



Departamento de Sociologia

Representação da Mulher nas Grandes Produções de Hollywood

Rúben Gouveia Rodrigues

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Sociologia

Orientadora:

Doutora Inês Pereira, Professora Auxiliar Convidada,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2013

Representação da Mulher nas Grandes Produções de Hollywood

Rúben Gouveia Rodrigues

ISCTE – IUL

Outubro, 2013

Agradecimentos

O percurso académico que empreendi, primeiro na licenciatura em Sociologia e depois neste mestrado em Sociologia, foi difícil e atribulado. Para ter conseguido chegar até aqui, ultrapassando certos obstáculos, necessitei de muita força de vontade e motivação pessoais, mas também da ajuda de algumas pessoas.

Gostaria de agradecer aos docentes da licenciatura e mestrado que compreenderam a minha situação complexa e assim me auxiliaram significativamente a chegar a bom porto. Desses docentes, destaco a professora Maria das Dores Guerreiro, essencial numa fase muito complicada deste percurso, ainda na licenciatura e depois no mestrado, pois nunca perdeu a esperança em mim. Também gostaria de agradecer à minha orientadora, a professora Inês Pereira, sobretudo pela paciência demonstrada face aos atrasos, pela compreensão demonstrada, e também pelas sugestões e pelo feedback sobre o que eu ia fazendo. Ainda neste meio académico, tenho também de agradecer à Doutora Teresa Neves, do Gabinete de Aconselhamento ao Aluno do ISCTE, pelo acompanhamento prestado ao longo dos últimos cinco anos da minha vida, e que muito me ajudaram a progredir.

Por fim, o agradecimento mais especial vai para a minha mãe, Dulce Maria Augusta Noronha Gouveia, por ter sido a pessoa que mais acreditou em mim nestes anos difíceis na faculdade e na vida em geral. O seu apoio emocional e os seus sacrifícios pessoais foram inestimáveis e fundamentais para que chegasse a este ponto. Obrigado por tudo, mãe.

Resumo

Questões de género constituem um vasto campo de análise em sociologia. A posição e o papel das mulheres na sociedade é uma das questões mais debatidas aí. Assistiu-se nas últimas décadas à progressiva libertação da mulher face aos limites que lhe eram impostos, uma evolução registada sobretudo nas sociedades ocidentais. Porém, ela ainda continua a enfrentar obstáculos. Os preconceitos e estereótipos, nomeadamente estereótipos de género, que rodeiam a sua figura, retardam o progresso. Estes estereótipos e outras noções prejudiciais foram sendo propagados ao longo dos séculos, sendo que os mass media, como a televisão, a imprensa escrita ou o cinema, foram e continuam a ser agentes responsáveis nessa propagação, e na reprodução e manutenção de crenças sexistas. Esta investigação analisa a temática da representação da mulher nas grandes produções de Hollywood, os denominados blockbusters. Para os efeitos, a metodologia da pesquisa consistiu na análise de 18 filmes, num período compreendido entre a década de 1970 e a década atual. O objetivo passou por avaliar quais as imagens e representações das mulheres a que assistimos aí, se são mais positivas ou mais negativas, estereotipadas ou não, se ocorreu alguma evolução nesse período. Para que os objetivos se concretizem, as análises realizadas focam as personagens femininas encontradas nesses filmes, nomeadamente as que ocupam um papel principal na narrativa.

Palavras-chave: Estereótipos de género, representação, imagem, mulher, cinema, blockbusters, Hollywood

Representation of the Woman in Major Hollywood Productions

Abstract

Gender issues form a vast field of analysis in sociology. The place and the role of women in society is one of the most debated matters there. In the last decades we've seen the progressive liberation of women from the boundaries imposed upon them, an evolution specifically noted in western societies. However, she still faces obstacles. The preconceptions and stereotypes, namely the gender stereotypes, surrounding her, have slowed down this progress. These stereotypes and other biases were spread throughout the centuries, with the mass media, like television, print media and cinema, as one the most influential agents in this process that reproduced and maintained sexist beliefs. This investigation analyzes the topic concerning the representation of the woman in major Hollywood productions, the so called blockbusters. For these purposes, the research methodology consisted in analyzing 18 movies, in a period that went from the 1970's to the current decade. The goal was to evaluate what images and representations of women we saw in those pictures, if they were usually more positive or more negative, if they were stereotyped or not, and if we could register a factual evolution during that time. In order to achieve these goals, the analyses focused essentially on the female characters found in those movies, namely the ones that had a main role in the film's narrative.

Keywords: Gender stereotypes, representation, image, woman, cinema, blockbusters, Hollywood

Índice

Índice de quadros.....	v
------------------------	---

INTRODUÇÃO.....	1
------------------------	----------

CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1 – Contextualização e objetivos do enquadramento teórico.....	3
1.1 – Sexo e género.....	3
1.2 – Identidade de género.....	5
1.3 – Papéis de género e diferenças de género.....	7
1.4 – O estereótipo.....	8
1.5 – Estereótipos de género e os media.....	9
1.6 – Cinema e sociedade: representações do real.....	11
1.7 – Teorias sobre o papel e os efeitos dos media.....	12

CAPÍTULO II - METODOLOGIA

2 – O objeto de estudo e a metodologia de pesquisa.....	14
2.1 – Critérios de seleção dos filmes e as escolhas finais.....	14
2.2 – Grelha de análise.....	15
2.3 – As hipóteses de pesquisa.....	17

CAPÍTULO III – ANÁLISE DOS FILMES E SUAS PERSONAGENS FEMININAS

3 – Blockbusters da década de 1970.....	19
3.1 – Blockbusters da década de 1980.....	21
3.2 – Blockbusters da década de 1990.....	24
3.3 – Blockbusters da década de 2000.....	27
3.4 – Blockbusters da década de 2010.....	30

CONCLUSÃO

A dominação masculina e a secundarização da mulher.....	32
Valorização da família nuclear.....	33
Validade das hipóteses de pesquisa e reflexão final.....	34

BIBLIOGRAFIA.....	36
--------------------------	-----------

ANEXOS.....	1
--------------------	----------

Índice de quadros

Quadro nº 1 – Grelha de análise ‘representação da mulher nos blockbusters’

Quadro nº 2 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 1970

Quadro nº 3 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 1980

Quadro nº 4 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 1990

Quadro nº 5 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 2000

Quadro nº 6 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 2010

INTRODUÇÃO

Certas temáticas da sociologia do género, abordadas em unidades curriculares do ramo de Família do mestrado em Sociologia, suscitaram um interesse que revelou-se determinante na escolha do tema explorado nesta dissertação. Tais temáticas e problemáticas de género dizem respeito ao homem e à mulher, envolvendo aspetos como o seu papel e posição na sociedade (ao longo da história), o que influencia isso, a noção de género e a visão teórica que o encara como uma construção social, a distinção entre sexo e género, as identidades, papéis e diferenças de género, o estereótipo e o preconceito, o papel dos media em tudo isto, etc. Face aos limites da dissertação, referente ao número de páginas, optou-se por apenas tomar em consideração a mulher. A este interesse, juntou-se o desejo de que o principal método e técnica analítico fosse a análise de filmes, algo possível face ao tema escolhido.

Assim, e com isso em mente, definiu-se como tema da dissertação a representação da mulher nas grandes produções cinematográficas de Hollywood. Por grandes produções entendemos os blockbusters. Por representação da mulher, entendemos a forma como as personagens femininas nos são apresentadas e caracterizadas, entre outros aspetos a desenvolver no capítulo II, aquando da discussão metodológica. O objetivo principal deste trabalho será avaliar essa representação da mulher, ou representações para ser mais correto, nos filmes específicos que aqui vão ser alvo de análise. Formulou-se, assim, a seguinte questão de partida: de que forma é representada a mulher nas grandes produções cinematográficas de Hollywood? A esta questão, junta-se uma complementar, onde se quer saber da existência, ou não, de uma evolução positiva nessa representação da mulher ao longo das últimas décadas, num período que se estende desde a década de 1970 até à atualidade.

Sabe-se que o caminho percorrido pela mulher em busca de equidade tem sido longo e árduo, não estando ainda totalmente ultrapassadas barreiras que se erguem na sociedade contemporânea, ocidental e não só (embora as conceções teóricas expostas no capítulo I centrem a sua análise na primeira). As expectativas sobre o papel ou o comportamento que a mulher deverá ter subsistem. Os estereótipos e os preconceitos são difíceis de combater e mudar. São crenças que existem há séculos, que vão sendo reproduzidas, mesmo que essa força reprodutora possa já não ser tão pronunciada, tendo para tal contribuído os movimentos feministas surgidos nos séculos XIX e XX, em diferentes fases, com as suas reivindicações de direitos até então inexistentes. Porém, pese algumas evoluções, a igualdade total ainda não foi alcançada, alguns preconceitos mantêm-se vivos. Um dos veículos que auxilia na reprodução e manutenção de crenças específicas em torno da mulher, do que ela é e do que deverá ser, são os mass media, nomeadamente a televisão, a imprensa escrita e o cinema.

O visionamento de filmes provenientes de Hollywood estende-se a todos os continentes. A popularidade dos filmes dos grandes estúdios norte-americanos sempre foi uma realidade, mas mais recentemente com o fenómeno da globalização, e com as inovações tecnológicas que se vão verificando, o seu impacto alastrou-se ainda mais. Por exemplo, em muitos dos filmes norte-

americanos de sucesso deste século, a percentagem das receitas de bilheteira é maioritariamente proveniente do mercado internacional (um exemplo é o filme com maior receita de sempre, Avatar), algo que não sucedia aqui há umas décadas.

Face à exposição que estes filmes conseguem alcançar, entre públicos de todas as idades, interessa verificar quais as mensagens que alguns deles nos transmitem, através das realidades aí elaboradas pelos seus criadores, e das representações que aí vemos de pessoas, de locais e de eventos, mensagens essas que são passíveis de influenciar a nossa perspetiva do mundo e de quem nos rodeia, assumindo, desse modo, que os filmes constituem-se também como um dos principais agentes de socialização em vigor na nossa sociedade.

