smith et al. diz que “Quem está criando, dando a luz verde, e distribuindo conteúdo cinematográfico também pode afetar a prevalência de gênero na tela.” (SMITH et al., 2014, p. 5, tradução nossa)¹⁸ corroborando nossas observações a respeito das franquias, mas principalmente em relação aos filmes de Jumanji.

Agora que trouxemos informações das franquias estudadas pelo presente trabalho, concluímos que nesta pequena seleção de grandes produções hollywoodianas já estabelecidas há décadas, o movimento de igualdade de gênero dentro das equipes técnicas ainda é pequeno e insatisfatório. Considerando que são produções de grandes estúdios e, como já mencionamos acima, aclamadas pelo seu público, esperávamos que pudessem atuar como exemplos deste movimento de inserção de profissionais mulheres na frente e atrás das câmeras, trazendo novas perspectivas à indústria como um todo.

¹⁷ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0113497/fullcredits/?ref=tt_q1_cl> e <https://www.imdb.com/title/tt2283362/fullcredits/?ref=tt_q1_cl>. Acesso em: 19 nov. 2022.

¹⁸ No original: “Who is creating, green lighting, and distributing cinematic content may also affect gender prevalence on screen.”

Ribeiro e Santos exemplificam nossa ideia ao analisarem a série de TV *O Conto da Aia*. Nesta análise, os autores destacam a atuação de mulheres na produção audiovisual e como são importantes para dar um novo tom e uma nova execução às histórias com personagens femininas.

É importante observar que, embora esteja contida pelo aparato e pela estrutura hollywoodiana, a presença de mulheres nos cargos de produção proporciona um tratamento diferenciado do corpo feminino em cena. Sequências de tortura, por exemplo, são retratadas de forma implícita. Há um destaque aos rostos destas personagens, mesmo que seus corpos sejam os recipientes destas violências. Ainda que restritas pelo contexto histórico e social, a representação feminina se beneficia da presença de mulheres atrás das câmeras. (RIBEIRO; SANTOS, 2021, p. 866).

O exemplo acima demonstra a sensibilidade que a visão feminina pode trazer para filmes e séries, evitando expor desnecessariamente as atrizes e conseguindo passar claramente a mensagem para o público. Seus números são bons indicadores de igualdade de gênero dentro de uma produção pois “Dos dez episódios que compõem a primeira temporada do seriado, oito foram dirigidos por mulheres e cinco tiveram seus roteiros assinados por mulheres.” (Ibidem, p. 865). Mesmo que a série de TV abordada pelos autores não seja um dos objetos de nosso estudo, seu exemplo é relevante pois demonstra o que a maior presença feminina atrás das câmeras pode alcançar.

Voltando a um de nossos objetos de estudo, comentários recentes dos protagonistas originais de *Jurassic Park*, Laura Dern e Sam Neill, chamaram a atenção da mídia. A atriz relembra que a diferença de idade entre ela e seu interesse romântico no filme é de mais de 20 anos, mas reforça que na época não achou anormal essa diferença de idade, reconhecendo que essa normalização foi devido à cultura patriarcal¹⁹. Realmente, a diferença de idade entre casais heterossexuais é uma norma já antiga e que mesmo com o passar dos séculos não foi problematizada, e sim, glorificada (para os homens) e incentivada pela sociedade para as mulheres, significando que casar com um homem mais velho seria sinônimo de estabilidade.

Os psicólogos sociais apresentam uma justificativa sociocultural para o padrão de preferência pela idade do parceiro baseada na assimetria de poder entre os sexos (Wiederman e Allgeier, 1992). A exclusão das mulheres na estrutura de poder, associada ao fato de serem vistas como objeto de troca, explicaria o fato delas buscarem nos parceiros românticos/sexuais maiores possibilidades de aquisição de recursos e poder. As mulheres tendem a valorizar recursos financeiros, *status social* e poder, encontrados mais frequentemente em homens mais velhos (Hayes, 1994, Kenrick e Keefe, 1992). Os homens, em contrapartida, valorizam a beleza física da parceira e seu valor como objeto sexual. Assim, a atratividade física, atributo das mulheres jovens, tornou-se um valor social apreciado pelos homens. (OTTA et al., 1998, p. 100-101).

¹⁹ Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/jurassic-park-laura-dern-sam-neill-diferenca-idade>>. Acesso em: 20 de novembro de 2022

Em complemento, ao especificarem países mais desenvolvidos, os autores declaram que a diferença de idade entre parceiros heterossexuais diminui:

A escolarização prolongada, as dificuldades de inserção num mercado de trabalho exigente e competitivo, as relações cada vez mais simétricas entre homens e mulheres e o avanço da idade média das pessoas que se casam e procriam, tudo isso deve exercer alguma influência, no universo dos países mais afluentes, sobre os critérios de escolha de parceiros, notadamente no que diz respeito ao fator idade. (Ibidem, p.102).

Considerando potencialmente verdadeiro esse posicionamento dos autores acima e referenciando os personagens dos artistas mencionados anteriormente, podemos concluir que, mesmo que esses personagens tenham nível de escolaridade proporcional entre eles (tanto Ellie quanto Grant são chamados de doutores ao longo do filme), os dois são cidadãos de um país desenvolvido, ambos estão inseridos no mercado de trabalho e ainda assim a diferença de idade entre eles é significativa, o peso do “status social” que uma parceira mais nova e atraente traria ao protagonista masculino foi, aparentemente, o fator de maior peso na escolha da construção da relação entre eles.

Trouxemos aqui duas referências a respeito de como a ausência ou presença de mulheres nos cargos de produção na indústria cinematográfica afetam diretamente o resultado exibido em tela. Enquanto, numa produção com várias mulheres na produção usando suas vozes, as violências sofridas pelas personagens mulheres são menos explícitas, apoiando-se na reação das personagens aos acontecimentos, na outra produção que não possui mulheres creditadas na produção, observamos reproduções machistas e patriarcais do lugar feminino na sociedade.

Assim, mesmo com um número reduzido de exemplos, acreditamos poder afirmar que ao mesmo tempo que a presença de mulheres nas equipes de produção aumenta, a criação de personagens femininas e suas histórias tornam-se mais reais e mais gentis aos corpos femininos, pois, mesmo que a história seja principalmente abusiva com suas personagens, seus corpos agredidos não serão exibidos em tela para o prazer do olhar masculino, mas sim suas reações.

Apesar de observado um ligeiro crescimento de mulheres trabalhando na produção dos filmes específicos deste trabalho, nenhuma delas é uma mulher negra. Esta falha é extremamente relevante, pois, “Filmes de diretoras negras também apresentam as imagens que mais se opõem a visões tradicionais da sexualidade das mulheres negras.” (HOOKS,

2019, n.p.).

Os filmes como os de Space Jam, que possuem personagens femininas negras, se beneficiariam com maior diversidade de gênero e raça no âmbito da produção, já que, inserindo mulheres negras como diretoras, roteiristas ou produtoras, estas poderiam transmitir melhor os desafios que suas semelhantes passam no dia-a-dia. Nesta lógica, bell hooks aborda como a falta de pontos de vista não hegemônicos influenciam negativamente o cinema para mulheres negras destacando que “A maioria das mulheres negras com quem conversei era irredutível ao dizer que nunca ia ao cinema esperando ver representações convincentes de feminilidade negra.” (Ibidem, n.p.).

Usando o movimento feminista como exemplo, este tornou-se mais abrangente quando as mulheres negras passaram a lutar elas mesmas pelo movimento. Enquanto as feministas brancas buscaram defender apenas seus interesses, as mulheres negras ampliaram o movimento, portanto, é sensato questionarmos se (e como) a presença de mulheres negras como membros da equipe de produção de projetos de grande porte, como os que analisamos aqui, influenciaria maior profundidade às personagens femininas, sejam elas brancas, negras ou de qualquer outra etnia.

