

A AGENDA DA DIVERSIDADE NA CULTURA POP: O APELO FEMINISTA DAS SÉRIES TELE- VISIVAS SUPERGIRL E AGENTE CARTER

THE DIVERSITY AGENDA IN POP CULTURE: THE FEMINIST APPEAL OF SUPERGIRL AND AGENT CARTER TV SERIES

GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA

Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do curso de Jornalismo da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).
Email: gabriela.mralmeida@gmail.com.

ANA CAROLINE SZEZECINSKI

Graduanda em Jornalismo pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).
Email: ana.szec@gmail.com.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de; SZEZECINSKI, Ana Caroline. A agenda da universidade na cultura pop: o apelo fgeminista das séries televisivas Supergirl e Agente Carter. Revista GEMINIS, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 1, pp.93-110, jan. / abr. 2018.

Enviado em: 24 de novembro de 2017 / Aceito em: 09 de junho de 2018

RESUMO

Este artigo discute o apelo feminista das séries televisivas *Supergirl* e *Agente Carter*, protagonizadas por super-heroínas mulheres e criadas a partir de personagens oriundas de histórias em quadrinhos. O trabalho aborda as transformações pelas quais vêm passando os campos do audiovisual e dos quadrinhos, com a valorização de uma agenda em favor da diversidade que opera como resposta a uma demanda colocada à produção simbólica que é própria do tempo presente. Busca-se compreender, em *Supergirl* e *Agente Carter*, o modo como a construção das protagonistas nos episódios piloto de cada série dá a ver um discurso feminista.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos; Narrativas seriadas televisivas; Diversidade; Feminismo; *Supergirl* e *Agente Carter*.

ABSTRACT

This paper discusses the feminist appeal of *Supergirl* and *Agent Carter* television series, led by female superheroes and created from comic books characters. The work approaches the changes that have been noticed over the years both in audiovisual and comics fields, with the appreciation of a diversity agenda that operates as a response to a demand addressed to the production of symbolic goods that is attribute of the present era. It is intended to comprehend, on *Supergirl* and *Agent Carter*, the ways in which the construction of the leading characters, on pilot episodes, can drive towards a feminist speech.

Keywords: Comic Books; TV series; Diversity; Feminism; *Supergirl* and *Agent Carter*

INTRODUÇÃO

A ampla circulação, nos últimos quinze anos, de discursos em favor de grupos minoritários nas mídias, como LGBTs, pessoas negras e mulheres, popularizou discussões sobre feminismo, racismo e LGBTfobia e tornou mais acessíveis a públicos bastante diversos informações sobre as lutas por direitos e reconhecimento destes grupos. A centralidade das mídias neste processo ultrapassa o seu papel de ambiente de veiculação destas disputas - na forma, por exemplo, de notícias publicadas ou da consolidação da internet como lugar para expressão e afirmação identitária de sujeitos vinculados a grupos minoritários - transformando a própria produção simbólica que delas se origina em espaço de demanda por diversidade e qualidade nas representações produzidas. Entendemos, a partir de Douglas Kellner (2001, p. 134), a cultura da mídia como “um terreno de disputa que reproduz, em nível cultural, os conflitos fundamentais da sociedade, e não como instrumento de dominação” e, a partir de Guacira Louro (1997, p. 33), que grupos dominados são, muitas vezes, capazes de fazer dos espaços e das instâncias de opressão, lugares de resistência e de exercício de poder”.

Diversos casos recentes envolvendo a indústria audiovisual norte-americana sinalizam que muitos agentes desta indústria decidiram participar das mobilizações, por exemplo, em favor de condições igualitárias de trabalho para homens e mulheres ou contra o racismo institucionalizado. E a indústria, por sua vez, vem tentando responder às mobilizações sociais em torno destas questões, fundamentais no presente, ao mesmo tempo em que também capitaliza enquanto atende (ainda que de forma limitada) a estas demandas.

Na última premiação do Oscar, por exemplo, o vencedor da categoria de Melhor Filme, uma das mais prestigiosas do evento, foi o longa-metragem *Moonlight: sob a luz do luar* (*Moonlight*, EUA, 2016), que tem direção (Barry Jenkins), roteiro (Barry Jenkins e Tarell Alvin McCraney) e elenco principal inteiramente compostos por pessoas negras (Trevante Rhodes, André Holland, Janelle Monáe, Naomi Harris, Ashton Sanders, Jharrel Jerome e Mahershala Ali). O enredo do filme tem temática gay e diz respeito à vivência de pessoas negras e pobres em periferias dos Estados Unidos. *Moonlight*, um

filme *queer*, fez história na premiação ainda porque a sua montadora, Joi McMillon, foi a primeira mulher negra indicada a um Oscar de edição, e Mahersala Ali foi o primeiro muçulmano vencedor de um prêmio de atuação, em 89 anos de Oscar. Ao todo, o longa recebeu oito indicações e venceu três categorias (além de Melhor Filme e Melhor Ator Coadjuvante, ganhou também Melhor Roteiro Adaptado)¹.

Na mesma edição do Oscar, a atriz negra Viola Davis, que já havia se manifestado contra o racismo em outras ocasiões², foi premiada como Melhor Atriz Coadjuvante por sua atuação no filme *Um Limite Entre Nós* (*Fences*, EUA e Canadá, 2016), dirigido e protagonizado por outro ator negro, Denzel Washington, e cujo enredo também diz respeito à condição de uma família afro-americana.