Explicado tema e objetivos, justificadas as escolhas, resumo a estrutura da dissertação.

No capítulo I realiza-se uma revisão bibliográfica, enquadrando-se teoricamente o tema da dissertação, através da exposição de conceptualizações de alguns tópicos do campo da sociologia de género, e analisam-se questões sobre cinema. Os tópicos de género relacionam-se todos entre si, mas para efeitos de estruturação do capítulo, preferiu-se expô-los separadamente em pontos distintos, havendo porém uma lógica de raciocínio contínua.

O capítulo II irá centrar-se na metodologia que orienta este trabalho. Os métodos e técnicas consistirão na tal análise de filmes, será explicado como se pretende tal análise se realize. Clarificam-se questões sobre o objeto de estudo, blockbusters dos EUA com sucesso nacional e internacional, e quais os critérios e requisitos que guiaram a seleção, apresentando-se a lista das películas escolhidas. Apresenta-se ainda a grelha de análise que irá auxiliar na análise dos filmes. Por fim, formulam-se algumas hipóteses de pesquisa.

No capítulo III, procede-se à análise dos filmes. Uma análise que não será tão intensiva quanto se gostaria, por via dos limites de páginas, mas que pretende cobrir todos os aspetos essenciais descobertos e relacionados com as personagens femininas das narrativas.

No último capítulo, retiram-se as principais conclusões provenientes dessas análises e debate-se sobre o que as conclusões poderão indicar, nomeadamente na resposta às questões, tentando-se aí averiguar se as hipóteses de pesquisa encaixam com o que foi encontrado nas análises. Finalizado tudo, produzem-se reflexões finais sobre este trabalho.

CAPÍTULO I

1 - Enquadramento Teórico

1.1 – Contextualização e objetivos do enquadramento teórico

Como foi explicado, o tema deste trabalho relaciona-se com a representação da mulher em blockbusters, ou seja, a forma como as personagens femininas aí nos são apresentadas e caracterizadas, que imagem têm. Por imagem, não se olha apenas à parte física, à aparência, dimensão que terá de se ter em conta, mas também a aspetos que dizem respeito à sua identidade, sua personalidade, seu comportamento, atitudes ou papéis desempenhados.

Em sociologia, algumas destas matérias têm sido analisadas ao longo das últimas décadas, quanto ao que se observa no quotidiano das sociedades, em aspetos como os já mencionados e em outros como as desigualdades sociais e económicas entre homem e mulher, os obstáculos que elas atravessam, as expectativas que sobre elas caem, ou o preconceito e discriminação que enfrentam. As influências exteriores são consideradas nessas análises, sendo os mass media (meios de comunicação de massas) um desses agentes com influência.

Assim, introduz-se aqui algumas conceptualizações teóricas que analisam essas questões. São questões do campo da sociologia (do género) e da psicologia social tais como a distinção entre sexo e género, a identidade de género, os papéis de género e as diferenças de género, o estereótipo, os estereótipos de género e o papel dos media. Sobre o cinema, abordam-se aspetos que sublinham sua importância na sociedade, seu papel e seus efeitos.

1.2 – Sexo e género

A desigualdade entre sexos, baseada e sustentada pelas diferenças biológicas, é algo que se faz sentir desde a Antiguidade, com o homem a ser associado à razão e ordem, enquanto a mulher era associada à desordem, irracionalidade, e outras características negativas que foram apoiando a ideia da sua inferioridade (Dias e Machado, 2008). A mulher é definida em função do masculino, não como seu par, ela é associada aos sentidos, à procriação e à sexualidade, o seu papel é reduzido ao de mãe e de esposa e a mencionada inferioridade é legitimada por discursos que focam as diferenças sexuais e intelectuais, vistas como naturais (determinismo biológico), inclusive em discursos de cariz científico (*idem*). O conhecimento científico apoiava a ideia de que a existência dessas diferenças biológicas justificavam a inferioridade psicológica e social da mulher, sendo divulgadas teorias tais como as que davam conta de que o cérebro da mulher seria mais pequeno que o do homem, justificando a sua menor intelectualidade, ou que as diferenças hormonais justificavam o desequilíbrio emocional da mulher e a agressividade do homem, legitimando assim a ordem e a estrutura social da sociedade que aparentava, desta forma, ser natural, com homem e mulher a desempenharem papéis tradicionais que

se adequavam a essas diferenças comportamentais dos dois sexos (Kimmel, 2000; Dias e Machado, 2008). Porém, as investigações levadas a cabo não produziram resultados que confirmassem estas diferenças entre os sexos, algo que ajudou aos argumentos avançados pela segunda vaga do movimento feminista, iniciado na década de 1960, com a sua crítica ao determinismo biológico e a contestação sobre a associação entre sexo biológico e sexo psicológico.

Ao longo da sua história, os movimentos feministas têm procurado denunciar formas de opressão e quebrar o silêncio de minorias e de organizações como a família ou a própria sociedade, para que se superem desigualdades entre homens e mulheres, dando, desta forma, voz à mulher nessa busca de equidade (Freitas, 2006). Como se viu, em muito contribuíram a valorização de fatores biológicos para crenças enraizadas de uma suposta inferioridade feminina, opondo-se também a essa ideia estes movimentos feministas, que argumentavam que a hierarquia sexual prejudicial à mulher seria o resultado de processos ideológicos e históricos (*idem*). Numa primeira vaga destes movimentos, no século XIX, os objetivos passaram pela luta quanto ao direito ao voto por parte das mulheres, e pelo direito à educação, reivindicações que acabariam por ser aceites. Com o desenrolar das décadas, e com a integração de mulheres no espaço académico e nos debates aí tidos, a ciência, lugar maioritariamente masculino e menosprezador da mulher, começa a ser questionada. Argumenta-se que a imagem da mulher na sociedade como ser frágil e inferior foi sendo construída e validada pela biologia, pela psicanálise e por ideologias dominantes sexistas que contribuíram para a subjetivação do feminino (Beauvoir, 1949). Assim, a partir da década de 1960, emerge a segunda vaga do feminismo, esforçando-se por alcançar uma igualdade entre homem e mulher, desmistificando crenças erróneas sobre a mulher, oriundas do determinismo biológico e auxiliadas por outros campos da ciência. É nessa sequência da segunda vaga do feminismo, que surge em 1972 o conceito de género, introduzido por Ann Oakley na obra ‘Sex, Gender and Society’, com o objetivo, de nível político e conceptual, de problematizar as diferenças entre homens e mulheres para lá da esfera da biologia (Amâncio, 2003 in Maciel, 2010).

Enquanto sexo seria um conceito de conotação biológica, ou seja, refere-se à identidade biológica e ao facto de se caracterizar biologicamente um indivíduo como macho ou fêmea (Andersen, 1997 in Dias e Machado, 2008), o género remeteria para o domínio da cultura, consistindo «numa relação social assimétrica simbolicamente, definida num contexto de dominação que foi social e culturalmente construído, não se tratando de uma propriedade dos indivíduos nem de algo que faça parte da sua essência» (Maciel, 2010). Ou seja, o sexo seria algo inabalável, ao passo que o género seria uma aquisição social, ao ser imposto e/ou adquirido. Numa definição mais sociológica, mas aproximada e complementar, Torres (2001) define género como a construção social e cultural dos comportamentos, representações, papéis e expectativas dos indivíduos a partir do corpo biológico. Por referir-se a expectativas e a comportamentos que se apreendem socialmente e que se associam a cada um dos sexos, é que o género remete para uma dimensão cultural e não biológica como o sexo. Ou seja, género é um conjunto de características e comportamentos que a sociedade atribui ao sexo

masculino e ao sexo feminino, como consequência das crenças sobre o que é a masculinidade e a feminilidade (Pereira e Freitas, 2001 in Serpa, 2011). Os sociólogos Don Zimmerman e Candace West (in Lorber e Farrell, 1991; in Kimmel, 2000), defendem que o gênero não é estático ou fixo, não se tem, antes faz-se, é construído e exercido em qualquer interação, de forma contínua. Ele é uma construção diária, através do desempenho de atividades e da exibição de características prescritas ao indivíduo, é uma representação na qual esse indivíduo consegue convencer o outro, com manipulações de sinais e símbolos, da aquisição sucedida da sua masculinidade ou feminilidade (Lorber e Farrell, 1991; Kimmel, 2000; Giddens, 2001).

Sendo uma construção cultural, a noção do que constitui gênero difere consoante as sociedades observadas, algo que a antropóloga Margaret Mead pôs em evidência em alguns dos seus trabalhos, onde o que é normal para uma sociedade não o é noutra. Assim, características reconhecidas como femininas em sociedades ocidentais, tais como a doçura e a passividade, ou uma natureza mais emocional, aliadas a imagens relativas à beleza e vaidade, à sua dependência, diferem efetivamente conforme as épocas e as culturas observadas (Teófilo, 2010). Estamos perante construções culturais de modelos que achamos serem os únicos possíveis, fizeram-nos crer nessas concepções essencialistas (*idem*).

Em suma, ao introduzir-se o conceito de gênero e a conceptualizando-o como uma construção social e cultural, pretendeu-se analisar criticamente a forma como as diferenças surgiam e eram/são mantidas e reproduzidas, não de forma natural, como se pensava.