3 ANÁLISE DAS FRANQUIAS

Finalmente, neste último capítulo, focaremos na avaliação dos filmes selecionados como objetos de estudo e de que modo as personagens femininas dos seis longa-metragens escolhidos são retratadas para o público. Buscamos definir se tais representações são satisfatórias do ponto de vista do público feminino levando em consideração a busca atual deste público por personagens que possam ser usados como espelho para as mulheres de modo geral e, também, considerando as individualidades de cada uma das pessoas que se consideram pertencentes a tal grupo.

Procuramos também entender se houve mudanças em tais imagens femininas por parte da indústria cinematográfica ao longo dos anos dentro de uma mesma história, ou seja, como os envolvidos na continuidade de franquias de sucesso ao longo de vários anos se adequam às demandas de seu público. Desse modo, escolhemos três franquias que causaram certo alvoroço tanto no lançamento do filme original e/ou no lançamento de sua sequência.

Como a franquia de *Jurassic Park/Jurassic World* são, na verdade, duas trilologias que se complementam, escolhemos focar no primeiro filme de cada trilogia entendendo que tais filmes atuam como inserção e reinserção da franquia no mundo do cinema, podendo ser diretamente comparados. As duas outras franquias, *Jumanji* e *Space Jam*, tiveram suas sequências tardias, portanto se enquadram na hipótese de possível mudança de estereótipos femininos em suas produções já que, assim como a série de filmes mencionada anteriormente, tiveram ao menos duas décadas de intervalo entre lançamentos.

As análises dos filmes foram feitas seguindo a ordem cronológica de lançamentos dos primeiros filmes de cada franquia. Portanto, *Jurassic Park*, lançado originalmente em 1993 será a primeira franquia a ser abordada, seguida de *Jumanji*, série iniciada em 1995 e, por fim, a franquia de *Space Jam*, de 1996.

3.1 JURASSIC PARK (1993) E JURASSIC WORLD (2015)

Franquia de enorme sucesso, *Jurassic Park* desenvolve a ideia de que cientistas conseguiram trazer dinossauros de volta à vida milhões de anos após sua extinção e empresários buscam lucrar com essa conquista científica abrindo um parque temático com

dinossauros vivos. No primeiro filme da trilogia original, lançado em 1993, um bilionário convida alguns cientistas e pesquisadores, entre eles, os personagens Dr. Grant e Dra. Sattler, para darem o aval para a abertura efetiva de tal parque temático.

Já o filme lançado em 2015, que inicia uma nova trilogia derivada da original, o parque já é uma realidade e o problema motivador é como manter o interesse de um público já acostumado com a ideia de dinossauros vivos. Para solucionar o problema, cria-se uma nova espécie de dinossauro maior e mais assustadora e quando os problemas começam, acompanhamos como os personagens Claire Dearing, a diretora do parque, e Owen Grady, adestrador de dinossauros e ex-militar, lidam com os acontecimentos. Seguindo a ordem cronológica dos lançamentos, o primeiro filme a ser discutido será *Jurassic Park: O Parque dos Dinossauros* (1993).

O primeiro fato que devemos nos ater neste filme é de que só existem duas personagens femininas: Dra. Ellie Sattler, interpretada pela atriz Laura Dern, e Lex Murphy, neta de John Hammond, idealizador do projeto do parque, interpretada pela atriz Ariana Richards. Enquanto a Dra. Sattler tem uma participação mais relevante no desenvolvimento da história, não se pode dizer o mesmo da personagem Lex, que é retratada como uma menina assustada durante boa parte do filme, tendo sua redenção ao usar seus conhecimentos de computação para ajudar o grupo.

Figura 1 – Laura Dern como Dra. Ellie Sattler²⁰



²⁰ Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0107290/mediaviewer/rm1337441536?ref_=ttmi_mi_all_sf_56>. Acesso em: 29 out. 2022.

Figura 2 – Ariana Richards como Lex Murphy²¹



Vale ressaltar que as duas personagens femininas são brancas, portanto, além de ter número baixo de personagens femininas, quando entramos no quesito personagem feminina negra, a representação neste filme é nula. De acordo com a pesquisa sobre a representação feminina nos filmes mais populares em onze países diferentes, feita pela Dra. Stacy L. Smith et al. (2014) em conjunto com o Instituto Geena Davis, a falta de diversidade aqui observada não é algo pontual. Na verdade é o oposto, pois os dados da pesquisa mostram que, independentemente do gênero, apenas 3,2% dos atores e atrizes nos filmes pesquisados por eles são negros.

Sendo a personagem feminina de maior importância no filme (o que não é dizer muito quando se tem somente duas), a personagem de Laura Dern é apresentada como uma pesquisadora importante e que demonstra certa amabilidade, já que sempre está sorrindo ou é gentil com quem está ao seu redor. Mas apesar de ser protagonista, não é até os 40 minutos de filme que ela tem participação relevante para o desenvolvimento da história. Até então sabemos somente de sua profissão e sua vontade de ser mãe, o que é constantemente reforçado. Reparamos que, ao longo do filme, existem ao menos quatro cenas que mostram o interesse da Dra. Sattler em crianças e/ou em ser mãe.

De modo a podermos começar a explicar essa tendência de relacionar a personagem Ellie Sattler com maternidade, consultamos novamente a pesquisa de Smith et al., que nos informa que “[...] a maioria dos testes revelou que uma porcentagem maior de mulheres do que de homens foi retratada em papéis de criação ou domésticos. Dadas essas tendências, fica claro que há uma quantidade razoável de estereótipos de gênero por idade e papéis domésticos

²¹ Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0107290/mediaviewer/rm1176153345?ref_=ttmi_mi_all_sf_710>. Acesso em: 29 out. 2022.

em toda a amostra de filmes globais.” (SMITH et al., 2014, p. 8, tradução nossa).²² Mesmo que a personagem em questão não esteja representando uma mãe, existe essa ênfase no desejo dela em conseguir esse papel em sua vida.

Podemos também entender que, como certas noções sociais representadas nos filmes são não lineares e certas tendências voltam a se repetir, a insistência de reforçar a potencialidade da personagem como mãe, talvez seja construída a partir de uma derivação ou resquícios da censura que foi o Código Hays, muito relevante entre o início dos anos 1930 até a década de 1960 em Hollywood, pois “Através do cinema, o Código Hays tentou uma normatização dos atos performativos de gênero, fabricando um ideal moral de como ser e viver.” (MACIEL, 2021, n.p.). Assim, apesar de ter uma carreira de sucesso, de acordo com os conceitos defendidos pelo Código e seus apoiadores, a Dra. Sattler ainda deveria cumprir seu dever moral e social: a reprodução.

Apesar de seu título e suas conquistas profissionais, as ações da personagem reforçam a ideia de que a mulher deve ser sempre gentil e que seu propósito de vida maior é a maternidade. Djamila Ribeiro discute a respeito do tema e declara que “Desde muito cedo somos ensinadas que devemos ser mães. Divulgam uma ideia romântica de maternidade e a enfiam goela abaixo, naturalizando esse lugar.” (RIBEIRO, 2018, p. 58).

Apesar da crítica anterior, com o desenrolar da trama passamos a ver o outro lado da Dra Sattler, uma mulher forte e que não tem medo de se colocar em perigo para resolver a situação. Em diversos momentos percebemos falas com certo teor feminista e, o mais importante, ações que comprovam e reforçam suas declarações, pois, uma vez separada de seu companheiro e cercada por homens impossibilitados de agir pelo bem comum do grupo, é a personagem que toma para si o dever da proteção de todos.