Entre os cinco concorrentes da categoria de Melhor Documentário em Longa-Metragem ainda do Oscar de 2017, três envolviam a questão racial nos Estados Unidos: *A 13ª Emenda* (*13th*, Ava Duvernay, EUA, 2016); *Eu não sou seu negro* (*I am not your negro*, Raoul Peck e James Baldwin, EUA, 2016) e *O.J.: Made in America* (Ezra Edelman, EUA, 2016)³. Um quarto filme abordava a condição dos imigrantes da África e do Oriente Médio que tentam chegar à Europa cruzando de barco o mar Mediterrâneo e acabam na ilha italiana de Lampedusa, *Fogo no mar* (*Fuocoammare*, Gianfranco Rossi, Itália, 2016). O quinto, *Life, Animated* (Roger Ross Williams, EUA, 2016), é sobre autismo, sinalizando o interesse do Oscar por filmes com forte apelo social.

Importante lembrar que, em 2015, a polêmica relacionada à falta de diversidade racial no Oscar resultou em um protesto que ganhou a internet com a hashtag #OscarSoWhite. Em 2016, o protesto foi retomado com a hashtag #OscarStillSoWhite, e um numeroso grupo de profissionais negros(as), entre atores e diretores (a exemplo de Spike Lee, Will Smith e Jada Pinkett Smith), anunciou boicote à premiação porque, nestes dois anos, não houve nenhuma pessoa negra entre os atores e atrizes indicados nas categorias de atuação⁴. Embora fossem mais de 20 indicados, não havia negros(as) entre os concorrentes, nem mesmo no caso dos filmes com protagonistas negros⁵. As

1 Ver: <http://oscar.go.com/news/winners/moonlight-wins-3-oscars-including-2017-best-picture>.

2 Em 2015, Viola Davis foi a primeira mulher negra premiada no Emmy como atriz dramática, e fez um discurso contra o racismo ao receber o prêmio: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/viola-davis-deixa-mensagem-contra-o-racismo-ao-receber-um-emmy_v859919. Em 2017, ao receber o Globo de Ouro de Melhor Atriz Coadjuvante por *Um Limite Entre Nós*, ela fez novamente um discurso político contra o racismo: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/09/cultura/1483950623_409848.html

3 Ver: <http://oscar.go.com/nominees/documentary-feature>.

4 Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1732007-will-smith-e-outros-aderem-a-protesto-contra-falta-de-diversidade-no-oscar.shtml>.

5 Vale mencionar, também, que antes de *Moonlight*, o filme *12 Anos de Escravidão* (*12 Years a Slave*, EUA, 2013), com direção do artista negro Steve McQueen e produção de Brad Pitt, ganhou três Oscars em categorias bastante relevantes: Melhor Filme, Melhor Atriz Coadjuvante e Melhor Roteiro Adaptado. A adaptação é baseada nas memórias de Solomon Northup, negro livre do Norte dos Estados Unidos que foi sequestrado e vendido como escravo e anos mais tarde, em 1853, escreveu o livro homônimo ao filme.

manifestações de artistas consagrados em defesa da diversidade racial e da igualdade de gênero em Hollywood trazem consigo também outras disputas fundamentais: igualdade salarial, de direitos e de expressão.

Este preâmbulo com o exemplo do Oscar, instância máxima de consagração e reconhecimento do audiovisual norte-americano, serve para sinalizar o modo como a cultura da mídia, de forma mais ampla, absorve as demandas por representatividade e qualidade nas representações de grupos minoritários – seja para projetar para si um determinado tipo de capital ligado ao respeito à diversidade e à sintonia com questões sociais, seja para também encontrar novos nichos de público e ampliar o alcance da sua produção simbólica.

Esta pesquisa dialoga com o cenário descrito acima, ainda que conjugue outro contexto de produção – o da TV – em sua proposta de analisar o apelo feminista de duas séries: *Supergirl* (produzida pela CBS a partir de personagem criada pela DC Comics, com estreia em 2015 e duas temporadas até o momento) e *Agente Carter* (produzida pela ABC em 2015 a partir de personagem criada para a Marvel Comics, e interrompida no final da segunda temporada).

É possível mencionar diversas séries, produzidas para a televisão ou para serviços de streaming como *Netflix*, que apostaram na valorização da diferença e se centraram em narrativas que levantam questões de gênero e sexualidade de forma mais aberta, como foram os casos de *Queer as Folk* (1999-2005 – nas versões UK e US), *The L Word* (2004-2009) e *Looking* (2014-2015), ou mesmo de *Orange Is the New Black*, bem mais popular, que estreou em 2013 e segue sendo produzida.

O que chama a atenção em *Supergirl* e *Agente Carter*, no entanto, é o modo como esse apelo feminista se faz presente embora nenhuma das duas séries prometa um engajamento político mais explícito com a questão da representação de gênero. Levando em consideração o fato de que são séries oriundas dos quadrinhos (ainda que não sejam adaptações), centradas em personagens super-heroínas, e que este tipo de narrativa tem forte apelo entre faixas de público jovens, *Supergirl* e *Agente Carter* guardam um forte caráter pedagógico em sua ampla capacidade de se comunicar e entreter abordando, de forma central, questões relativas à condição da mulher no mundo ocidental, em dois períodos históricos distintos: o pós-guerra e o presente.

Como afirma Kellner (2001, p. 123), “os produtos da cultura da mídia não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico” e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e a ações políticas. Para Canclini (2008, p. 35), quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos de nos integrarmos e nos distinguimos na sociedade, de combinarmos o pragmático e o aprazível.