1.3 – Identidade de Género

Este conceito (tal como o de papel de gênero, no ponto seguinte) poderia ter sido discutido já no ponto anterior, pois encaixa no debate sobre a noção de gênero e na forma como este é percebido por teóricos das ciências sociais. Porém, resolveu-se abordá-lo separadamente, neste ponto. O conceito de identidade de gênero refere-se a representações socialmente construídas respeitantes ao que é considerado ser homem ou mulher na sociedade atual (Amâncio, 2003). A partir da matéria-prima fornecida pela definição do corpo biológico do sujeito assim que ele nasce, pode começar a construir-se a identidade de gênero de cada indivíduo, sendo o contexto e a informação seguida pelo indivíduo na construção dessa identidade dado pela sociedade e pela história (Torres, 2001; in Maciel, 2010). Nesse processo, será necessária a interação, socialização e integração na sociedade, sendo essa interação, e não o corpo, a fazer do indivíduo aquilo que ele é (Maciel, 2008). O desenvolvimento da identidade de gênero, dá-se, segundo Kimmel (2000), ao longo de um processo permanente de construções e reconstruções, vulnerável a mudanças e contingências, que deriva da incorporação de práticas, hábitos, crenças, valores e mais aspetos, próprios da trajetória e contextos social, cultural, económico e político de cada indivíduo. Um processo influenciado, segundo Torres

(2001), por constrangimentos sociais e institucionais, que afetam sobretudo a mulher e o seu papel na sociedade, na esfera familiar e profissional.

Nas redes sociais estabelecidas neste processo, o indivíduo irá aproximar-se e/ou afastar-se de outros, sendo aí, nessa conexão dos processos de pertença/referência e exclusão/oposição, que o indivíduo constrói e forma ‘um nós’ que se opõe e distingue de ‘os outros’ (Maciel, 2008; Lorbel e Farrell, 1991; Connell, 1995; Kimmel, 2000). Surge daí uma identidade de caráter relacional, construída relacionalmente, em que as pessoas com quem o indivíduo se relaciona têm uma importância preponderante na sua produção identitária, sendo por isso a identidade uma coisa que nunca poderá ser imutável (Pinto, 1991; Kimmel, 2000; Maciel, 2008). Tal como o género, também a identidade de género não é uma coisa estática.

Voltando ao conceito de género, fulcral para o entendimento deste de identidade de género, ele é uma perceção e avaliação cultural, relativista e conjuntural, da feminilidade e masculinidade dos indivíduos, e não apenas uma propriedade do indivíduo, uma coisa que se tem (Lorbel e Farrell, 1991; Almeida, 1995; Giddens, 1997, 2001; Kimmel, 2000 in Maciel, 2008). Assim, dentro destas identidades de género, não temos um modelo universal, tanto para o sexo masculino como para o sexo feminino, mas sim uma pluralidade de masculinidades e feminilidades (Kimmel, 2000). O género é plural, não havendo uma única forma de ser ‘masculino’ ou ‘feminino’, o que faz com que as identidades de género também sejam plurais, pois não existem apenas duas formas distintas de ser, parecer e sentir o género, ou seja, não existe um modelo binário, mas sim uma grande variedade de junções de fatores originando uma enorme diversidade de identidades de género (Lorbel e Farrell, 1991; Connell, 1993, 1995; Kimmel, 2000; Maciel, 2008, 2010).

As identidades de género acabam por influenciar a sociedade em si, particularmente suas instituições. Segundo Lígia Amâncio (2003), as posições que os indivíduos ocupam em sociedade, e instituições, são construídas tendo em conta um determinado género, que assim organiza e constitui o campo no qual esses indivíduos se movimentam, não sendo apenas um atributo destes sujeitos. E essas instituições, prossegue Amâncio (*idem*), que fazem parte da vida do indivíduo, têm elas próprias um género específico, que reproduzirá diferenças e desigualdades entre homens e mulheres, criando padrões normativos de género e expressando uma lógica institucional ‘genderizada’. Ou seja, a identidade de género destes indivíduos, ao dar forma a essas instituições seguindo uma ideologia de género, contribui para que essas instituições expressem e reproduzam desigualdades que compõem a identidade de género, e as instituições ostentam uma lógica e uma dinâmica que reproduz as relações de género e a ordem de hierarquia e poder (Connell, 1993; Kimmel, 2000; Amâncio, 2003; Maciel, 2010).

1.4 – Papéis de Género e Diferenças de Género

Papel de género é um conceito utilizado normalmente em sociologia e em psicologia social (se bem que aí é também utilizado o termo papel sexual) «para caracterizar comportamentos e atitudes consonantes com o sexo do ator que os realiza, exprimindo assim uma dimensão normativa» (Oliveira e Amâncio, 2002). Segundo Vivien Burr (1998) e Susan Basow (1992), o papel corresponderia a um conjunto de comportamentos, deveres e expectativas aplicados à pertença de um certo indivíduo a um determinado grupo de sexo. Sobre essas expectativas inerentes aos papéis de género, elas referem-se às expectativas normativas sobre a divisão do trabalho entre os sexos e às regras relacionadas com o sexo sobre as interações sociais (Nogueira e Saveedra, 2007). Exemplos destes papéis são as mulheres que investem num papel doméstico, ou homens num de trabalhador. Consistem nas atividades que desempenham, como a reparação de carros ou de roupas, atos associados a homens e mulheres, respectivamente. Estes comportamentos de género são um padrão aceite como masculino e feminino, porque se identificam com mulheres e homens.

Alguns teóricos consideram que estes papéis de género induzem as diferenças sexuais estereotipadas, direta ou indiretamente. Na teoria do papel social de Alice Eagly (1987), a definição dos papéis de género é similar à que já foi referida. Eles são definidos como as expectativas partilhadas acerca das qualidades e comportamentos apropriados dos indivíduos, em função do seu género socialmente definido. A tese central dessa teoria avança a ideia de que as diferenças sexuais são um produto dos papéis sociais, papéis esses que regulam o comportamento na vida adulta, opondo-se às teorias das diferenças sexuais baseadas em fatores biológicos ou numa socialização infantil precoce. Nesta teoria, é afirmado que a homens e mulheres são depositadas diferentes expectativas, às quais eles se conformam o mais possível, desenvolvendo por isso competências, atitudes e crenças diferentes, sendo a divisão do trabalho entre os sexos a causa de um comportamento social tipificado. Para Eagly (*idem*), somente uma mudança nessa divisão do trabalho poderia provocar uma mudança no conteúdo dos papéis de género, na tipificação das competências e crenças e depois na extensão das diferenças sexuais. A teoria foi alvo de críticas, tais como o questionamento por parte de Lígia Amâncio (1994) sobre o posicionamento ou concepção do papel de género como a causa e não como o efeito, sendo ainda realçado o facto de algumas questões inerentes ao tema das diferenças sexuais não serem analisadas na teoria de Eagly, tais como qual seria a explicação para a dominação do homem e a subordinação da mulher (Nogueira, 2001).

Na sua análise, Lígia Amâncio (1994) realça a questão do poder normativo do papel sexual para sublinhar essa problemática da dominação. Para a autora, ao se ver o papel como a dimensão comportamental do estereótipo, e entendendo-o como um constrangimento normativo que o coloca como variável mediadora entre o universo simbólico comum, representado na divisão sexual do trabalho que distingue as esferas de ação pelas categorias sexuais, consegue-se explicar a problemática da assimetria dos papéis, em que aos homens, grupo dominante, se oferece uma multiplicidade de

papéis, ao passo que as mulheres, grupo dominado, terá uma ação mais restrita na esfera privada e familiar. Esse poder normativo, Amâncio (*idem*) crê, irá constrangir o grupo dominado, por ser aquele que possui menos recursos simbólicos. Será assim expectável, conclui Amâncio (*idem*), que mesmo quando as mulheres consigam sair da esfera privada e familiar a que estão remetidas, as suas atividades cá fora serão socialmente construídas como um prolongamento ou extensão das atividades domésticas e dos comportamentos a elas associados para o mundo do trabalho.

Apesar dos estudos científicos que negam as diferenças de género, afirmando existirem mais semelhanças do que diferenças entre os sexos, e apesar das conceções teóricas que tentam explicar como elas surgiram, o número de pessoas que continua a acreditar na existência dessas diferenças, que as tem como naturais, continua a ser grande. Diferenças como a abordagem distinta dos dois sexos em relação à vida, a atitudes relacionadas com trabalho e família, ou comportamentos, motivações e traços de personalidade. Continua a ser normal associar-se ao homem traços como independência ou agressividade, enquanto as mulheres ostentariam traços como a sensibilidade ou gentileza. Persiste a influência das teorias desenvolvidas noutros tempos. Para que tal sucedesse, foi fulcral o auxílio dos media, que as difundiam como verdades absolutas. Fizeram dos dois sexos entidades opostas, passando a mensagem de que género seria diferença estática e bipolar. (West e Zimmerman, 1991; Powell, 1993; Crawford, 1995; in Nogueira, 2001)

1.5 – O Estereótipo

A palavra ‘estereótipo’ tinha inicialmente outro significado. Designava, no século XIX, a placa metálica única que constituía a matriz de impressão, num método denominado de estereotipografia por Firmin Didot em 1829. Também nesse século, a palavra designa os estereogramas feitos em daguerreótipo. Em termos filológicos, a palavra foi construída a partir de ‘stereos’ (sólido em grego) e de ‘typus’ (impressão no latim no grego).

Em *Public Opinion* (1922), o jornalista americano Walter Lippmann, introduz o termo estereótipo na filosofia social, definindo-o como as representações nas nossas cabeças, uma fórmula convencional demasiado simplificada, imagem típica que nos surge ao pensarmos em certo grupo social. O autor vê-o como esquema cognitivo utilizado na perceção social aquando do processamento de informação sobre outros. Assim, o estereótipo, enquanto processo psicossocial, basear-se-ia na delimitação intuitiva de categorias, mais concretamente de grupos definidos de acordo com as propriedades percebidas dos seus elementos, sendo que essas referidas propriedades não seriam propriamente reais, mas sim o produto de uma perceção selectiva e enviesada, pré-orientada por determinações contextuais.

Abordagens surgidas posteriormente foram acrescentando elementos à definição de estereótipo. Gordon Allport (1954 in Queiroz, 2007), psicólogo americano, via o estereótipo como uma crença exagerada associada a uma categoria. Robert C. Gardner (1994 in Queiroz, 2007) definia os

estereótipos como crenças consensuais, crenças injustificadas ou crenças que distinguiam categorias. Estereótipo era ainda olhado como uma representação preconcebida de um tipo de pessoa (Lee, Jussim e Mccauley, 1995 in Queiroz, 2007), sendo que o processo de estereotipar consistiria na atribuição de características a grupos sociais ou a certos segmentos da sociedade (Lee e Ottati, 1995 in Queiroz, 2007). Sendo um conjunto de crenças acerca de determinadas características de certas pessoas ou grupos, o estereótipo seria uma imagem ou verdade distorcida dessas entidades (Rome, 2004 in Queiroz, 2007).