Laura Mulvey afirma que “[...] a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos.” (MULVEY, 1983, p.445). Mas discordamos um pouco dessa visão, especificamente devido às atitudes da personagem citada anteriormente, nos fazendo acreditar que seu papel também foi o de dar continuidade à narrativa, suas ações foram equivalentes às de qualquer homem em qualquer filme do mesmo gênero. Por outro lado, concordamos parcialmente com a citação acima, pois observamos que tais ações só ocorreram devido à falta de personagens masculinos fisicamente disponíveis. Reparamos também que a personagem teve ajuda de outros

²² No original: “[...] the majority of tests revealed that a higher percentage of females than males were portrayed in nurturing or domestic roles. Given these trends, it is clear that there is a fair amount of gender stereotyping by age and domestic roles across the sample of global films.”

personagens masculinos menos relevantes na trama e, o mais importante, no momento em que a Dra. Sattler e o Dr. Grant são reunidos, o personagem masculino retoma/rouba seu lugar como maior provedor de segurança.

Figura 3 – Laura Dern em *Jurassic Park* (1993)²³



Assim sendo, o filme *Jurassic Park* tem somente duas personagens femininas. Uma delas é uma criança com pouca participação na resolução do problema apresentado e a outra é uma personagem com alto nível de educação, com falas de cunho feminista e ações que reforçam tais falas, mas quando longe do perigo e perto de seu parceiro, sua principal motivação é ser mãe, o que não é algo errado de se almejar, mas o constante reforço desse desejo ao longo do filme, demonstra uma ideia atrasada de que uma mulher só será verdadeiramente completa após tornar-se mãe.

Em contrapartida, *Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros*, responsável por iniciar uma nova parte da história do parque de dinossauros vinte e dois anos após o primeiro, tem como um dos protagonistas uma mulher racional e analítica, que escolhe focar em sua carreira e não na construção de uma família. Claire Dearing, interpretada pela atriz Bryce Dallas Howard, é a diretora do novo e melhorado *Jurassic Park*, agora *Jurassic World*. E assim como a personalidade e motivação de Claire é um claro diferencial se comparado com a protagonista do filme de 1993, na nova produção observamos outra importante diferença: temos mais mulheres no elenco. Além de Claire, observamos mais três personagens femininas: Judy, irmã de Claire; Zara, assistente pessoal de Claire, e Vivian, personagem que trabalha no centro de controle do parque.

²³ Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0107290/mediaviewer/rm2905721856?ref_=ttmi_mi_nm_sf_10>. Acesso em: 29 out. 2022.

Mesmo com o pequeno aumento de personagens femininas, ainda não será nesse filme que veremos uma personagem feminina negra. Mesmo tendo o elenco masculino mais diversificado, a falta de atrizes negras (ou não brancas) se torna gritante. bell hooks já dizia que:

Quando a maioria das pessoas negras nos Estados Unidos teve a primeira oportunidade de assistir a filmes e à televisão, fez isso totalmente consciente de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era se envolver com sua negação da representação negra. (HOOKS, 2019, n.p.).

Como já foi dito anteriormente, a personagem Claire é uma mulher racional e analítica e que escolheu focar em sua carreira, talvez por isso tenha conseguido chegar na posição de alta hierarquia no parque, mas apesar disso, muitas vezes é indicado que é uma pessoa fria com poucos vínculos emocionais, quase robótica. Em diversas cenas, Claire é lembrada de que seres vivos têm sentimentos e necessidades emocionais, apontando que a mesma é, de fato, uma pessoa fria que se importa pouco com o próximo, seja ele humano ou dinossauro.

Figura 4 – Bryce Dallas Howard como Claire Dearing²⁴



Podemos enxergar essas cenas como uma crítica não tão velada às mulheres que escolhem sua carreira em detrimento de criar uma família. Mulheres que alcançam posições de poder, geralmente são creditadas como frias, insensíveis e ambiciosas, características exaltadas quando encontradas em homens, seja em filmes ou no dia a dia.

Ann Kaplan corrobora nosso entendimento mas adiciona um novo ponto a ser considerado, pois não apenas Claire está em uma posição geralmente dominada pelos homens,

²⁴ Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0369610/mediaviewer/rm2973284865?ref_=ttmi_mi_nm_sf_33>. Acesso em: 29 out. 2022.

mas Owen, o protagonista masculino, está em uma posição abaixo dela, o que indicaria certo nível de submissão à mulher:

Mas é significativo que em todos esses filmes, quando o homem deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o de objeto sexual, a mulher adota o papel “masculino” de dono do olhar e iniciador da ação. Quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais – não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou. (KAPLAN, 1995, p. 51).

Ainda que sejamos sempre lembrados de suas possíveis falhas de caráter, Claire mostra ser uma personagem complexa que não se resume a ser uma pessoa em busca de sucesso pois, uma vez que alguém próximo a ela está em perigo iminente, não hesita em ajudar como pode. Comportamento que pode ser atestado quando a personagem pede ajuda de Owen, personagem de Chris Pratt, e se põe em perigo para poder salvar os sobrinhos. Assim como quando Owen é atacado por um dinossauro, quem o salva é Claire, surpreendendo a todos, inclusive a seus sobrinhos.

Figura 5 – Cena da personagem Claire salvando Owen²⁵



Embora as cenas citadas mostrem uma mulher como heroína, os sobrinhos de Claire,

²⁵ Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0369610/mediaviewer/rm1461762561?ref_=ttmi_mi_nm_sf_47>. Acesso em: 29 out. 2022.

declaram veementemente que preferem ficar perto de Owen, já que se sentem mais seguros perto do homem e não tanto perto da tia. Logo, esse aspecto do filme fortifica a ideia do papel do homem como o herói e nunca a mulher, apesar de comprovada sua eficiência (de Claire) na tarefa. E esse esforço para a volta do representante masculino para o papel de força protetora e da representante feminina para os moldes de pessoa incapaz é descrito por Giselle Gubernikoff (2009, p. 73): “Se há alguma ruptura em seu papel durante o desenvolvimento do filme, no fim ela voltará sempre para seu devido lugar social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo, será castigada por sua transgressão.”

Corroborando com essa lógica, Kaplan (1995, p. 45) acrescenta que “Os signos do cinema Hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal.”

De maneira sucinta, podemos indicar três tópicos que se repetem nos dois filmes iniciais de cada trilogia. O primeiro é a pequena presença feminina em seus elencos, já que o filme original tem somente duas atrizes, sendo as duas protagonistas, enquanto o quarto filme dentro da série, lançado vinte e dois anos após o início da franquia, possui mais mulheres no elenco, mas somente uma delas figura entre os protagonistas. Logo, não podemos realmente dizer que houve uma melhora significativa, ainda mais se levarmos em conta a presença nula de atrizes negras em ambos.

Outro assunto repetido é a força e resiliência de suas protagonistas femininas. Ambas são heroínas e foram imprescindíveis na resolução dos problemas apresentados, mas ainda podemos dizer que são ofuscadas por seu companheiro de tela masculino.

E por fim, a ideia da maternidade é muito reforçada nos dois longas, enquanto, no primeiro filme, a personagem aborda a questão de ser mãe de modo desejoso, no filme de 2015, a protagonista declara que não se vê tendo filhos e muitas vezes é julgada por seu modo mais frio e distante.

3.2 *JUMANJI* (1995) e *JUMANJI: BEM-VINDO À SELVA* (2017)

O primeiro filme dessa franquia foi lançado no ano de 1995 e sua sequência demorou mais de duas décadas para ser lançada, chegando aos cinemas no ano de 2017. Ambos os filmes seguem a mesma premissa: um adolescente desaparece após começar a jogar o jogo Jumanji e anos passados desde seu desaparecimento, um grupo de crianças/adolescentes

descobrem tal jogo e se unem ao primeiro jogador. Mas há um porém, eles só poderão voltar para casa depois de finalizar a partida, ganhando o jogo.