A motivação para a realização deste trabalho tem origem no processo de consumo de narrativas em quadrinhos e seus desdobramentos audiovisuais, o que permitiu notar, por exemplo, algumas mudanças na construção dos personagens: uma alteração na cor de cabelo ou nos olhos; a manifestação de insegurança por parte de personagens originalmente impetuosas nas HQs; a adoção de discursos de valorização da diversidade e de respeito à mulher; a presença de personagens LGBT; relacionamentos interraciais entre personagens, entre outros fatores.

Buscamos discutir, com o texto, as possibilidades de pensar justamente na construção das personagens protagonistas das duas séries em diálogo com o tempo da diegese e o nosso tempo presente. Aproximam os dois produtos os desafios colocados às mulheres heroínas, a sua representação positivada e a força do discurso de valorização da sua condição de mulher em busca de reconhecimento profissional ou de reconhecimento da sua própria condição de super-heroína mulher.

Foram escolhidos os pilotos de cada série para uma abordagem da apresentação e construção das personagens, pensando nas promessas colocadas pelos pilotos – tanto em relação à progressão dramática quanto ao que identificamos como um discurso feminista. O trabalho se baseia prioritariamente nas contribuições de Kellner (2001), Canclini (2010), Louro (1997), François Jost (2012) e Renata Pallotini (1989). Em um primeiro momento, é apresentado o contexto de produção das séries, com informações sobre os universos audiovisuais da DC e da Marvel, seguido por um segundo momento de discussão sobre mudanças que ocorreram em personagens femininas das duas companhias. Em um terceiro momento, o artigo procede ao exercício de descrição e análise das personagens.

1. OS UNIVERSOS AUDIOVISUAIS DA DC E DA MARVEL

O mercado das adaptações cinematográficas de super-heróis que se apresenta hoje começou a se desenhar a partir de 2000, com o primeiro filme da franquia *X-Men* (Bryan Singer, EUA, 2000) e o primeiro filme de herói solo, *Homem Aranha (Spider-man)*, (Sam Raimi, EUA), em 2002, que foi sucesso de bilheteria⁶. Ambas as histórias tiveram origem na Marvel Comics, que mais tarde se tornou também Marvel Entertainment. Em 2008, foi lançado pela empresa o filme *Homem de Ferro (Iron Man)*, (Jon Favreau, EUA) e, desde então, foram quinze filmes baseados em histórias em quadrinhos lançados pela Marvel bem sucedidos comercialmente. Em 2013, sua principal concorrente, DC Comics, lançou *O Homem de Aço (Man of Steel)*, (Zack Snyder), adaptação de *Superman*,

6 Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=spiderman.htm>.

e se tornou DC Extended Universe, com foco em outras mídias além de histórias em quadrinhos. Até o momento, a DC lançou quatro filmes.

Com o êxito nas adaptações para o cinema, ambas as empresas decidiram expandir seu alcance, iniciando a produção de séries televisivas. Em 2012, a DC Extended Universe lançou sua primeira série, iniciando com a adaptação do Arqueiro Verde em *Arrow*, depois *Flash* (2014), *Supergirl* (2015) e *Legends of Tomorrow* (2016). A Marvel Entertainment, por sua vez, marcou presença em 2013 com *Agentes da S.H.I.E.L.D.* e *Agente Carter* (2015), em parceria com a emissora de televisão ABC; *Demolidor* (2015), *Jessica Jones* (2015), *Luke Cage* (2016) e *Punho de Ferro* (2017), em parceria com a Netflix. Todas as séries de cada um dos universos – Marvel e DC – comunicam-se entre si, mas vale ressaltar que Marvel e DC não interagem. Atualmente, todas as séries estão na plataforma Netflix, mas não necessariamente com todas as temporadas atualizadas.

Nas duas últimas décadas, especialmente, séries televisivas passaram a ocupar um espaço central no consumo cultural, potencializado ainda mais após a popularização de sites de séries *online* e serviços de *streaming*. Jost (2012, p. 4) afirma que “a seriefilia substituiu a cinefilia e, mesmo se diferenciando dela, adquiriu alguns de seus traços”. Neste sentido, os fãs de determinadas séries passaram a não somente consumir as narrativas audiovisuais, mas participar de outras experiências de consumo por elas proporcionadas, numa forma de consumo cruzado que já era estimulada pela indústria dos quadrinhos há mais tempo, bem como pelo próprio cinema.

No caso das histórias de super-heróis, a ampliação da experiência de consumo inclui não apenas o acompanhamento das narrativas originais dos quadrinhos e suas versões audiovisuais, mas também participação em fóruns online e *fandoms*, compra de objetos relacionados aos seus personagens favoritos, acompanhamento da carreira dos atores, etc. A cultura, em seu sentido mais amplo, é uma forma de atividade que implica alto grau de participação, e em que as pessoas constituem suas identidades. Conforme Kellner (2001, p. 11), “a cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades, capacidades de fala, ação e criatividade”.

1.1 A AGENDA DA DIVERSIDADE NA DC E NA MARVEL

O público das histórias de super-heróis vem se diversificando e deixando de ser essencialmente masculino. Hoje, leitoras mulheres representam 46,7% deste público⁷. No entanto, a questão da representação das personagens femininas nas HQs ainda é complexa, principalmente pela hipersexualização presente na formas de apresentação

⁷ Fonte: <http://legiaodosherois.uol.com.br/lista/importancia-da-representatividade-nas-hqs.html/3>

de seus corpos. O posicionamento de empresas como DC e Marvel tem mudado ao longo dos anos, seja pela influência presumida dos seus conteúdos sobre os consumidores, por demandas dos grupos militantes e pela possibilidade de retorno financeiro com a expansão da diversidade na construção de seus personagens.