No campo teórico da sociologia, o estereótipo é geralmente visto como uma imagem mental colectiva que determina formas de pensar, agir e sentir do indivíduo, imagens essas que produzem um sentimento de conexão dos indivíduos para com a sua comunidade. Ou seja, os estereótipos são a garantia de uma relativa identidade, pois os membros integrantes dessas comunidades reconhecem-se precisamente por partilharem uma visão do mundo. Os estereótipos são transmitidos por várias fontes, desde família a amigos, passando pela escola e media. Essas fontes são agentes que facilitam a manutenção dos estereótipos, mas também a sua alteração, como resultado do desenvolvimento das coletividades humanas, fazendo do estereótipo algo que não é estático (Lysardo-dias, 2007). Os estereótipos encontram-se presentes em vários produtos das nossas culturas, como os antigos contos de fadas, e esses aspetos contribuem para que eles estejam presentes e consolidados nas nossas mentes e em nossos pensamentos (Diniz, 2000). Eles interferem na perceção que temos da realidade. Para alguns autores (Mazzara, 1999), a sua generalização, reprodução e integração é explicada por três fatores: a necessidade cognitiva de simplificar o mundo em categorias; a necessidade biológica, psicossocial e cultural de fazer parte de um grupo, assim diferenciando-nos dos outros; e acontecimentos históricos e sociais que definem e definiram a posição e função de cada grupo humano a nível global. Realce-se que geralmente o sentido atribuído ao estereótipo é negativo, são tidos como uma crença prejudicial às relações entre pessoas, servindo para justificar a inferioridade atribuída aos outros.

1.6 – Estereótipos de Género e os Media

Os estereótipos de género são uma vertente dos estereótipos sociais, eles são «o conjunto de crenças acerca dos atributos pessoais adequados a homens e mulheres, sejam estas crenças individuais ou partilhadas» (D'Amorim, 1997). Como já foi referido, os estereótipos são generalizações excessivas sobre um conjunto de pessoas de um dado grupo social, que são frequentemente falsas devido à sua simplificação extrema (Basow, 1992). Nessa linha, os estereótipos de género são vistos, segundo Ashmore e Del Boca (1979 in Klewin, 2007), como um conjunto estruturado de crenças acerca dos atributos pessoais dos homens e das mulheres, acreditando-se que essas características específicas a cada género não só existem como são desejáveis. Basow (1992) afirma que os estereótipos de género para homens e mulheres abrangem características que são vistas como opostas,

algo já mencionado. À masculinidade ligamos noções como racionalidade, eficácia e competição, e à feminilidade associamos aspetos opostos como a emotividade, a prudência ou a dependência.

Os estereótipos de género podem envolver não só a atribuição de características específicas que as pessoas acreditam pertencerem a um e a outro sexo, como também podem envolver a ligação que se faz a papéis diferenciados. Eles têm uma componente descritiva (atributos, traços da personalidade) e prescritiva (comportamentos considerados adequados, ou seja, papéis de género). Como já vimos quanto aos papéis, esperam-se que certos comportamentos sejam desempenhados exclusivamente por homens ou mulheres. Esta hierarquia existente entre os dois géneros, evidenciada nessa divisão sexual do trabalho que relega a mulher para uma posição menor, fez e faz com que a sociedade e os seus membros criassem assim para homem e mulher diferentes papéis e expectativas, simplificando tais papéis na forma de estereótipos de género (Pereira e Veríssimo, 2008).

Basow (1992) aborda a questão dos fatores físicos e psicológicos dos dois sexos, as crenças que a sociedade teve sobre eles desde seus tempos primórdios, argumentando que isso contribuiu para o surgimento dos estereótipos de género acerca de uma dominação masculina e submissão feminina. Basow diz que ao longo da história, aos homens foram sendo atribuídas tarefas mais difíceis, atividades exteriores como a de caçador, ficando elas confinadas ao espaço doméstico. Também se acreditava que o cérebro da mulher possuía características adequadas a papéis como o de mãe, enquanto o do homem teria propensão para atividades complexas. Estas crenças sobre o homem superior mantiveram-se, identificando Basow três estereótipos sobre a mulher que existem atualmente: a dona de casa (mulher tradicional), a profissional (mulher independente, ambiciosa e confiante), e o objeto sexual.

Basow (1992) afirma também que estes estereótipos de género existem não só a um nível pessoal mas também a um nível cultural, refletindo-se sobretudo nos mass media, acusados de promover e encorajar estereótipos. No mundo em que vivemos, a informação chega-nos, regra geral, através dos meios de comunicação, editadas por eles, conhecendo o sujeito uma realidade que lhe é relatada já com estereótipos incluídos, e criando para ele uma visão do seu mundo enviesada, com fatos que não presenciou (Baccega, 1998 in Freitas, 2010). Estes meios de comunicação são mediadores entre o cidadão e a realidade social, têm um papel na formação da opinião pública, sendo relevante a forma como constroem e veiculam as principais ideologias, por exemplo quando eles definem o que é o 'feminino' (Cerqueira, Ribeiro e Cabecinhas, 2009 in Freitas, 2010). É por o estereótipo ser uma ideia e opinião fácil e banal, de senso comum, que ele é bastante utilizado no discurso produzido nestes meios, através da produção de imagens como a da mãe perfeita ou da mulher sensual (Diniz, 2000 in Freitas, 2010). Existe uma simplificação diária e contínua no retrato dado a certos grupos. Eles apresentam, muitas vezes, características pouco favoráveis, sobretudo quando comparados com membros do grupo dominante (homens brancos e heterossexuais). Como muito do público que assiste a isso não tem contacto com os grupos aí apresentados, cria imagens mentais falsas sobre eles. Isto fortalecerá visões estereotipadas que o indivíduo tem sobre grupos

sociais de outros estratos, influenciando negativamente interações entre os indivíduos expostos a essas mensagens e os membros dos grupos caracterizados.

Face a essa exposição, os mass media constituem-se como um agente ideal para a transmissão e apreensão de estereótipos de género por parte de um largo sector do público. Algumas das imagens típicas de mulheres, presentes nos media, são as ‘femme fatales’, as ‘super mães’, o objeto sexual, ou a mulher que faz de tudo pela sua carreira profissional. Imagens irrealistas estão também presentes na apresentação da suposta mulher ideal, na visão do seu corpo, com figura perfeita. Aliás, os estereótipos de género prevalentes nos media focam-se essencialmente na aparência física, nos papéis sociais e nos comportamentos, com características adequadas à masculinidade e feminilidade. Estudos indicam que os corpos das mulheres em tv ou filmes são normalmente magros, encaixando-se em ideais sobre o que se crê ser sexy, sendo elas assim coisificadas, tornadas objetos sexuais (Signorielli, 2001 in Fischer, 2010). São ideais pelo qual todas as mulheres são julgadas. Mantém-se a ideia de que ela deve ser bela, ter classe e ser educada. (Brewer, 2005) (Pereira e Veríssimo, 2008)

1.7 – Cinema e Sociedade: Representações do Real

Foi no século XX que se assistiu ao desenvolvimento do cinema como um dos meios de comunicação e entretenimento mais apreciados e mais rentáveis. A sua influência abrange todos os setores da sociedade americana e também se alarga para um nível global, em culturas diferentes. O cinema norte-americano produzido para as massas gere e movimenta muito dinheiro anualmente, estima-se que entre 10 e 12 bilhões de dólares (Machado, 2008). Isso traduz-se em poder. Os filmes têm sido um mensageiro importante dos valores e crenças ideológicas de uma sociedade. Ao ser parte integral da sociedade, funciona como veículo para a formação e perpetuação da cultura popular. É um meio poderoso e penetrante. Fredric Jameson (1981) designa-o como a arte perfeita do pós-moderno, um produto das mais sofisticadas formas de produção industrial.

Podemos olhar para os filmes como produtos culturais, inscritos num contexto histórico e social específico, são representações, construções e reconstruções de um conjunto de valores que são socialmente aceites por essa mesma sociedade (Santos, 2009). Podemos entender que os produtos culturais, como os filmes, «são artefactos que escapam aos contextos de presença, mas que se distinguem dos objetos em geral na medida em que incorporam formas ‘alargadas’ de significação» (Giddens, citado in Silva, 1994 in Santos, 2009). São, por isso, um objeto importante para analisar as transformações de valores no que diz respeito a práticas e representações dos atores sociais no seu quotidiano (Santos, 2009).

Falando sobre as representações no cinema, Aumont (1995 in Mendonça e Senta, 2011) afirma que o filme assume-se como ponto de encontro entre cinema e outros elementos não cinematográficos, como aspetos económicos, sociológicos ou culturais. Aumont (*idem*) diz que o cinema se define como produção estética, como prática de consumo e como instituição que produz e reproduz narrativas

culturais e sistemas de representação social, formando uma zona espacial imaginária em que a audiência projeta os seus sentimentos, como o desejo, o receio ou as necessidades, e onde esse espectador se vê e reconstrói. Este processo de projeção ocorre no interior de uma impressão da realidade que traz consigo uma falsa transparência, uma vez que a verosimilhança desta imitação do real é originada por textos já delineados – em discursos, imagens e signos enraizados em práticas sociais e em produtos mediáticos – e não pela realidade factual e concreta. Por isso, Aumont (*idem*) considera que, nas sociedades contemporâneas, os media são um elemento importante na construção da realidade social, em especial na forma como cada grupo se percebe a si mesmo e ao(s) outro(s), uma vez que os media difundem imagens e representações de uma visão do mundo que nos orienta quanto à forma correta de nós vivermos.