A primeira questão que devemos analisar nesses dois filmes é a representação das mães de seus jogadores, pois mesmo sendo aparições rápidas, há uma clara intenção de mostrar contrastes entre diferentes tipos de mães.

A primeira representação de mãe que aparece no filme original, é a mãe do protagonista Alan, vivido por Robin Williams. Vemos uma personagem feminina pertencente a uma classe social mais abastada, suas aparições são rápidas e reduzidas ao fato de ser mãe e esposa de alguém. Aparentemente, seu único objetivo no filme é indicar que há uma relação estretecida entre Alan e seu pai e servir como mediadora entre os dois personagens. A outra personagem que representa a ideia de ser mãe, é, na verdade, a tia das duas crianças, Nora Shepherd. Como os pais de Judy e Peter faleceram, a tia torna-se a guardiã legal deles e durante tempo considerável do filme, não sabe das ações dos sobrinhos, sendo uma figura maternal atrapalhada por não conseguir lidar com o peso da criação de duas crianças traumatizadas pela perda de seus pais.

Figura 6 – Patricia Clarkson em cena como Carol Parrish, mãe de Alan Parrish²⁶



²⁶Disponível em: <<https://hookedonhouses.net/2020/05/11/jumanji-house-1995-parrish-mansion/>>. Acesso em: 29 out. 2022.

Figura 7 – Bebe Neuwirth como Nora Shepherd, tia de Judy e Peter Shepherd²⁷



Complementando a amplitude de representações dos diferentes tipos de mãe, no filme seguinte, somos apresentados a dois outros arquétipos. O primeiro é representado pela mãe de Spencer, uma mulher branca, divorciada, que tem uma relação de confiança com seu filho e mostra-se relaxada e despreocupada com as ações de sua prole. Representando o extremo oposto, a mãe de Fridge, uma mulher negra (não sabemos de seu marido), é representada como uma mãe rígida, que sempre cobra a melhora no desempenho escolar do filho e que se preocupa muito com sua vaga no time da escola.

Figura 8 – Marin Hinkle como a mãe despreocupada de Spencer²⁸



²⁷ Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0113497/mediaviewer/rm2964224512?ref_=ttmi_mi_nm_sf_5>. Acesso em: 29 out. 2022.

²⁸ Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt2283362/mediaviewer/rm4243510273?ref_=ttmi_mi_nm_sf_1>. Acesso em: 29 out. 2022.

Figura 9 – Tracey Bonner como a mãe preocupada de Fridge²⁹



Entendemos portanto que, com tais cenas com enfoque nas mães, (principalmente as que mostram as duas mães em sequência no segundo filme), o objetivo é uma comparação direta entre elas, reforçando ideias estereotipadas de diferenças entre mães, especialmente entre mães brancas e mães negras. bell hooks faz críticas à mídia opressora ao definir a existência dois estereótipos de mãe negras na produção de entretenimento norte americana: “[...] a imagem predominante das mulheres negras são de objeto sexual, prostitutas, vacas, etc. A segunda imagem é a gorda e irritante figura maternal.” (HOOKS, 1981, n.p.).

Notamos também a ideia de segregação presente nas produções de Hollywood influenciadas pelo Código Hays. Luis Felipe Hirano (2015) nos explica que, devido a certas ideias de moral, incluindo segregação racial, é possível observar o esforço de criar um distanciamento entre pessoas brancas e negras. Enquanto as pessoas brancas eram retratadas para estimular a admiração, as pessoas negras quando retratadas, eram o extremo oposto desse espectro:

A fabricação de corpos negros e brancos como antagônicos sinaliza o modo pelo qual o tabu da miscigenação se internalizava em diferentes níveis do cinema, buscando conformar noções de raça, corpo, gênero e sexualidade que mantivessem intacto o modelo de pureza racial norte-americana. (HIRANO, 2015, p. 153).

Na produção original, temos duas personagens femininas mais ativas na história sendo elas: Sarah Wittle e Judy Shepherd, uma menina adolescente com tendência para mentiras que, podemos dizer, é uma forma de lidar com o luto por seus pais.

Sarah Wittle é o interesse amoroso do jovem Alan, a segunda jogadora e é quem vê Alan ser sugado para dentro do tabuleiro de Jumanji. Por isso, quando sua personagem é reapresentada no futuro, aparece como uma pessoa extremamente traumatizada pois foi

²⁹ Disponível em: <<https://www.aveleyman.com/ActorCredit.aspx?ActorID=118538>>. Acesso em: 29 out. 2022.

julgada como louca e abandonada por sua comunidade. Seguro dizer que é um retrato de como a sociedade trata mulheres vítimas de tragédias e violências, taxando-as como loucas e histéricas.

Ao longo da duração do filme, os protagonistas enfrentam vários desafios que correspondem a cada rodada do jogo, ficando cada vez mais perigoso. Percebemos que Alan sempre aparece como o salvador de todos mesmo quando ele próprio está em situações extremas, retratado como herói e salvador da moça indefesa, neste caso, Sarah Wittle. Essa escolha de narrativa, de novo, indica a ideia da superioridade masculina somada à inferioridade feminina, pois “[...] o modo pelo qual a mulher é imaginada nos dramas convencionais de Hollywood emerge do inconsciente patriarcal masculino. São medos e fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas.” (KAPLAN, 2002, p. 212).

Figura 10 – Sarah Wittle (Bonnie Hunt) e Alan Parrish (Robin Williams)³⁰



O filme se encerra mostrando como Alan e Sarah realmente ficam juntos no fim, se casam e começam a construir uma família. Enquanto Alan administra a empresa de sua família, Sarah aparece satisfeita por estar grávida. Mais uma vez e em mais uma franquia dos anos 1990, podemos ver a insistência na narrativa de que final feliz para uma mulher equivale a casamento e/ou filhos.

³⁰ Disponível em:

<https://uk.movies.yahoo.com/20-facts-never-knew-original-jumanji-163307193.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAHuFbDpOT0_1J_-GdMc0nkZ8uS2iikCqeegGXAPxQzznUGeKbB15kkm_RWNeGVQvg80QxefTnhOivqu5EiPRayFWkUGIR6ynJrS2sv9KVmvvWt1JsyBbGfUx2X6y0vWex_xQBC59pJaf9SXBvNuoJPI5BEHXp4WjDDBII1HBx_cX>. Acesso em: 29 out. 2022.

Passamos agora a explorar as protagonistas femininas do filme seguinte, intitulado “*Jumanji: Bem-vindo à Selva*”. Dentro dos quatro adolescentes que descobrem o console de *Jumanji* na escola, dois são do sexo feminino: Bethany e Martha. A primeira nos é apresentada como a menina que tem noção de sua beleza e sabe como utilizá-la para seu próprio proveito. Ter presença em redes sociais é quase a totalidade de sua identidade, o que ajuda a reforçar sua imagem de pessoa superficial e egoísta. Em contrapartida, Martha é seu completo oposto. Ela se importa com seu futuro acadêmico, não é uma pessoa popular e não gosta de chamar atenção para si.

Figura 11 – Madison Iseman como Bethany adolescente³¹



Figura 12 – Morgan Turner como Martha adolescente³²



³¹ Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt2283362/mediaviewer/rm1292471809?ref_=ttmi_mi_nm_pbl_11>. Acesso em: 29 out. 2022.

³² Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt2283362/mediaviewer/rm4193178625?ref_=ttmi_mi_nm_sf_4>. Acesso em: 29 out. 2022.