O reconhecimento do consumo pelo público feminino permite questionar, a partir de Canclini (2008, p. 42), se ao consumir não estamos fazendo algo que sustenta e constitui uma nova maneira de ser cidadãos (CANCLINI, 2008, p.42). Ao deixar de manter um padrão voltado a um público predominantemente masculino, as empresas alcançam uma maior variedade de pessoas e aumentam sua audiência potencial.

A presença no audiovisual de companhias como DC e Marvel também permitiu que seus produtos chegassem em nichos de público pessoas interessadas por produtos cinematográficos e televisivos, mas que não acompanham necessariamente as HQs. As recentes transposições de histórias em quadrinhos para o audiovisual foram acompanhadas por mudanças relacionadas aos contextos temporais, espaciais e culturais em que filmes e séries foram lançados. No consumo se constrói parte da racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade (CANCLINI, 2008, p.63).

Deste modo, personagens surgidos originalmente nas HQs há várias décadas são “atualizados” em sua passagem para o audiovisual, bem como novos personagens que surgem nas HQs trazem marcas do presente em sua composição (na construção das suas representações de gênero, orientação sexual, comportamento e outros aspectos). Observamos, a partir de Canclini, que:

A aproximação à cidadania, à comunicação de massa e ao consumo, entre outros fins, tem de reconhecer estes novos cenários de constituição do público e mostrar que, para se viver em sociedades democráticas, é indispensável admitir que o mercado de opiniões cidadãos inclui tanta variedade e dissonância quanto o mercado da moda e do entretenimento. Lembrar que nós cidadãos também somos consumidores leva a descobrir na diversificação dos gostos uma das bases estéticas que justificam a concepção democrática da cidadania. (CANCLINI, 2008, p. 45)

A mudança nas séries foi notável com a nova abordagem das companhias a partir de 2012, em *Arrow*, e a inserção de diversas personagens femininas fortes, a exemplo das irmãs Sara e Laurel Lance (ambas Canário Negro), Nyssa Al’Ghul e Thea Queen (Speedy e Ártemis). Estas mudanças, no entanto, dizem respeito não apenas às personagens em si, mas também ao seu contexto de criação: uma das principais heroínas da década, a Miss Marvel, foi criada pela muçulmana G. Willow Wilson. Já o personagem homossexual Meia-Noite, da DC, é escrito por um autor homossexual,

Steve Orlando, que, por sua vez, também é envolvido com *Supergirl*⁸.

Ao adaptar seus roteiros e personagens a fim de satisfazer uma demanda do público, empresas como Marvel e a DC passam a auxiliar na desconstrução da relação dicotômica homem-mulher e as próprias relações de poder dela derivadas. Desta forma, vemos que, ao atuar dessa maneira, os sujeitos que constituem a dicotomia deixam de ser apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, produzindo novos sentidos (LOURO, 1997, p. 33).

Em *Supergirl*, vemos personagens masculinos como possíveis interesses românticos da protagonista Kara, mas este interesse não determina o posicionamento dela como heroína ou se torna o centro da sua motivação e trajetória na narrativa⁹. Já a Marvel passou a garantir um espaço de grande importância na construção de suas histórias à Agente Peggy Carter. Ainda que a personagem não fosse protagonista até ganhar sua própria série, apareceu em diversos filmes da companhia com ação determinante para a construção de uma importante agência de espionagem e inspiração para outros personagens, pela sua força física e incorruptibilidade.

A função pedagógica das histórias de super-heróis vai além da noção de bem e mal, correto e errado e atua também no fomento a debates sobre assuntos polêmicos. Na década de 1970, por exemplo, Stan Lee trabalhou nas histórias de *Homem-Aranha* abordando questões como o abuso de drogas do vilão, Harry Osborn, e sua overdose. Em *X-Men*, foi feita uma referência às lutas de negros e mulheres da década de 1960 nos Estados Unidos. Em 2011, com a criação do HQ de *Jessica Jones* e mais recentemente com sua adaptação para o audiovisual, é abordado o abuso psicológico e sexual sofrido pela personagem. Em *Flash*, por exemplo, o par romântico do protagonista é uma mulher negra, enquanto na história em quadrinhos a personagem é ruiva e tem pele clara.

Ainda mais recentemente, temos nos filmes *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, EUA, 2017), personagem da DC, e *Homem-Aranha: De Volta ao Lar* (*Spider-Man: Homecoming*, Jon Watts, EUA, 2017), mais um exemplo de materialização da discussão aqui proposta. A estreia de *Mulher-Maravilha*, dirigido por uma mulher, fez com que o filme fosse considerado o melhor já produzido pela nova sequência de filmes da DC. A atriz Gal Gadot, intérprete de Diana Prince (a Mulher Maravilha), é israelense, o que provocou alguns questionamentos por parte de espectadores mais conservadores. Outra polêmica se deu em torno o próprio salário que a atriz recebeu. À época do lançamento do filme, a imprensa repercutiu uma notícia publicada ori-

8 Entrevista com Orlando sobre a importância da diversidade sexual nos quadrinhos: <https://www.proibidoler.com/quadrinhos/entrevista-steve-orlando-midnighter-da-dc-comics/>.