A influência do cinema de Hollywood também se pode estender ao comportamento adoptado pelos seus espectadores, nacionais ou estrangeiros, na imitação das grandes estrelas de cinema, em sua forma de falar ou vestir (Marques, 2005). As mensagens subliminares também são uma constante, apelando geralmente ao consumo. Os estudos de mercados que são efectuados levam a que os produtores cinematográficos saibam exactamente aquilo que mais agrada aos públicos, guiando assim suas decisões (*idem*). As inovações tecnológicas permitiram uma maior possibilidade e facilidade de acesso a estes filmes (tv por cabo, leitores de dvd, a internet, os serviços de videoclubes virtuais). Tal faz com que os filmes continuem a ser um dos grandes hobbies e fontes de entretenimento dos nossos tempos. O espectador já não é apenas um agente passivo, ele pode ter um papel ativo que influencia as decisões de quem produz e cria filmes (petições na internet, etc.). Em suma, a popularidade e influência do cinema relaciona-se com o facto dele expressar os nossos sonhos e pesadelos. Da ficção científica ao terror, passando pelo drama e pela comédia, em todos estes géneros cinematográficos, estão representando sentimentos e perspectivas muito pessoais e íntimas.

1.8 – Teorias sobre o Papel e os Efeitos dos Media

Têm sido formuladas teorias para compreender os efeitos dos media sob as pessoas. Expomos brevemente duas. Na teoria da cultura, desenvolvida por George Gerbner e Larry Gross, vê-se no papel dos media um agente importante de socialização. Argumenta-se que a exposição prolongada à televisão e ao cinema, a suas imagens e temáticas, leva a que os espectadores mais frequentes desses produtos cultivem crenças, atitudes e ideais acerca da nossa realidade que acabam por se assemelhar à realidade que é recriada no mundo da tv e do cinema por eles vista, dando origem a uma percepção e visão social distorcida do mundo em que vivemos por parte desses sujeitos (Fischer, 2010; Smith, s.a., Klewin, 2007). Funcionando como autênticas mensagens de socialização, elas dizem-nos como nos comportar e quais os nossos objetivos de vida, de acordo com o género (Bogarosh, 2008). Os filmes são, de entre os produtos da cultura popular, dos que mais registado fica nas nossas imaginações (Mintz e Roberts, 1993 in Bogarosh, 2008). Para tal, muito contribui o seu marketing, mas também

novas as plataformas tecnológicas, que possibilitam um acesso maior e mais fácil aos blockbusters. Assim, as mensagens continuarão a ser transmitidas, moldando valores e ideais culturais das diferentes sociedades.

Na teoria da hegemonia, formulada a partir do trabalho de Antonio Gramsci, um marxista italiano, relacionam-se questões de cultura, poder e ideologia. Explica-se como os grupos dominantes, no poder, usam o consenso e/ou a coerção para manter seu poder, procurando a aceitação da sua ideologia. O consenso será o método mais eficaz para que o poder seja exercido ao nível da cultura, em que as pessoas aceitam certos acordos sociais (Croteau e Hoynes, 2003 in Klewin, 2007). A hegemonia funcionará ao nível do senso comum, que fornece um consenso geral em favor do ‘status quo’, pois quando uma noção se torna em senso comum (ou seja, é uma construção social), a sua verdade é tida como factual, parecendo assim natural a ordem estabelecida (*idem*). Argumenta-se ainda que a hegemonia não é permanente, ela tem de ser reforçada habitualmente, uma vez que as experiências que vão sendo vividas pelas pessoas irá levá-las a questionarem-se, a ter dúvidas sobre as ideologias dominantes, havendo a necessidade de renovação, sendo que as oposições, quando ocorrem, são definidas como comportamentos desviantes e indesejáveis (*idem*). A teoria da hegemonia é frequentemente utilizada para descrever os efeitos que os media actuais têm sobre a consciência da sociedade e seus membros, pois as imagens dos media ‘representam’ o mundo, definindo a realidade em vez de refleti-la fielmente (Klewin, 2007).

CAPÍTULO II

2 – Metodologia

2.1 – O objeto de estudo e a metodologia de pesquisa

Como já foi explicado, o tema desta dissertação tem a ver com a representação da mulher nas grandes produções de Hollywood, os blockbusters, termo atribuído a filmes que foram um grande êxito junto do público, normalmente produções de grande orçamento, com elenco conhecido, cujo objetivo é alcançar o maior lucro possível nas bilheteiras. O objetivo passará por ver como as mulheres destes filmes são caracterizadas, daí o uso da expressão ‘representação da mulher’ no título. O objeto de estudo são blockbusters dos EUA (alguns são coproduções) com produção compreendida entre a década de 1970 e a atual. Define-se a análise de conteúdo, através da análise de filmes, como método e técnica de análise principal, de modo a que se obtenham resultados concretos. No capítulo I, explicou-se a importância dos filmes em sociedade, daí ter-se achado que a análise de filmes constituiria uma tarefa pertinente na abordagem desta temática. Escolheu-se analisar a partir da década de 1970 pois é aí que se identifica, com o sucesso de *Jaws*, o aparecimento do blockbuster, e por ser uma década onde ainda se fez sentir a segunda vaga do movimento feminista.

As análises para cada filme serão breves. As narrativas serão tidas em conta mas o essencial é caracterizar as personagens femininas, sobretudo as principais (mas também as secundárias, nomeadamente se estas indicarem algo sobre os filmes) em variantes como o seu enquadramento narrativo, personalidades, ou comportamentos. Aspetos que revelarão as suas imagens. Poderão destacar-se cenas para sublinhar ou reforçar observações. Também se dará atenção a mensagens implícitas na narrativa. A análise será dividida em cinco pontos para cada década no capítulo III, englobando aí a análise dos filmes e suas mulheres consoante a década. De modo a haver certa representatividade, selecionaram-se quatro filmes por década, sendo que nesta escolheram-se apenas dois, pois ela ainda agora começou. Esta estratégia interpretativa e dedutiva tentará apanhar os detalhes mais importantes, contribuindo para interpretações a serem expostas nas conclusões do capítulo final.

2.2 – Critérios de seleção dos filmes e as escolhas finais

Os blockbusters podem ser de géneros cinematográficos tão diversos como drama, comédia, terror, etc. Uma análise que incluísse todos estes estilos seria impossível face aos limites de páginas e de tempo. Assim, como primeiro critério, dei prioridade a obras que se encaixem nos géneros da ação, da ficção científica e do fantástico, havendo elementos de terror e comédia nalgumas. Elas enquadram-se num cinema de espetáculo e entretenimento, com narrativas mais leves e menos dramáticas, mas

interessantes à mesma para a análise pretendida. Possuem certas semelhanças entre si, e isso possibilita que se tirem conclusões mais consistentes, mas nunca totalmente conclusivas.

Outro critério relacionou-se com a qualidade dos filmes. Não selecionaram-se apenas blockbusters apreciados pela crítica, rejeitando outros menos bem vistos. Se os dois tipos tiveram impacto junto do público, então merecem igual consideração analítica.

Um terceiro critério passou pelo reconhecimento duradouro. Tendo em conta a ideia de que os filmes são um meio influente nas visões que temos do mundo, pareceu sensato tentar escolher apenas filmes que permaneceram na memória do público, pois dá-se o caso de haverem blockbusters antigos que foram basicamente esquecidos.

Critério natural nesta seleção relacionou-se com a presença obrigatória de personagens femininas nos filmes escolhidos, seja em papéis principais ou secundários.

Um último critério relacionou-se com a narrativa. Apenas se escolheram filmes que têm história passada nos tempos actuais ao da sua produção ou futuristas, não se seleccionando filmes com uma narrativa de um período anterior aos anos 70.

Apresenta-se a lista dos 18 filmes escolhidos, por ordem cronológica, com os títulos originais em inglês: Jaws (1975), Star Wars (1977), Superman (1978), Alien (1979); E.T.: The Extra-Terrestrial (1980), Ghostbusters (1984), Top Gun (1986), Batman (1989); Terminator 2: Judgment Day (1991), Jurassic Park (1993), Independence Day (1996), The Matrix (1999); Spider-Man (2002), Transformers (2007), The Dark Knight (2008), Avatar (2009); Inception (2010), The Avengers (2012).

A inclusão de ‘Ghostbusters’, filme com grande vertente de comédia, justifica-se pelo seu impacto e popularidade duradoura, e pela escolha limitada que os anos 80 ofereciam em termos de filmes com mais ação e com personagens femininas minimamente relevantes.

2.3 – Grelha de análise

Apresento agora a grelha de análise (página seguinte) que servirá de auxílio na análise a efetuar no capítulo III. É uma grelha focada na personagem feminina, nas mulheres das narrativas, contendo os elementos necessários que possibilitem a sua caracterização, para que tenhamos assim uma ideia razoável das representações e imagens delas.

Quadro nº 1 – Grelha de análise ‘representação da mulher nos blockbusters’

DIMENSÕES DE ANÁLISE	CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS (VARIÁVEIS)
NÍVEL INDIVIDUAL	IDENTIDADE	FUNÇÃO NARRATIVA; PAPEL PRINCIPAL OU SECUNDÁRIO; SUA PERSONALIDADE? EM TERMOS EMOCIONAIS, NAS SUAS RELAÇÕES E COMO AGE AÍ, OBJETIVOS, COMO SE COMPORTA EM DIFERENTES CENÁRIOS, É ESTEREOTIPADA?;
	FAMÍLIA	CARACTERÍSTICAS DA FAMÍLIA, RELAÇÃO COM PARENTES PRÓXIMOS, RELAÇÕES CONJUGAIS OU NAMOROS, ORIGENS SOCIAIS E ECONÓMICAS, PERCEPÇÕES SOBRE OS OUTROS E DESTES SOBRE ELA;
	CORPO E APARÊNCIA FÍSICA	COMO É ESTETICAMENTE? SIGNIFICADOS? REAÇÕES DOS OUTROS; É UM OBJETO SEXUAL, É COISIFICADA NA NARRATIVA?; SE POSSUI BELEZA, UTILIZA ISSO PARA SEU BENEFÍCIO, IGNORA ESSE LADO, ETC.?
NÍVEL PROFISSIONAL	ESTATUTO	QUAL A SITUAÇÃO PROFISSIONAL? SE ESTIVER EMPREGADA: POSIÇÃO NA HIERARQUIA, TEM OU NÃO PODER, NÍVEL DE INDEPENDÊNCIA, PERCEÇÃO DE SI NAQUELE MEIO, PERCEÇÃO DOS OUTROS; CASO ESTEJA DESEMPREGADA: COMO VIVE A SITUAÇÃO? QUAL A PERCEÇÃO DOS OUTROS SOBRE TAL SITUAÇÃO? ESTUDANTE: DEPENDENTE DE OUTROS FINANCEIRAMENTE, É INDEPENDENTE?
	RELAÇÕES PROFISSIONAIS	COMO SÃO? COM COLEGAS, PATRÃO, ETC. TEM AMIZADES NESSE MEIO?