Uma vez dentro do jogo, Bethany e Martha são postas em corpos diferentes e, para a surpresa de ninguém, são corpos com formas e habilidades opostas a cada personagem. O avatar de Bethany é um homem de meia idade e acima do peso, interpretado por Jack Black, enquanto o de Martha é uma mulher com habilidades de luta e que veste roupas curtas, apresentando seus companheiros de aventura e o público masculino com a exibição de um corpo feminino seminudo dentro dos padrões ideais de beleza impostos por este grupo social dominante.

Figura 13 – Karen Gillan (Martha/Ruby Roundhouse) e Jack Black (Bethany/Prof.º Selly Oberon)³³



Laura Mulvey diz que “A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica.” (MULVEY, 1983, p. 444). Assim, entendemos que enquanto uma personagem é punida por ter noção de si mesma e por estar confortável em seu corpo, a outra é punida ao ter que, temporariamente, habitar um corpo hiper sexualizado que oferece uma pausa na intensidade das ações do filme ao mesmo tempo que cumpre o objetivo de atrair o olhar do espectador masculino. Com essa ideia de punição levantada, voltamos à noção já discutida anteriormente por Gubernikoff (2009) de que a mulher eventualmente será forçada de volta em seu lugar socialmente aceito ou será castigada.

Uma das questões mais fundamentais no estudo deste filme em relação ao nosso trabalho é a escolha consciente da diminuição do número de atrizes representando personagens femininas, pois enquanto o roteiro nos indica que existem duas personagens do

³³Disponível em: <<https://archive.nerdist.com/jumanji-welcome-to-the-jungle-review/>>. Acesso em: 29 out. 2022.

sexo feminino, quando se verifica a representação física das mesmas, durante grande parte do filme, uma personagem é um retrato caricato de uma adolescente feito por um homem adulto e a única personagem feminina realmente representada por um corpo feminino, é sexualizada a todo momento.

Esses dois aspectos destacados, são verificados pelos dados da pesquisa de Smith et al. (2014), que conseguiu determinar que não há balanceamento de gêneros nos elencos de produções cinematográficas de diversos países, incluindo os Estados Unidos. E acrescentam que as mulheres são duas vezes mais propensas a serem sexualizadas nos filmes do que os homens.

Por último, embora ambos os filmes escolham falar sobre o papel da mulher como mãe, a escrita dos roteiros evidencia somente o sofrimento dos pais quando seus filhos somem, o sofrimento das mães é esquecido. É incoerente como ao mesmo tempo que exaltam o papel da mãe, também escolhem excluir da narrativa o sofrimento delas com o passar das décadas dos desaparecimentos de seus filhos.

Sintetizando as reflexões levantadas neste exame, ambos os filmes levantam argumentos sobre as diferentes qualidades de mães, sendo elas solteiras ou casadas, brancas ou negras, e reforçam estereótipos de cada uma dessas condições. Ademais, fica claro o descaso com a representatividade em tela de corpos femininos, especialmente na sequência lançada em 2017, uma vez que dentre os jogadores, duas são meninas, mas somente uma delas é representada por uma atriz, o que diminui a presença feminina em relação ao primeiro filme.

3.3 *SPACE JAM*: O JOGO DO SÉCULO (1996) e *SPACE JAM 2: UM NOVO LEGADO* (2021)

Considerado por alguns um grande comercial para Michael Jordan e empresas ligadas a esportes, *Space Jam: O Jogo do Século* foi lançado em 1996. Exaltando as habilidades do atleta no basquete, o filme mistura o esporte com o mundo dos *Looney Tunes*, atraindo o público infantil além de admiradores de Michael Jordan e do basquete. Sua sequência é lançada após vinte e cinco anos trazendo de volta os *cartoons*, mas, dessa vez, seu protagonista é LeBron James, astro da NBA.

Pensando na representação feminina nesta franquia de filmes, logo de início já podemos dizer que não temos muitas opções de protagonismo feminino para estudar, o que

por si só já é problemático. No primeiro filme, escolhemos explorar as três personagens femininas mais presentes: a esposa de Jordan e as duas integrantes da trupe dos *Looney Tunes*, sendo elas Vovó e Lola Bunny.

Iniciamos o estudo deste filme com o papel da esposa de Michael Jordan, interpretada por Theresa Randle, uma atriz negra e a primeira em nossa lista de filmes estudados. Podemos dizer que ela é a típica mãe entusiasta dos esportes, sua primeira aparição acontece ao chegar em casa após o treino de beisebol dos filhos. Em sua segunda aparição, que também é a sua última, já nas cenas finais do filme, está cercada por seus filhos e esperando o seu marido chegar ao jogo.

Figura 14 – Theresa Randle como Juanita Jordan, esposa de Michael Jordan³⁴



Mais uma vez nos deparamos com o estereótipo de mulher como mãe, cuidadora dos filhos e nada mais. Além dessa pobre construção de personagem, devemos nos ater ao fato de que ao longo do filme, ela é a única da família que não sabe onde o marido está e o que está fazendo. Seus filhos têm certa noção, mas ela está completamente alheia aos acontecimentos. E mais uma vez dentre os filmes analisados, e pela terceira vez entre os filmes da década de 1990, nos deparamos com o conceito de colocar a mulher em seu lugar natural e social: ser mãe e dependente do parceiro do sexo masculino. Lembramos que Smith et al. (2014), em sua pesquisa encontrou certo padrão em relação às mulheres e posições de cuidadoras, já Ribeiro (2018), Mulvey (1983) e Kaplan (1995) criticam essas ideologias patriarcais que encerram a mulher num papel obsoleto de dependência e inferioridade.

Como a história do filme é desenvolvida a partir da ideia de juntar personagens

³⁴ Disponível em: <<https://www.ranker.com/list/space-jam-behind-the-scenes/stephanroget>>. Acesso em: 29 out. 2022.

humanos com personagens de desenho animado, nada mais coerente do que também observar como esses personagens animados foram escritos dentro da história. Logo, começaremos com a personagem Vovó, uma personagem que não tem muito tempo de tela, mas que reforça estereótipos a respeito da população com mais idade.

De acordo com o dicionário Priberam, etarismo é “discriminação baseada em critérios de idade” (ETARISMO, 2022). E com sua curta participação em cena, somente no banco de reservas ou tricotando, Vovó ficou presa ao preconceito de que idosos não são pessoas ativas e sim frágeis e que devem ser postas de lado numa situação de esforço físico, reforçando a imagem de pessoas mais velhas vista em diversos tipos de produções audiovisuais.

Figura 15 – Vovó em uma de suas poucas aparições no longa-metragem de 1996³⁵



Por fim, a personagem Lola Bunny foi introduzida como um dos *Looney Tunes* neste filme. Pensada como par romântico para Pernalonga, seu design final é um pouco além daquele esperado para um desenho animado infantil. A primeira cena de Lola tem música sensual, o andar da personagem destaca suas roupas curtas e seu corpo curvilíneo, combinado com a reação dos *Tunes* masculinos temos toda a indicação necessária para entendermos o real motivo de sua criação: atrair o olhar masculino.

³⁵ Disponível em:

<<https://noithatnhatduy.com/space-jam-2-how-every-looney-tunes-character-compares-to-the-original/>>. Acesso em: 29 de outubro de 2022.

Figura 16 – Lola Bunny com seu design de 1996³⁶



Apesar de ser a melhor dentre os cartoons no jogo de basquete, sua participação no jogo é apagada e a maior parte das referências à Lola é a respeito de suas características físicas atraentes. Demonstrando que:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1977, s/p. apud GUBERNIKOFF, 2009, p. 67).