9 O site *Torre de Vigilância* discute a questão da representatividade feminina na DC: <http://www.torredevigilancia.com/dc-comics-e-a-representatividade-feminina/>

ginalmente pela revista *Elle* informando que Gadot teria recebido uma remuneração bastante inferior ao que o ator Henry Cavill recebera pela atuação como protagonista *Homem de Aço* – apenas 2% do salário de Cavill¹⁰. A revista *Vanity Fair* desmentiu a informação, afirmando que o ganho salarial de Gadot se equivaleria ao de Cavill se o filme “decolasse” na franquia¹¹.

No entanto, ainda que *Mulher-Maravilha* seja celebrado como o primeiro filme solo de heroína mulher, outros dois o precederam: *Mulher-Gato* (*Catwoman*, Pitoff, EUA, 2003) e *Elektra* (Rob Bowman, EUA, 2005), ambos sem a mesma repercussão de bilheteria e crítica, principalmente por terem produzido uma tentativa fracassada de simplificar a complexidade de ambas personagens.

Quase tão esperada quanto *Mulher-Maravilha*, a nova adaptação cinematográfica da história de Peter Parker estreou em julho de 2017 como *Homem-Aranha: De volta ao lar*, fazendo parte da franquia de filmes da Marvel que reúne os Vingadores. A história já teve outras duas adaptações no início dos anos 2000. Nesta, o que mais chamou a atenção do público foi a composição diversificada de personagens e a ausência de alguns coadjuvantes icônicos. Invés de aparecer o rico, inteligente e branco Harry Osbourn, melhor amigo de Peter, quem assume este posto é Ned, cujo ator Jacob Batalon é americano de origem filipina. O principal inimigo de Peter no colégio, Flash, é interpretado por Tony Revoroli, ator de origem guatemalteca. Os envoltimentos românticos do protagonista se dão com mulheres negras: as personagens Liz (interpretada por Laura Harrier) e Michele Jones (interpretada por Zendaya). Vale lembrar que todos os relacionamentos afetivos prévios de Peter Parker foram com Mary Jane Watson e Gwen Stacy, personagens ruiva e loira, respectivamente, e que nenhuma história anterior do Homem-Aranha, de HQ ou adaptação audiovisual, conta com esses personagens nem com essas características. Consideramos, a partir de Kellner, que:

Para começar, a cultura da mídia põe à disposição imagens e figuras com as quais seu público possa identificar-se, imitando-as. Portanto, ela exerce importantes efeitos socializantes e culturais por meio de seus modelos de papéis, sexo e por meio das várias “posições de sujeito” que valorizam certas formas de comportamento e modo de ser enquanto desvalorizam e denigrem outros tipo (KELLNER, 2001, p. 307)

Ainda que os principais heróis continuem sendo homens e brancos, a disputa por representações positivas vem motivando a complexificação e humanização dos

¹⁰ Notícia publicada originalmente pela *Elle*: <http://www.elle.com/culture/movies-tv/news/a46089/superman-makes-more-money-than-wonder-woman/>

¹¹ Notícia da *Vanity Fair* desmentindo a diferença salarial: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2017/06/gal-gadot-wonder-woman-salary>

personagens, bem como produzindo respostas às demandas por diversidade na produção simbólica. A dicotomia masculino-feminino, dominante-dominado passa a ser contestada não somente nos discursos dos seriados ou das histórias em quadrinhos, mas também através das próprias imagens utilizadas: desde o gesto do ator até o que não é dito em cena, mas comunicado. É nessa desconstrução de antigos conceitos, aclamada pelos movimentos sociais e pelas militâncias minoritárias, que as mídias passam a produzir conteúdo que dão a ver outras relações de gênero, classe e etnia.

2. A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS KARA DENVERS E PEGGY CARTER NOS PILOTOS DAS SÉRIES

Com histórias que se passam em contextos históricos diferentes - *Supergirl* a partir de 2015 e *Agente Carter* a partir de 1946 – ambas as séries se apresentam em diálogo com a evolução das lutas feministas. Na virada do século XIX para o século XX, as manifestações contra a discriminação de gênero adquiriram visibilidade e expressividade maiores no chamado “sufragismo”, ou seja, no movimento voltado para estender o direito do voto às mulheres e assim diminuir as desigualdades legais entre os gêneros (LOURO, 1997, p. 14). No século XIX, as demandas feministas apresentaram-se de forma interseccionalizada em relação a outros marcadores de diferença, como classe, raça e etnia.

A narrativa de *Agente Carter* transcorre nos Estados Unidos do pós-Segunda Guerra Mundial. O trabalho de uma mulher envolvida com uma atividade essencialmente masculina (investigação e inteligência oficiais) no final da década de 1940 é um tema central e bastante caro à protagonista, que é menosprezada pelos colegas e se vê obrigada a criar formas de desenvolver o seu trabalho em meio a um contexto de descrédito e falta de aceitação baseados em preconceito de gênero. Em *Supergirl*, que se passa no presente, o que estamos chamando neste artigo de “apelo feminista” dialoga com aspectos mais contemporâneos do feminismo, buscando incorporar realidades sócio-econômicas diversas, questões de raça e a sexualidade lésbica. Nos alinhamos a Louro, quando a autora diz que:

O processo de “fabricação” dos sujeitos é continuado e geralmente muito sutil, quase imperceptível. Antes de tentar percebê-lo pela leitura das leis ou dos decretos que instalam e regulam as instituições ou percebê-lo nos solenes discursos das autoridades (embora todas essas instâncias também façam sentido), nosso olhar deve se voltar especialmente para as práticas cotidianas em que se envolvem todos os sujeitos. São, pois, as práticas rotineiras e comuns, os gestos e as palavras banalizados que precisam se tornar alvos de atenção renovada, de questionamento,

e em especial, de desconfiança. A tarefa mais urgente talvez seja essa: desconfiar do que é tomado como natural. (LOURO, 1997, p. 63)