A divisão dos níveis individual e profissional foi influenciada pelos textos sobre questões de género lidos para a tese e durante o mestrado. As duas esferas eram muito focadas quando se debatia o papel da mulher consoante o contexto. No enquadramento, abordaram-se conceitos como os de identidade, papéis e estereótipos de género, e aqui os conceitos estão sobretudo implícitos na dimensão individual, em variáveis como a personalidade da personagem feminina ou na sua aparência física. Outros conceitos do capítulo I estão também implícitos em categorias da dimensão profissional, como na questão do poder e posição na hierarquia. As subcategorias sobre as relações destas mulheres nas narrativas e a noção de perceções encontram-se nas dimensões individual e profissional. A repetição justifica-se pela diferente natureza que pode caracterizar esses aspetos nas duas dimensões.

2.4 – As hipóteses de pesquisa

A formulação de hipóteses de pesquisa são tentativas prévias de responder à questão de partida inicial e sua complementar. Isso não condicionará, porém, a análise e as conclusões obtidas, mesmo que os resultados não confirmem estas hipóteses e lhe retirem a sua validade.

A primeira hipótese que se avança na tentativa de responder à pergunta de partida relaciona-se com a possível evolução, estabilidade ou regressão registadas desde a década de 1970 até aos tempos atuais nestes blockbusters. Acredita-se que nem houve evolução nem regressão, antes estabilidade. Crê-se que os estereótipos de género perduram ainda hoje nos blockbusters, talvez não de forma tão excessiva mas presentes à mesma na caracterização das mulheres. Não se acredita numa mudança drástica desde os anos 70 até hoje, que possibilite afirmar com convicção que existiu uma evolução marcadamente positiva nos retratos das mulheres. Grande parte destes blockbusters do cinema espetáculo possuem narrativas e argumentos de fácil entendimento, para que suas mensagens possam ser consumidas e apreendidas por um maior número de pessoas numa escala global, contribuindo para maiores lucros no ‘box office’. Assim, também os personagens destas narrativas, masculinos e femininos, são construídos de forma relativamente simples, sem a profundidade dramática que podemos ver, por exemplo, em filmes independentes. Estes blockbusters têm elementos que permitem rapidamente à audiência identificá-lo e categorizá-lo, daí o recurso a estereótipos fáceis de compreender. É uma técnica que resulta e que Hollywood repete.

A segunda hipótese elaborada sugere que a imagem da mulher vista e apresentada nos blockbusters adaptados de ‘comics’ (banda desenhada, BD) é mais negativa do que a imagem da mulher em blockbusters que não foram adaptados dessa literatura. Mesmo considerando o facto de que existem diversos tipos de ‘comics’, dirigidos a públicos masculinos e femininos, a verdade é que a BD continua a ser um produto visto como maioritariamente consumido por jovens do sexo masculino. As histórias mirabolantes, repletas de ação, adrenalina e suspense, os super-heróis que são chamados à ação para salvar uma mulher em perigo, as mulheres com corpos irrealistas ou mulheres inocentes e

ingênuas que se apaixonam pelo herói, são alguns dos elementos presentes nessas narrativas e que costumam ter apelo junto de um público maioritariamente masculino. São aspetos tidos em conta por Hollywood nas adaptações cinematográficas destes ‘comics’, que têm o objetivo de alcançar o maior lucro, sendo para isso necessário atrair não só os fãs dessa literatura, não os perturbando com grandes modificações, mas ainda outros potenciais espectadores que têm um conhecimento mais básico ou inexistente da fonte original. Mesmo que o produto final tente ter maior sensibilidade no retrato da mulher, não sendo tão excessivo na sua coisificação sexual como o visto na BD, é, na mesma, mais negativo do que as imagens produzidas noutros blockbusters.

Uma última hipótese que se formula tem a ver com a presença de fortes personagens femininas nestes blockbusters. Certamente que os movimentos feministas dos anos 60 e 70, suas ideias e reivindicações, influenciaram novos realizadores e argumentistas surgidos nessas décadas e posteriores, incentivando-os a construir personagens femininas que saíssem do padrão tradicional e patriarcal quanto à idealização da mulher. No entanto, acredita-se que uma análise mais aprofundada revelarão que estas imagens, à primeira vista positivas e com boas intenções, acabam por conter, mesmo que sem intenção, aspetos que podem ser vistos como negativos e que ajudam a reforçar estereótipos negativos sobre a mulher, prejudiciais para ela e para as expectativas que a sociedade coloca nelas. O estereótipo de género negativo não consiste apenas em atribuir-se à mulher características de passividade, excessividade emocional, ou carência, entre outros, fazendo dela fraca. Ao tentar ilustrar-se de forma positiva a mulher, mostrando-a como um ser forte e independente, mas chegando até aí ao atribuir-lhe características tradicionalmente associadas aos homens, como a agressividade, não ajuda à eliminação desses estereótipos e crenças típicas da sociedade patriarcal e machista, antes reforça os ideais dessa cultura, pois passa a mensagem de que a mulher para ser encarada como igual ao homem terá de agir como ele.

CAPÍTULO III – ANÁLISE DOS FILMES E SUAS PERSONAGENS FEMININAS¹

3 – Blockbusters da década de 1970²

Ellen Brody, mulher do chefe de polícia Martin Brody, um dos três protagonistas de *Jaws*, é a personagem feminina com mais presença no filme, mas num papel secundário. Ela aparece somente na primeira hora do filme, sendo a segunda hora dedicada aos três protagonistas masculinos, desenvolvendo-se aí a camaradagem entre o trio em alto-mar enquanto procuram eliminar a ameaça que paira sobre Amity, um tubarão branco. Ellen é caracterizada como um suporte emocional do marido, mulher de aparência normal. Apoia e conforta o esposo face ao stress causado pela situação envolvendo o tubarão (as vítimas, um presidente de câmara que não quer interditar a praia) e a culpa que ele sente em consequência de mortes evitáveis. A sua preocupação faz com que, por vezes, ela pareça distante, mas a relação parece ser feliz. Ellen é daquela ilha, ao passo que Martin vem de Nova Iorque. Também vemos Ellen cuidando dos filhos, tanto em casa como no exterior, observando-os quando estes estão na praia, receando ela (e Martin) pela segurança das crianças, e posteriormente pela do marido, quando este vai à caça do tubarão. Não se sabe se Ellen é doméstica ou se tem emprego (estamos no 4 de Julho, período festivo). As suas cenas são maioritariamente em casa ou na praia, sempre junto do marido e/ou dos filhos.

Star Wars introduz a Princesa Leia, uma dos três protagonistas. Membro do Senado Imperial, é uma das líderes da rebelião que procura derrubar o Império Galáctico. Leia aparece como mulher destemida e corajosa, tudo em prol da causa dos rebeldes. Embora pertença à realeza, o objetivo de derrubar um império opressor do povo, realça seu sentido de nobreza. O Império toma conhecimento da sua traição e ela recorre à ajuda de um Jedi, enviando-lhe uma mensagem antes de ser capturada por Darth Vader (o antagonista) e seus homens, no início do filme, momento que revela a inteligência. Ela não revela os segredos dos rebeldes nos interrogatórios a que é submetida, mentindo. A única fragilidade de Leia ocorre quando vê o seu planeta a ser destruído pela Death Star (retaliação de Vader por ter traído o Império), emocionando-se. Ficará prisioneira durará algum tempo do filme, mas é resgatada por Luke (que recebeu a mensagem), Obi-Wan Kenobi (a quem era destinada a mensagem) e Han Solo (mercenário recrutado). Na fuga do grupo, é a própria Leia a dar as ordens (Han aceita a contragosto), reforçando a sua natureza de líder. Já na base dos rebeldes, ela participa com homens do movimento no plano traçado para desferir um ataque à Death Star, estação espacial do Império. Essas cenas mostram o respeito que aqueles homens têm por ela.

¹ Para facilitar o entendimento das análises dos filmes, quanto às narrativas, personagens e cenas, temos em anexo grelhas com sinopses narrativas de cada filme;

² Ver as sinopses narrativas dos blockbusters dos anos 70 na página 1 do anexo.

Outras interações ao longo do filme de Leia dão-se com Luke, momentos em que ela conforta-o após a morte de Obi-Wan, e especialmente com Han, em cenas cômicas que revelam a química dos dois apesar das origens opostas. Leia e Han terão uma relação amorosa na saga, mas não ainda neste primeiro Star Wars. Com Luke existe uma relação terna e de amizade. Será revelado noutro filme que eles são irmãos, dando um maior sentido àquelas cenas de conforto e apoio emocional. A Princesa Leia ocupa um lugar fulcral na narrativa do primeiro Star Wars, mas é a única mulher com tal posição. É a única personagem feminina de relevo no filme. Temos também Beru Lars, tia de Luke, mas a sua aparição é muito curta.