Buscando mudar essa imagem que marcou a personagem, a produção do novo filme, *Space Jam: Um Novo Legado*, muda completamente o design de Lola Bunny. Malcolm D. Lee (2021), diretor do filme explica as mudanças:

Estamos em 2021. É importante refletir a autenticidade de personagens femininas fortes e capazes. Ela provavelmente tem as características mais humanas dos Tunes; ela não tem uma coisa por cenouras ou um ceceio ou uma gagueira. Então retrabalhamos um monte de coisas, não somente o visual dela, como assegurar que ela tivesse um comprimento de shorts apropriado e era feminina sem ser objetificada, mas deu a ela uma voz real. Para nós, foi, vamos dar a ela destreza atlética, suas habilidades de liderança, e faz dela uma personagem completa como os outros. (LEE, 2021, tradução nossa).³⁷

Observamos que onde o primeiro filme errou com Lola, a nova produção buscou corrigir. Além das mudanças mencionadas por Lee, percebemos que a personagem teve mais

³⁶ Disponível em:

<<https://vidmid.com/news/space-jam-2-director-says-he-had-no-idea-people-would-be-up-in-arms-about-lola-bunny-desexualization?uid=271582>>. Acesso em: 29 out. 2022.

³⁷ No original: This is 2021. It's important to reflect the authenticity of strong, capable female characters," says Lee. "She probably has the most human characteristics of the Tunes; she doesn't have a thing like a carrot or a lisp or a stutter. So we reworked a lot of things, not only her look, like making sure she had an appropriate length on her shorts and was feminine without being objectified, but gave her a real voice. For us, it was, let's ground her athletic prowess, her leadership skills, and make her as full a character as the others.

falas ao longo da duração do filme em comparação ao primeiro.

Figura 17 – Imagem promocional de Lola Bunny no novo filme de *Space Jam* de 2021³⁸



Seguindo esse mesmo raciocínio, a participação da Vovó no novo longa-metragem foi mais relevante e mais condizente com seu *status* de *Looney Tunes*. Anteriormente relegada ao banco de reservas, agora Vovó também é uma jogadora e participa do jogo, ganhando pontos com muito estilo e fazendo uma óbvia crítica ao estereótipo de idosos precisarem de andadores. De fato, na nova produção, Vovó aparece como uma personagem muito mais “descolada”, bebe martini no intervalo do jogo e sua cena de reapresentação se passa no universo *Matrix*, algo inesperado e que, anos antes, não seria feito de modo algum. Acreditamos que essa nova faceta da personagem seja uma representação dos novos estilos de vida dos indivíduos mais idosos, uma vez que já se observa:

[...] uma mudança no perfil dos velhos, pois esses estavam acostumados a habitar espaços internos de asilos ou de suas casas, viviam o silêncio e a conformação. Contudo, pode-se falar dos “novos velhos”, os quais têm diferentes características, pois estão lutando pelos seus direitos e pelo seu status de cidadão comum [...]. (SANTANA, 2008 apud SANTANA; BELCHIOR, 2013, p. 95).

³⁸

Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt3554046/mediaviewer/rm3610299393?ref_=ttmi_mi_typ_sf_16. Acesso em: 29 out. 2022.

Figura 18 – Vovó com seu martini, mostrando mais irreverência no novo longa³⁹



Tais mudanças observadas podem (e devem) ser vistas de modo positivo dado que temos duas personagens que trazem mudanças na representação feminina adequadas às avanços ocorridos na sociedade. Em contrapartida, tais personagens são desenhos animados e não mulheres de verdade. Na verdade, tais mudanças são mais concordantes com suas posições de *Looney Tunes*, que não são presos à ideias realistas do mundo em que vivemos.

Após essas considerações, passaremos à última personagem: a esposa de LeBron James, interpretada pela atriz Sonequa Martin-Green, uma atriz negra norte-americana conhecida por seus diversos papéis em séries de TV. Similar ao filme original, a esposa de LeBron aparece sempre ligada aos filhos de alguma forma, seja estando com eles fisicamente ou agindo como mediadora entre LeBron e um dos filhos. Seu tempo de tela é maior e tem mais falas do que a esposa de Jordan teve no filme original, mas mesmo assim, sua imagem é sempre vinculada ao fato de ser mãe e esposa.

Uma de suas cenas reforça o estereótipo de mãe/esposa/mulher negra raivosa, pois tem uma fala em que a mesma promete violência caso sua demanda não seja acatada. Djamila Ribeiro (2018) diz que no Brasil contratam atores e atrizes negros para papéis específicos e carregados de estereótipos, mas, como já vemos desde o início desta análise, essa declaração pode ser estendida para outros países produtores de entretenimento.

A passagem da personagem que nos chama a atenção é uma na qual está segurando um de seus filhos no colo e pede para seu marido que traga o outro que está em perigo de volta para ela. Vemos assim, a repetição de um rótulo já comentado e observado nas

³⁹ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt3554046/mediaviewer/rm800900353?ref_=ttmi_mi_all_sf_11. Acesso em: 29 out. 2022.

produções analisadas anteriormente nesse trabalho, rótulo esse que propaga a visão da mulher indefesa que busca o homem para salvá-la ou que seja forte por ela.

Figura 19 – Sonequa Martin-Green como Kamiyah James, esposa de LeBron James⁴⁰



A última divergência observada entre as duas produções diz respeito aos vilões. Quando antes o grupo antagonista aos *Tunes* roubou o talento de jogadores da NBA, no novo filme, os talentos de jogadores profissionais tanto homens quanto mulheres foram utilizados como base para a nova equipe de vilões. Uma decisão dos roteiristas e diretor que ressalta o talento e a importância dessas atletas no esporte de alto nível, uma variação positiva para as novas audiências.

3.4 REPETIÇÕES DE ESTEREÓTIPOS E DE REPRESENTAÇÕES ENTRE AS TRÊS FRANQUIAS

Como o presente trabalho se propõe a analisar três diferentes franquias cinematográficas, escolhendo duas produções de cada, entendemos que suas análises foram longas e com diversos pontos e críticas que se repetiam. Logo, vimos que uma síntese das ditas análises com destaque dos pontos principais em comum é de grande valia.

Em primeiro lugar, é fácil notar a grande vontade dos estúdios de ligarem as mulheres ao papel de mãe. Em todos os filmes estudados de todas as franquias, a maioria dos papéis femininos estão de algum modo se referindo a essa possibilidade na vida da população feminina. Observamos personagens com grande desejo de serem mães e outras que não consideram essa opção e por isso são alvo de críticas e, concluímos que na visão patriarcal, o fim de história perfeito para as mulheres é a maternidade. Logo:

⁴⁰ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt3554046/mediaviewer/rm3246835969?ref_=ttmi_mi_nm_sf_1. Acesso em: 29 out. 2022.

Numa sociedade machista, impõe-se a criação de papéis de gêneros como forma de manutenção de poder, negando-se humanidade às mulheres. Dizer por exemplo que mulheres são naturalmente maternais e que devem cuidar de afazeres domésticos naturaliza opressões que são construídas socialmente e que passam a mensagem de que o espaço público não é para elas. (RIBEIRO, 2018, n.p.).

Dentre aquelas personagens que já são mães, há a clara intenção de reforçar a diferenciação estereotipada entre mães negras e mães brancas. A distinção básica que se faz é: as primeiras são autoritárias nervosas e as últimas são mais relaxadas e calmas. Essas ideias devem ser rejeitadas “Porque grupos historicamente discriminados — como mulheres, negros e mulheres negras — carregam estigmas e estereótipos criados pelo machismo e pelo racismo.” (RIBEIRO, 2018, n.p.).