Procederemos, adiante, a uma descrição mais pormenorizada das personagens Peggy Carter e Kara Danvers, buscando identificar aspectos da sua construção ao longo do episódio piloto que dão a ver o discurso feminista a que viemos nos referindo ao longo do artigo.¹²

2.1. PEGGY CARTER: A AGENTE CARTER

O episódio piloto de Agente Carter tem início com cenas finais de *Capitão América: o primeiro Vingador*, quando Peggy Carter primeiro apareceu. Logo em seguida, a personagem é vista sozinha em um apartamento, tomando chá, em 1946, um ano depois do término da Segunda Guerra Mundial. A contextualização da aparição da personagem se dá através de cenas do mesmo filme, como memórias de Peggy que se relacionam com os acontecimentos presentes.

Agente Carter, diferentemente de *Supergirl*, é uma série cuja narrativa tem características de nível mimético alto (JOST, 2012), ou seja, de ficções que colocam em cena narrativas de um herói de grau superior aos outros homens, mas não ao seu ambiente. É um humano comum, mas que possui habilidades que o diferenciam dos demais, como senso de justiça, estratégia ou liderança. Isso é mostrado por meio das habilidades de soldado e agente secreta que Carter possui.

A narrativa do seriado é centrada na vida profissional da agente Margareth “Peggy” Carter, sempre focada na resolução de problemas de sua própria profissão, como investigações e combate ao crime. Neste contexto, sua vida privada fica em segundo plano e é relatada prioritariamente nas menções ao seu relacionamento com o Capitão América: seja em *flashbacks* com cenas do filme, conforme mencionado acima, seja no julgamento moral feito pelos seus colegas de trabalho na agência – todos homens – que manifestam preconceito contra uma mulher que, em 1946, exerceu seu afeto e manifestou o seu desejo (o fato de que a relação não se consolidou sexualmente não diminui o julgamento).

O fato de a personagem principal ser uma mulher nos anos de 1940 é um dado relevante para a narrativa, principalmente nas falas irônicas e desafiadoras de Peggy sobre as normas da sociedade e do seu local de trabalho. Isso é expressado, por exemplo,

12 Um quadro comparativo das duas séries foi produzido, para possibilitar uma visualização mais objetiva das trajetórias das personagens nos universos Marvel e DC e das mudanças pelas quais passaram da história em quadrinhos para os seriados. O material está disponível no link: https://drive.google.com/open?id=1mjnhO4bBob7BmZH_Ybc1AzbOHvUWiMac.

na sequência em que Carter caminha até o local de trabalho, vestindo tons fortes de azul e vermelho (assim como seu batom), caminhando em direção oposta a todos os homens de ternos cinzas. Carter trabalha na Reserva Científica Estratégica (RCE), como agente de escritório, demonstrando diversas vezes sua insatisfação por não estar no campo, lutando. As falas de seus colegas de trabalho deixam claro que ela é vista como alguém sem capacidade de lidar com situações perigosas por ser mulher, e que seu papel significativo na companhia se deve somente ao fato de ter se relacionado com o Capitão América (ver figuras 1 e 2).

Figuras 1 e 2: momentos de apresentação e caracterização da personagem Peggy Carter no episódio piloto



Fonte: impressão de tela da Netflix

A caracterização psicológica (PALLOTINI, 1989) de Carter é demonstrada, por exemplo, quando ela rebate comentários de seus colegas sobre sua capacidade com grande ironia. Peggy encontra o amigo Howard Stark, grande engenheiro que está sendo perseguido injustamente pelo governo, e que solicita sua ajuda para limpar o próprio nome. Stark, conhecido por ser um conquistador, admira a agente e considera a única mulher que realmente respeita e em quem confia (o que, por sua vez, também denuncia um grau de preconceito do próprio personagem nas generalizações que faz em relação ao gênero feminino). Mais de uma vez, a personagem se aproveita do fato de ser uma mulher desvalorizada intelectual e fisicamente em seu local de trabalho para adquirir informações confidenciais, seja ao servir café (como na cena que a figura 2 ilustra) ou seduzir um homem, na maioria das vezes fingindo ter pouca capacidade intelectual. Carter também se responsabiliza muito por todas as mortes de pessoas próximas a si, como se ela tivesse sido a causa.

Um dos seus futuros envolvimento românticos é apresentado como seu colega agente, que fraturou a perna durante a Guerra e se disponibiliza a auxiliá-la sempre que puder. No final do piloto, Carter recupera e destrói uma das armas que haviam sido roubadas de Howard Stark. O episódio termina com a apresentação da virtude mais marcante da personagem, que ocorre quando Peggy ameaça um cliente que trata mal sua amiga garçonete, sugerindo que a personagem tem um forte senso de proteção

em relação ao outro, especialmente se o outro for alguém em situação de vulnerabilidade (neste caso, uma mulher jovem que trabalhava como garçonete e se via obrigada a aturar maus tratos e assédio por parte de clientes, pois precisava manter o emprego).