Em Superman, uma personagem feminina tem algum peso narrativo, Lois Lane, com uma caracterização não muito positiva, algo que estende-se a todas as mulheres do filme. Lois é jornalista, profissional dedicada e ambiciosa. Tem uma aparência suficientemente agradável para que Clark Kent, o Super-Homem, se interesse por ela. A relação com Clark (Lois não sabe que ele é herói) e com o Super-Homem são alvo de grande foco, destacando-se o fascínio e deslumbramento que ela nutre pelo herói e o desinteresse pelo 'humano' Clark, apesar dos esforços dele para a agradar. O encantamento pelo herói é tão grande que Lois perde a noção, fica desorientada quando está com ele, hipnotizada por aquele ser perfeito, um herói adorado pelo povo (forma como ele é retratado no filme). Numa cena em que ele se encontra com ela para uma entrevista, para se dar a conhecer a Metropolis, Lois veste um vestido de gala para o impressionar, esquece a parte profissional e as suas questões enveredam pelo pessoal, querendo saber se ele é casado, se tem namorada, entre outras questões superficiais que reforçam a transformação súbita e negativa de Lois. A sua posição na narrativa passa a ser essencialmente a do interesse romântico do herói, que a terá de salvar algumas vezes.

As outras mulheres também são inferiorizadas ou estereotipadas. Kara, mãe biológica do Super-Homem, que não participa na decisão de enviar o filho para a Terra, é o pai que decide tudo. Martha Kent, a mãe terrestre de Clark Kent, esposa dedicada e feliz que nunca se sentiu totalmente realizada pois não chegou a ter um filho, algo que a chegada de Clark corrige. Funciona também como suporte emocional de um Clark adolescente, após a morte do pai Jonathan, marido de Martha. E Eve Teschmacher, namorada do vilão Lex Luthor, cúmplice dos seus crimes. É um objeto de Lex, não aparenta ser inteligente e o tom com que este se lhe dirige é arrogante. Eve é vaidosa, tem muitos cuidados estéticos. A sua atratividade é realçada através de vestidos provocantes que enaltecem as suas curvas.

Ellen Ripley é a protagonista de Alien. Assume-se como a protagonista do filme após o desaparecimento de Dallas, o comandante da nave, e como a heroína ao derrotar o alien, apenas ela escapando. A última meia-hora do filme é apenas com Ripley, mostrando o seu confronto com o alien. Dos sete tripulantes da nave Nostromus, ela é a terceira na hierarquia (terceiro oficial), estando em primeiro Dallas e Ash, um cientista da companhia que organizou a missão, personagem que se revelará um androide e um inimigo. Ripley é uma espécie de primeiro sargento, suas tarefas incluem a pilotagem da nave e o supervisionamento das tarefas dos outros tripulantes. Ela tem uma

personalidade dominante e assertiva, o contrário de Lambert, a outra mulher do filme, mais emotiva e frágil, que mais se deixa afetar pelo aparecimento do alien e pelas mortes dos colegas. Já Ripley é das que mais se faz ouvir no grupo, participando nos debates ocorridos após a descoberta da ameaça, questionando e suspeitando de Ash quando mais ninguém o faz. É ela quem toma para si o comando das operações após a morte de Dallas. No confronto com o alien, Ripley mostra-se capaz de se defender. A sua vitória sobre a criatura, que consegue invadir secretamente a nave auxiliar por onde Ripley escapa, é obtida à base de inteligência, racionalidade, muita frieza e calma. Esses traços são vincados em Ripley ao longo do filme, nas interações com os colegas e nos momentos de confronto com o alien. Raramente perde o controlo das emoções, exceto numa discussão com Dallas, que dá primazia à opinião de Ash (antes de este se revelar um inimigo) sobre a de Ripley (já ela suspeitava). As interações entre colegas não revelam muito do tipo de relação existente entre eles. Um ou outro atrito deriva mais do stress causado pela missão, pela vontade de voltarem a casa e pela ameaça. A masculinização de Ripley não é exagerada, está bem conjugada com os atributos vistos como femininos, exemplificada na preocupação e delicadeza que tem com um gato que anda pela nave e que consegue salvar.

3.1 – Blockbusters da década de 1980³

Em E.T.: The Extra Terrestrial temos apenas uma mulher com relevo na narrativa: Mary, mãe das três crianças que acolhem e cuidam do extra-terrestre na casa dela. É uma mãe solteira, uma personagem secundária na narrativa, sendo os protagonistas o ET e Elliott, filho de Mary que encontra a criatura. Mary (e os seus filhos) têm dificuldade em lidar com a nova realidade da vida após o divórcio e abandono do marido/pai por outra mulher (explicado na narrativa), sendo a sua mágoa e sofrimento realçadas em algumas conversas com os filhos ou mesmo quando está sozinha, notando-se uma expressão triste. O ambiente familiar é tristonho e Mary não parece ter solução para reverter a situação. Está implícito que ela trabalha, não sabendo nós em quê, mas parecendo ser algo perto de casa, uns subúrbios americanos. É ela quem faz as compras e outras tarefas domésticas, não tendo ajuda de ninguém. A sobrecarga acaba por fazer com que ela ignore que há uma criatura em sua casa. Quando a pequena Gerty lhe tenta contar esse facto, Mary ignora a filha, pois está ocupada a arrumar as compras no frigorífico. Esse distanciamento ocasional entre mãe e filhos, mais vincado na figura de Elliott, irmão do meio, e que mais afetado parece pelo abandono do pai (além da mãe), encontrando um amigo no ET, não tem correlação com um distanciamento emocional, pois o amor e preocupação de Mary pelos filhos faz-se notar em diferentes cenas (especialmente quando Elliott desaparece, e quando Mary descobre o ET, que pensa ser uma ameaça). Não vemos Mary interagir com mais ninguém além dos filhos em grande parte do filme, até que no último terço surgem agentes do governo

³ Para as sinopses narrativas dos blockbusters dos anos 80, ver página 2 do anexo.

que procuram capturar o ET, sendo a família interrogada. Os filhos de Mary têm os seus amigos, brincam com eles e participam numa festa de Halloween, ficando a mãe sozinha. É um retrato deprimente daquela condição de mãe solteira, dos problemas enfrentados que influenciam negativamente o ambiente familiar.

Ghostbusters é essencialmente uma comédia que não se leva a sério. Isso faz com que leituras aprofundadas sejam mais complicadas. Os heróis do filme são homens, a equipa dos caça-fantasmas. Temos apenas duas personagens femininas em papéis secundários, tendo Dana Barrett maior importância narrativa. A outra mulher é Janine Melnitz, secretária dos caça-fantasmas, mulher pouco atraente, num papel cómico. Dado o seu trabalho, é ela que atende os telefonemas daqueles que necessitam da equipa, que entrevista potenciais recrutas, e que vai fazendo outras pequenas coisas. A dada altura ela queixa-se ao Dr. Peter Venkman, líder do grupo, que precisa de mais ajuda, mas este não lhe dá ouvidos. Essa nega e a frustração de Janine são retratadas de forma cómica. Ela parece ter algum interesse pelo Dr. Egon Spengler, outro dos caçadores, coisa somente implícita. Resumindo, serve apenas para acrescentar mais momentos de humor ao filme, algo que se estende a todos os personagens, nenhum caracterizado seriamente. Dana Barrett é membro de uma orquestra musical de Nova Iorque (toca violoncelo) e é o interesse romântico de Peter Venkman, um mulherengo nato (na primeira cena, tenta marcar jantar com uma sua aluna ingénua). Eles conhecem-se pois ela desconfia que a sua casa está assombrada, este vai investigar mas parece mais interessado em seduzi-la. Inicialmente ela vai rejeitando-o, algo que também faz a um vizinho trapalhão que vive no mesmo prédio. Dana acaba por simpatizar com Peter, que não desistiu dela, e aceita um jantar com ele, para felicidade deste. Antes que qualquer coisa possa acontecer, Dana é possuída por um demónio. A sua aparência muda, o demónio dá-lhe uma imagem provocadora, atraente e sensual. Tenta fazer amor com Peter mas este vê que ela está possuída e nada acontece. É tudo apresentado num tom ligeiro e cómico. A possessão prolonga-se até perto do final. Os caça-fantasmas conseguem eliminar aquele demónio, e Gozer, o líder deles, que também aparece sob a figura de uma mulher. Pensando que Dana morreu, nota-se tristeza em Peter, o que faz supor que ele gostava mesmo de Dana. Mas esta ainda continua viva, os caça-fantasmas resgatam-na e nas cenas finais vemos ela e Peter abraçados e trocam um beijo.

Em Top Gun só temos uma personagem feminina com algum destaque, Charlotte ‘Charlie’ Blackwood, papel secundário. A sua posição/função na narrativa é a de ser o par romântico de Pete ‘Maverick’ Mitchell, o protagonista, um aluno/piloto na academia Top Gun. Charlie é doutorada em astrofísica e trabalha na base militar como instrutora civil. A sua formação académica e as cenas em que ela discursa perante os alunos da academia indiciam que Charlie é uma mulher inteligente e sofisticada, com conhecimento militar, além de atraente. Ela e Maverick conhecem-se num bar, onde os pilotos se juntam para se divertir e engatar as mulheres atraentes presentes no local, muitas delas disponíveis, fazendo até os jovens pilotos apostas sobre se terão sucesso. É um momento sexista. Maverick repara em Charlie e tenta impressioná-la cantando uma canção. Ela diverte-se mas rejeita as

investidas. No dia seguinte aparece na base para trabalhar, fica a saber quem é Maverick (tem fama devido a uma destreza perigosa de pilotagem mostrada na primeira cena), e isso aumenta o seu interesse. Revela aqui alguma superficialidade. Maverick continua atraído por ela. A relação progride, parecem gostar um do outro, mas ela hesita pois ele é seu aluno. A relação é consumada no seguimento de uma breve discussão, ocorrida após Charlie ter feito críticas a uma ação na pilotagem de Maverick. Ela confessa que teve de fazer as críticas para não ficar mal vista perante instrutores e alunos, pois na verdade achou corajosa a ação. Ou seja, mentiu para agradar aos instrutores e alunos, talvez com receio em perder o lugar, e o facto de se impressionar (novamente) por ações corajosas e perigosas reforçam uma natureza superficial de Charlie, algo que não é consistente com a seriedade inicial. O amor fez com que perdesse racionalidade. No desenvolvimento da narrativa, Goose morre e Maverick sente-se culpado. Nestes momentos, Charlie é o seu apoio e conforto emocional, mas este continua a culpar-se, perde habilidades na sua pilotagem, agradece a Charlie a sua ajuda mas diz que não pediu ajuda. O namoro termina. Após ultrapassar o sentimento de culpa e recuperar as suas habilidades, voltando a pilotar e a triunfar em batalha, Maverick resolve regressar à academia para ser instrutor. Na última cena, reencontra Charlie, que continuou por lá, e os dois reatam a relação. Em jeito de conclusão, todo este romance é executado de forma básica e simplista pelo realizador, com ações cliché e estereotipadas nos dois elementos do par.