Mulheres precisam de um herói. A premissa de mulheres como o sexo frágil, que precisa ser protegido é bastante repetida nas produções audiovisuais em geral e, nos filmes escolhidos para este trabalho, não foi diferente. Em apenas uma franquia a abordagem foi favorável à representante do sexo feminino. A Dra. Sattler de *Jurassic Park* (1993) e Claire Dearing de *Jurassic World* (2015) nos mostram que mesmo que uma produção seja de maioria masculina, pensada para o público masculino, é possível inserir na narrativa uma personagem feminina forte e que não precisa ser salva.

Fora esse exemplo, somos deixadas desejosas por mais representações como essa. Ainda na mesma franquia, temos um caso interessante, pois a personagem Claire, ainda que se iguale a seu parceiro Owen, vê os outros personagens masculinos preferirem apostar sua segurança somente com seu companheiro. Talvez pensada como um momento de alívio cômico, essa cena corrobora o preconceito de que as mulheres não são tão capazes de protegerem a si mesmas e aos outros, quanto os homens.

Nas demais séries de filmes, especialmente no filme original de *Jumanji* (1995) e *Space Jam: Um Novo Legado* (2021), a regra é se deparar com personagens femininas que são dependentes da força de seu parceiro masculino, tornando-os heróis nas histórias dessas personagens. Lembramos que:

Os heróis masculinos idealizados da tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais perfeito espelhado, junto com uma sensação de domínio e controle. Para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade. (KAPLAN, 1995, p.50).

Tais amostras provam que, na construção de muitas personagens femininas, existe uma maior inclinação em desenvolvê-las dependendo do parceiro, glorificando o personagem masculino às custas da imagem da mulher. Mesmo com décadas de diferença entre os

lançamentos dos dois filmes, tal mentalidade não mudou.

Por duas vezes nos deparamos com a hipersexualização de personagens femininas, inclusive de personagens animadas. Os corpos femininos quando não são pensados como produtores de novos seres humanos, são utilizados para atrair e agradar o público masculino heterossexual. A autora Giselle Gubernikoff (2009, p. 72) resume de modo simples, mas direto: “Nossa cultura difundiu a ideia de que o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado, e que essa deve conhecer o seu lugar (provavelmente à beira de um tanque ou fogão).” Complementando essa ideia, Ann Kaplan diz que “Depois, a sexualização e a objetificação da mulher não têm apenas o erotismo como objetivo; do ponto de vista psicanalítico, ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher (castrada e possuidora de um sinistro órgão genital) representa.” (KAPLAN, 1995, p. 54).

Dentre as personagens utilizadas como mero objeto de apreciação masculina, vemos a Lola Bunny, que é apenas um *cartoon* feito inicialmente para complementar um desenho animado prioritariamente voltado para o público infantil. Inicialmente sexualizada no primeiro filme de sua franquia, seu design é completamente alterado para a sequência. Suas características humanoides e femininas são suavizadas e suas roupas ficam mais adequadas para praticar esportes. Essa mudança é uma evolução do ponto de vista feminista mas, ainda assim, ela é somente um desenho, não uma personagem humana.

Por outro lado, na franquia *Jumanji*, observamos o caminho contrário. Enquanto em seu primeiro volume os corpos femininos não estão expostos de modo vexatório, seu sucessor diminui a quantidade de corpos femininos em tela e, o corpo que está de fato presente, tem sua indumentária extremamente curta de modo a mostrar o corpo da atriz. Laura Mulvey nos alerta que:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 1983, p. 444).

Finalmente, falamos sobre a quantidade efetiva de mulheres em frente às câmeras. Em todos os filmes abordados, ainda notamos a escassez de atrizes escaladas em tais produções. Tanto nas produções da década de 1990 quanto nos filmes produzidos mais de vinte anos depois, a proporção de mulheres nos elencos ainda é pequena. Infelizmente, também detectamos que, se considerarmos somente atrizes negras, o número diminui ainda mais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho, definimos que o cinema tem uma grande presença em nossas vidas, independentemente da fase em que estivermos. Nos espelhamos nos exemplos de suas histórias, nas personalidades e caráter de seus personagens, pois o cinema reflete e influencia nossa sociedade e acaba influenciando também nossa construção de identidade. Por isso concordamos quando dizem que a vida imita a arte e vice-versa, ambos são intrinsecamente interligados e, quando demandas sociais tomam maiores proporções em nossa sociedade, esperamos vê-las refletidas nas grandes telas. Mas não é o que acontece, pois o cinema reflete sim a sociedade, mas uma patriarcal, racista e impositiva, que só apresenta mudanças positivas que beneficiam grupos minoritários após muita pressão dos mesmos, e ainda assim, estas mudanças se veem tardias.

Uma de nossas hipóteses está ligada a como os filmes ditos clássicos pelo grande público se adaptam às novas realidades sociais após mais de duas décadas entre lançamentos, acreditando que a distância temporal traria novas noções de construção de histórias e de personagens femininas como reflexo positivo da força das cobranças sociais. Mas não foi o que realmente se observou, pois tais mudanças não vieram e se por algum motivo apareceram, são ínfimas em comparação aos estereótipos que ainda são utilizados nesses filmes.

Mesmo que seja observada a vontade de mudança por parte do público feminino e aqueles que o apoiam, o cinema ainda é essencialmente patriarcal e é construído por homens para o olhar masculino, logo, não são só as escritas dos filmes que precisam mudar, quem compõe o corpo de produção audiovisual também precisa mudar ou diversificar (já que a intenção não é impor uma visão sobre a outra, mas sim, tornar esse exercício de fazer e de fruir cinema benéfico para todos os envolvidos).

Logo, abordando nossa outra hipótese já adiantada acima, quando analisamos a presença feminina nos cargos de produção, existe um ligeiro aumento dentro dos filmes analisados, mas sair de zero para um em um universo dominado por homens, ainda não é o que se espera em pleno século XXI. Catando migalhas, pudemos observar ligeiras melhoras em certas personagens dentro de algumas das franquias selecionadas e, então, relacionar à presença mínima feminina por trás das câmeras, mas, de novo, são pequenos acertos dentro de uma imensidão de olhares masculinos.

Trouxemos exemplos positivos a respeito do impacto feminino em produções audiovisuais quando existem consistências nos números e nas atuações das mesmas, estas são

exemplos fora do conjunto de produções analisadas, mas ainda são exemplos positivos que podem guiar novas produções audiovisuais na adaptação a novos conceitos mais generosos às mulheres e outras minorias.

Após essa extensa análise bibliográfica e de franquias cinematográficas, percebemos que ainda existe muito caminho a ser trilhado para que as mulheres tenham possibilidade de ocupar de maneira igualitária os cargos mais importantes de produção audiovisual e, conseqüentemente, criarem novos modos de representar de modo real suas personagens femininas e diminuir as violências que seus corpos são forçados a suportar para o prazer masculino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACSELRAD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. **Vozes & Diálogo**, Itajaí, v. 14, n. 1, p. 91-102, jan./jun. 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Ed. Moderna, 1981.

ETARISMO. *In*: Priberam Dicionário. Lisboa, 2022. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/etarismo>>. Acesso em: 07 mai. 2022.

FERNANDES, Amanda Lopes; MAGNO, Maria Ignês Carlos. O Silêncio na História do Cinema em face de Alice Guy Blanché. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais eletrônicos** [...]. Belém, 2019. p. 1-11. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0106-1.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2022.

FERREIRA, Ceíça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 1-24, jan./fev./mar./abr. 2018.

FIRST WE FEAST. Priyanka Chopra Jonas Explains the Essence of Hot Sauce While Eating Spicy Wings: Hot Ones. Youtube, 28 de janeiro de 2021, 9:40min-11:18min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yXonUKbd3aU>>. Acesso em: 10 out. 2022.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 8, p.65-77, jan. 2009.