2.2. KARA DENVERS: A SUPERGIRL

O episódio piloto de *Supergirl* tem início com uma apresentação bastante didática da personagem protagonista, contando brevemente os acontecimentos anteriores ao início da narrativa em si. A primeira aparição de Kara mostra a personagem ainda criança, se despedindo de seu planeta natal (Krypton) e de seus pais, que pedem para que ela proteja seu primo (Superman) e a alertam sobre seus futuros poderes no planeta Terra. Esta sequência dura três minutos e é encerrada com Kara afirmando que a Terra não precisava de outro herói.

Supergirl possui uma composição mítica de narrativa (JOST, 2012), por se tratar de uma ficção que conta a história de um ser cuja natureza é superior aos humanos e ao seu ambiente. A própria origem de Kara é Krypton, planeta com condições de vida parecidas com a Terra, mas com a vinda da personagem para nosso planeta, ela se torna uma super-heroína devido aos poderes adquiridos durante a viagem entre um planeta e outro. O universo diegético da série é construído de forma que a questão central não é somente o destino individual da personagem principal, mas a sociedade em que ela vive, seu funcionamento e sua sobrevivência. Kara é construída como uma personagem cheia de virtudes: delicada, sensível e que não sabe mentir, mas ao mesmo tempo dotada de muita força física.

Segundo Pallotini (1989), a primeira forma de conhecimento do personagem que dispomos é a aparência física. Ainda no início do episódio piloto, somos apresentados ao estado atual de Kara, uma jovem de 24 anos que decidiu se adaptar ao mundo em que vive. Com óculos de grau, cabelos loiros presos, vestimenta séria e esbarrando, sem a intenção, nos passantes, a jovem pede muitas desculpas com um jeito bastante atrapalhado. A apresentação física se relaciona diretamente com a caracterização psicológica, conforme Pallotini (1989). O modo de ser da personagem, suas atitudes e sentimentos são expressos no decorrer do episódio, quando é introduzido seu local de trabalho, *Catco* (uma empresa de mídia), sua chefe e seus amigos. A busca da personagem por amor é apresentada no primeiro diálogo de Kara com um amigo de trabalho, em uma cena que sugere que o amigo, Winn, é secretamente apaixonado por ela. Mais tarde, é apresentado o personagem Jimmy Olsen, repórter fotográfico negro que trabalha no mesmo local, e por quem Kara se apaixona.

Figuras 3 e 4:
momentos de apresentação e caracterização da personagem
Kara Danvers/Supergirl no episódio piloto



Fonte: impressão de tela da Netflix

Os problemas do cotidiano se tornaram grande fator para humanizar os super-heróis. Em texto não assinado sobre a importância da diversidade nos quadrinhos, publicado no portal *Legião dos Heróis*, afirma-se que as narrativas mais recentes valorizam situações que colocam os personagens mais próximos da realidade: “[...] heróis que passem pelos problemas que seres humanos normais. Problemas emocionais. Família. Contas para pagar. Isso por si só provocou extrema mudança no desenvolvimento de cada personagem”¹³ (2016).

A virtude mais marcante de Kara Danvers, que conduzirá a maioria das suas decisões, é apresentada em diálogo com sua chefe, uma figura austera e insensível que anuncia a demissão de várias pessoas de outro veículo de comunicação que ela controla. A reação de Kara é de grande preocupação com todas as pessoas que perderão seus empregos, e a personagem demonstra empatia pelas famílias das pessoas demitida pela diminuição da sua renda.

Kara tem uma relação próxima com sua irmã adotiva, Alex Danvers (filha biológica da família que passa a cuidar da protagonista quando ela chega na Terra). A importância de Alex para Kara é mostrada em pequenas atitudes, como o auxílio ao escolher a roupa para um encontro. Kara, que até então nunca havia usado seus super poderes na Terra, resolve explorar seu potencial como super-heroína depois de salvar de um acidente o avião que levaria sua irmã para Genebra, na Suíça. O fato tem grande repercussão midiática e social, e os Estados Unidos passam a saber que há uma heroína mulher em ação. No decorrer do episódio, Alex revela a Kara que é uma agente da organização DOE, Departamento de Operações Extranormais, que atua no controle das ações de seres extraterrenos na Terra. Ao longo da série, como já foi dito, revela-se que Alex é homossexual.

O piloto aborda diversas vezes, especialmente por meio de diálogos entre a

¹³ Referência: <http://legiaodosherois.uol.com.br/lista/importancia-da-representatividade-nas-hqs.html> (Acesso em 03/07/2017).

protagonista e outros personagens e a partir também da repercussão das ações de Denver, a importância da existência de uma super-heroína mulher. Em determinado momento, figurantes assistem à performance de Kara na televisão, enquanto conversam sobre como uma mulher heroína pode inspirar e instigar outras pessoas, e também se tornar referência para meninas. Desta forma, é inserida na série uma discussão sobre os padrões de construção das noções de gênero e a importância de desfazer construções já cristalizadas que sejam ortodoxas. Segundo Scott (1989, p.15) a maneira como as crianças aprenderão as associações e avaliarão o conceito [de gênero], se dará a partir de sistemas de significados, ou seja, a partir das maneiras como as sociedades representam mulheres e homens. Com a representação, aprendem regras de relações sociais, produzindo sentido também a partir de suas próprias experiências.

Em outra sequência do episódio piloto, ao provar diversas roupas para escolher o seu “figurino oficial” de super-heroína, Kara rejeita uniformes que ressaltem demais as suas formas, numa interessante meta-referência: uma personagem oriunda das HQs critica, de certo modo, a própria forma como as personagens femininas dos quadrinhos são apresentadas usualmente.

O cenário de mudanças descrito nas seções anteriores deste texto, além de responder à demanda por diversidade que vem sendo discutida atualmente, também proporciona identificação por um público potencialmente maior com as histórias. Segundo Jost, o sucesso das séries tem a ver mais com sua capacidade de fornecer uma compreensão simbólica do mundo, do que sua capacidade de espelhá-lo de forma realista e, assim, “é preciso vê-las como sintomas de nossas aspirações e por aquilo que elas dizem de nós” (JOST, 2011, p. 62).

Este entendimento nos ajuda a compreender as mudanças pelas quais as narrativas passaram ao longo do tempo. Em *Supergirl* e *Agente Carter* são notados discursos feministas tipicamente contemporâneos incorporados nas falas dos personagens, seja das principais ou de coadjuvantes. Falas que incentivam sua própria confiança, como a de Peggy Carter (super-heroína protagonista de *Agente Carter*) ao afirmar que sabe do seu próprio valor e não precisa prová-lo a ninguém, ou de Kara Danvers (super-heroína protagonista de *Supergirl*) ao se referir constantemente à dificuldade de ser uma mulher heroína, como se fosse mais cobrada em tudo pelo seu gênero. Além das falas, é possível notar também o apelo direcionado a questões LGBT e raciais. Em ambas as séries, as protagonistas são brancas e demonstram interesse romântico por homens negros, formando casais interracialis¹⁴. Em *Supergirl*, na segunda temporada, revela-se que a irmã da protagonista, a agente Alex Danvers, é homossexual.

14 O mesmo ocorre em outra série cuja história tem origem nos quadrinhos e também é protagonizada por uma super-heroína mulher, Jessica Jones, produzida pela Marvel em parceria com o Netflix.

No entanto, embora a análise proposta aqui se centre no episódio piloto, é importante esclarecer que...

A humanização das personagens (PALLOTINI, 1989) é construída, por exemplo, através da manifestação explícita de suas inseguranças e de seus sucessos, e neste sentido é importante lembrar que *Agente Carter* se passa em 1946 e a contextualização histórica feita pela série reforça a discriminação sofrida pela personagem, cuja competência é constantemente colocada em dúvida e cujo passado afetivo é alvo de julgamento moral (ela é sempre constrangida pelos colegas de trabalho por causa do envolvimento que manteve com o personagem Capitão América). Medos de cunho sentimental, solidão e amizade são assuntos tratados com sutileza como complementos importantes às histórias, desenhando personagens mais complexas, que não são apenas super-heroínas duras, fortes, resistentes e violentas que tentam reproduzir padrões de comportamento e ação associados ao masculino, e muito menos são mulheres dependentes ou frágeis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido até o momento com a pesquisa permitiu confirmar a impressão que deu origem ao trabalho - de que existe um certo apelo feminista em ambas as séries. A abordagem do tema em cada obra, no entanto, é diferente. Em *Supergirl*, tem-se um discurso que fala na sutileza do dia-a-dia, numa batalha mais amena que a apresentada em *Agente Carter*, que muitas vezes é ridicularizada e taxada de incapaz pelos colegas pelo simples fato de ser mulher. Em relação às duas séries cujos episódios pilotos foram analisados aqui, a contextualização histórica do momento em que a narrativa transcorre é de extrema importância: *Supergirl* se passa em 2015 e *Agente Carter* em 1946.

Em *Supergirl*, é mais fácil identificar as mudanças que buscam dialogar com as demandas por diversidade nas representações ao longo dos últimos anos, como a dificuldade de ser mulher no mercado de trabalho, a presença de casais interracialis e personagens negros com funções importantes na história. A opção por não revelar a homossexualidade de Alex Danvers no piloto é bastante interessante: o assunto só surge na segunda temporada, de modo que a sexualidade da personagem não é o motor de sua presença na série, como se não fosse um dado tão relevante logo no início da narrativa, por ser algo que não é tomado como uma grande questão.

Agente Carter, por sua vez, é muito mais centrado na questão de ser mulher em uma sociedade mais marcadamente machista. Resignada, Carter não demonstra querer provar seu valor para as pessoas que nela não acreditam, mas fazer o trabalho direito, sem buscar um reconhecimento que ela demonstra entender que não virá. Ainda que

ambas personagens tenham um instinto de proteção, Peggy é mais fria e firme, principalmente pelo contexto em que está inserida e pelas memórias da guerra.

A diversidade e a qualidade na representação de grupos minoritários têm se apresentado em vários produtos Marvel e DC, como apontado ao longo deste trabalho. A capacidade de identificação com os dilemas pessoais e profissionais dos personagens orienta a afinidade do telespectador com as obras. Ainda que *Agente Carter* tenha sido cancelada depois de duas temporadas, a personagem apareceu em grande parte dos filmes da Marvel.

Um dos aspectos mais interessantes que se pôde perceber a partir da observação das duas personagens feita para o trabalho é que a condição de mulher de Kara Denvers e Peggy Carter é motivo central para o enredo. Para além da progressão dramática que os episódios pilotos sugerem que se desenvolverá, a trajetória das personagens nas narrativas é marcada por questionamentos – e também algum sofrimento – em relação ao fato de serem mulheres e, por isso, estarem sujeitas a certos condicionamentos sociais.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. São Paulo: Sulina, 2012.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. São Paulo: Edusc, 2001.
- PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: A Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989
- LOURO, Guacira. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997
- SCOTT, Joan. **Gender: a useful category of historical analyses**. Gender and the politics of history. New York, Columbia University Press. 1989.