GURGEL, Telma. Feminismo e Luta de classe: história, movimento e desafios teórico-políticos do feminismo na contemporaneidade. *In*: FAZENDO GÊNERO. DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Santa Catarina. **Anais complementares** [...]. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 1-9. Disponível em: <<http://www.mulheresprogressistas.org/AudioVideo/FEMINISMO%20E%20LUTA%20DE%20CLASSE.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

HAASCH, Palmer. The latest culture war is over the sexy 'Space Jam' rabbit Lola Bunny and her toned-down design. **Insider**, 2021. Disponível em: <<https://www.insider.com/lola-bunny-space-jam-2-redesign-old-new-before-after-2021-3>>. Acesso em: 14 out. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª edição. DP&A Editora, (2005).

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero,

sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). **Aceno**, v. 2, n. 3, p. 142-158, jan./jul. 2015.

HOOKS, bell. **Eu não sou uma mulher?:** mulheres negras e feminismo. 1ª edição. 1981.

_____. **Olhares negros:** raça e representação. 1ª edição. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOLLANDA, Pedro. Streaming: quantos assinantes têm Netflix, Disney+, Prime Video e HBO Max. **Igor Miranda**, 2022. Disponível em:

<<https://igormiranda.com.br/2022/08/netflix-prime-video-disney-hbo-max-assinantes/>>.

Acesso em: 05 out. 2022.

HUF, Tábata. Cinema e sociedade em uma perspectiva histórica. **Revista Internacional d'Humanitats/Coepa**, São Paulo/Barcelona, n. 5, p. 105-116, jan.-abr., 2021.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema:** os Dois Lados da Câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. A Mulher no cinema segundo Ann Kaplan. [Entrevista concedida a] Denise Lopes. **Contracampo**, Niterói, n. 07, p. 209-216, 2002.

KELLETER, Frank; LOOCK, Kathleen. Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. *In*: KELLETER, Frank (org.). **Media of Serial Narrative**. Ohio: Ohio State UP, 2017. p. 125-147.

KOZLAKOWSKI, Allan. Metáfora e cinema na construção da identidade das tribos urbanas. **Revista Brasileira de Marketing – ReMark**, São Paulo, v. 2, p. 41-56, 2003.

LEE, Malcolm D. *New Legacy*, New Lola: Why *Space Jam* wanted to do better by one Tune. [entrevista concedida a] Derek Lawrence. **Entertainment Weekly**, mar. 2021. Disponível em: <<https://ew.com/movies/space-jam-new-legacy-lola-bunny/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

LIMA, Juliana Domingos de. Feminismo: origens, conquistas e desafios no século 21. **Nexo Jornal**, 2020. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/explicado/2020/03/07/Feminismo-origens-conquistas-e-desafios-no-s%C3%A9culo-21>>. Acesso em: 29 nov. 2022

LOOCK, Kathleen. The Sequel Paradox: Repetition, Innovation, and Hollywood's Hit Film Formula. **Film Studies**, Manchester, v. 17, p. 92-110, 2017.

MACIEL, Rodrigo José Rodrigues. Código Hays e as questões de gênero em Quanto Mais Quente Melhor. *In*: Jornada Internacional de Políticas Públicas, 10., 2021, Ambiente Virtual. Disponível em:

<http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/images/trabalhos/trabalho_submissaoId_285_28560fc70919c2c5.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema:** antologia. 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

P. 375-380.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema**: antologia. 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. P. 437-453.

OTTA, Emma et al. Escolha de parceiros heterossexuais: um estudo de proclamas de casamento. **Interação em Psicologia**, Curitiba, v. 2, dec. 1998. ISSN 1981-8076. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/7649/5455>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

PROCTOR, William. Regeneration & Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, Nottingham, v. 22, p.1-16, fev. 2012.

REININGER, Daniel. Há 13 anos, 'Dragon Ball' decepcionava milhões de fãs no cinema. **Cineclick – UOL**, 2022. Disponível em: <<https://cineclick.uol.com.br/noticias/opiniaio-dragon-ball-decepcionou-milhoes-de-fas>>. Acesso em: 17 out. 2022.

RIBEIRO, Djamila. **Quem Tem Medo do Feminismo Negro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. **SUR**, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016.

RIBEIRO, Bruno; SANTOS, Luciana Cristina. O olhar masculino em O Conto da Aia. *Cine-Fórum UEMS*, v. 2, n. 2, p. 858-867, 2021. Disponível em: <<https://anaisonline.uems.br/index.php/cineforumuems/article/view/7632>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

RIBEIRO, Diana; NOGUEIRA, Conceição; MAGALHÃES, Sara Isabel. As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro. **Sul-Sul: Revista de Ciências Humanas e Sociais**. Disponível em:<[Repositório Aberto da Universidade do Porto: As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro](https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/112412)>. Acesso em: 30 nov. 2022.

ROSSINI, Miriam de Souza; RENNER, Aline Gabrielle. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 38., 2015, Rio de Janeiro.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (org.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2015.

SANTANA, Carla da Silva; BELCHIOR, Carolina Guimarães. A velhice nas telas do cinema: um olhar sobre a mudança dos papéis ocupacionais dos idosos. **Revista Kairós Gerontologia**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 93-116, mar. 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/kairos/article/view/20343>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

SILVA, Valéria Fernandes da. Feminismo e revolução francesa sob o olhar de uma japonesa: a Rosa de Versalhes como duplo marco da indústria japonesa de Mangá. **Cajueiro**, Aracajú, v. 2, n. 1, p. 76-116, nov. 2019/mai.2020.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. In: COOK, P. (ed.). *The Cinema Book*. 3ª edição. Londres: British Film Institute, 2007. P. 491-504.

SMITH, Stacy L. et al. **Gender Bias Without Borders: an investigation of female characters in popular films across 11 countries**. California, 2014. Disponível em: <

TURNER, Graeme. **Film as social practice**. Londres/Nova Iorque, Taylor & Francis Group, 1999.

URBANO, Krystal; ARAUJO, Mayara. Os novos modelos de distribuição e consumo de conteúdo audiovisual asiático nas redes digitais: o caso dos dramas de TV na Netflix Br. In: Simpósio Nacional da ABCiber, 10., 2017, São Paulo.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do Feminismo. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**. v. 7, n. 2, p. 10-31, 2021.

FILMOGRAFIA

JUMANJI. Direção: Joe Johnston. Estados Unidos, TriStar Pictures; Interscope Communications; Teitler Film, 1995. Disponível na plataforma: Netflix. 1h44min.

JUMANJI: Bem-vindo à Selva. Jake Kasdan. Estados Unidos, Columbia Pictures; Matt Tolmach Productions; Radar Pictures, 2017. Disponível na plataforma: Netflix. 1h59min.

JURASSIC Park. Steven Spielberg. Estados Unidos, Universal Pictures; Amblin Entertainment, 1993. Disponível na plataforma: GloboPlay. 2h07min.

JURASSIC World. Colin Trevorrow. Estados Unidos, Universal Pictures; Amblin Entertainment; Legendary Entertainment, 2015. Disponível na plataforma: GloboPlay. 2h04min.

SPACE Jam: O Jogo do Século. Joe Pytko. Estados Unidos, Warner Bros. Family Entertainment; Northern Lights Entertainment; Courtside Seats Production, 1996. Disponível na plataforma: HBO Max. 1h28min.

SPACE Jam: Um Novo Legado. Malcolm D. Lee. Estados Unidos, Warnes Bros.; Warner Animation Group; Proximity Media, 2021. Disponível na plataforma: HBO Max. 1h55min.