Em Batman, Vicki Vale é a personagem feminina que se destaca, um papel principal, com presença constante, cuja função principal para a narrativa acaba por se relacionar com o facto dela ser não só o interesse romântico de Bruce Wayne, o Batman, algo que nos permite conhecer a faceta humana de Wayne, mas também por atrair o vilão Joker, o que causará o aumento da tensão entre herói e vilão rumo ao confronto final, em que Batman salva Vicki. Num papel bem menor, temos a personagem de Alicia Hunt, namorada de Jack Napier (antes deste se transformar em Joker), uma mulher atraente. Aparenta ser superficial e materialista, do pouco que aparece é em cenas em que a vemos chegar com sacos de compras (presumem-se caras). Tem poucas falas e são banais. Parece um objeto de Jack, é assim que é apresentada, ponto reforçado quando ele se transforma em Joker e a desfigura, para que ela se pareça mais consigo, aparecendo ela desorientada nessas cenas, como se estivesse drogada. Numa conversa posterior com Vicki, o Joker informa que Alicia se suicidou.

Vicki Vale é uma fotojornalista que chega a Gotham atraída pela história de um misterioso herói que anda a apanhar criminosos pela cidade. Ela recruta a ajuda do jornalista Alexander Knox, também interessado pela história, para tentarem descobrir mais, prometendo a este que um Pulitzer poderá ser possível caso descubram de quem se trata. É uma cena que demonstra a sua ambição e empenho jornalísticos, algo que irá sendo realçado no princípio do filme. Knox interessa-se por Vicki, convida-a para jantarem, mas esta vai rejeitando-o. Porém, mantém sempre uma relação amigável. Vicki é uma mulher bonita e sensual, atributos que usa para conhecer Bruce numa festa, em que veste um vestido de gala, não usando os seus óculos para que os seus olhos claros sobressaíam, tudo para chamar a atenção de Bruce, o que consegue. Já nas cenas em que está no trabalho, ela usa os seus

óculos, veste roupa mais conservadora, apenas modificando a aparência nas ocasiões em que está com Bruce. Os dois acabam por se dar bem, têm um encontro e acabam por passar a noite juntos. Mas este acaba por afastar-se, apesar de gostar dela, pois quer proteger o seu segredo. Ela não se convence e começa a seguir e investigar Bruce. Tem um comportamento algo stalker. Acaba por descobrir coisas do passado dele, e eventualmente este revela-lhe que é o Batman. Vicki também interage com o Joker, que fica obcecado por ela, colocando a vida dela em perigo, aparecendo sempre o Batman para a salvar. No fim, Vicki põe de lado as suas ambições jornalísticas, de forma a proteger a identidade de Bruce, com quem inicia uma relação. O objetivo de progredir na carreira é modificado pelos eventos do filme, dando lugar a um novo que passa por ficar com Bruce Wayne, homem que ama.

3.2 – Blockbusters da década de 1990⁴

Sarah Connor é uma das personagens principais de Terminator 2, já o tendo sido no primeiro filme da saga. Aqui, a sua caracterização é mais aprofundada, existindo uma transformação do que tinha sido visto da Sarah de The Terminator (1984), onde ela era uma empregada de mesa, jovem simpática e sorridente apesar do trabalho complicado. Ela vê-se envolvida em algo que não compreende, mas ao longo desse filme adapta-se à situação de risco em que se encontra, apaixonou-se pelo homem que veio do futuro para a proteger, e acaba por se tornar na heroína do filme ao derrotar o exterminador T-800 cuja missão era matá-la.

Passaram-se alguns anos e em Terminator 2, Sarah encontra-se internada num hospital mental, sendo tratada por um doutor com quem mantém uma relação pouco amistosa, ele acha-a louca e paranoica. O staff médico é abusivo com Sarah, e ela também é violenta para com eles. Através do filho John, ficamos a saber que a sua vida foi difícil e atribulada após os eventos do primeiro filme. Esteve constantemente em andamento para proteger o filho de um novo ataque vindo do futuro, aprendeu a combater para estar preparada, teve diferentes namorados mas nenhum resultou, e acabou detida após ter tentado explodir uma fábrica de computadores. A relação com John azedou, apesar de estar implícito que os dois ainda gostam um do outro. A sua expressão ao longo do filme é dura, como que marcada por tudo o que passou no período entre primeiro e segundo filme. É agora uma mulher séria, desconfiada, com mentalidade de combatente, nem sempre estável, propícia a acessos de raiva (ex: cenas com o doutor). Quando John a vem buscar ao seu hospital mental, junto do agora bom T-800, salvando Sarah da morte às mãos do T-1000, o vilão do filme, ela preocupa-se em verificar se John está bem após a fuga difícil, não havendo espaço para gestos carinhosos de mãe para filho. Repreende-o por ele ter arriscado a sua vida para a salvar, diz-lhe que ela sabe cuidar de si, fazendo com que o filho chore, algo notado pelo T-800. É com aquela máquina (de quem Sarah inicialmente suspeita mas que acaba por respeitar no fim) que o adolescente John mais se dá, conseguindo aos

⁴ Ver as sinopses narrativas dos blockbusters dos anos 90 na página 3 do anexo.

poucos humanizá-lo, sendo explicitamente sugerido que a máquina vai ocupando o lugar de pai (e mãe) que ele nunca teve, algo que a própria Sarah reconhece mentalmente enquanto os observa a interagir amigavelmente, coisa que ela é incapaz de fazer. Os atritos com o filho são frequentes. Apesar de se preocuparem um com outro, raramente demonstram os seus sentimentos, e aqui a culpa é implicitamente atribuída a Sarah, bastante fechada. Apenas numa das suas ilusões, quando está internada, a vemos num momento de abertura emocional, ao falar com Reese, o homem por quem se apaixonou no primeiro filme (e que aí morreu), revelando-lhe as suas dificuldades, as saudades que tem dele, encorajando Reese a amada a não se deixar abater, a lutar por John. A figura frágil da jovem Sarah deu lugar a uma Sarah adulta com uma boa preparação física (demonstrado na sua primeira cena), e uma mentalidade de combate, imagens reforçadas nas batalhas com o T-1000, ou num ataque precipitado dela ao homem que criou a tecnologia que permitirá a catástrofe a que a narrativa alude (reforçando essa cena a instabilidade emocional). A função dela na narrativa é a de soldado protetora de um alvo (o filho), disposta a sacrificar-se em prol dele.

Em *Jurassic Park*, temos um elenco reduzido, com duas personagens femininas: a Dra. Ellie Sattler e Lex Murphy. Lex é a jovem neta do criador do parque, John Hammond, e apesar de aparecer com o irmão Tim junto do principal protagonista do filme, Alan Grant, em várias cenas após o ataque dos dinossauros, a sua função (e a do irmão) na narrativa serve sobretudo para mostrar como Grant, homem que não suporta crianças, aprenderá a tolerá-las e até a gostar delas através da interação com os miúdos. No final, eles estão abraçados a Grant, após escaparem ilesos do parque, enaltecendo-se implicitamente o progresso de Grant. Quanto a Ellie Sattler, protagonista em menor escala, é uma paleobotânica, namorada de Alan, paleontólogo de quem ela foi aluna, trabalhando agora os dois juntos. São recrutados por Hammond para participarem numa inspeção de segurança ao parque. Ellie é uma mulher inteligente, tendo cenas que lhe possibilitam demonstrar os seus conhecimentos técnicos. Também tem opiniões fortes e negativas sobre a criação de um parque daquele tipo, argumentando racionalmente. Apesar da sua caracterização não ser propriamente profunda, os traços que lhe são atribuídos mostram que estamos perante uma mulher inteligente, simpática, de fortes convicções, apaixonada pela sua profissão e por Alan. A relação com Alan é bastante harmoniosa, havendo somente opinião distinta quanto a ter ou não crianças. Ela tem esse desejo, ele não. Mas, como se referiu, no final esse obstáculo parece ultrapassado, para contentamento de Ellie, que sorri ao ver Lex e Tim agarrados a Alan, subentendendo-se daí o seu desejo de ser mãe. Ian Malcolm é outro membro da equipa de inspeção com quem Ellie interage mais, um matemático que mostra interesse nela. Esta é simpática com ele, mas parece ignorar as tentativas de aproximação dele, que revelam-se inconsequentes face à ameaça surgida. É uma narrativa secundária, leve e cómica. Como filme familiar, *Jurassic Park* não apresenta cenas de tom sexual. Finalmente, Ellie também demonstra coragem aquando do aparecimento das criaturas, indo à procura de Alan, entretanto desaparecido.

Em *Independence Day* nenhuma das mulheres é protagonista, apenas secundárias dos três heróis masculinos. A personagem Constance Spano acaba por ser quem tem um papel mais

importante. É a Diretora de Comunicação da Casa Branca, presença constante junto do Presidente que escuta as suas sugestões. Vê-se que os dois têm também uma relação de amizade, ela já trabalhava com ele ainda este não era Presidente. A importância da sua posição é realçada em cenas em que ela comunica à imprensa da Casa Branca as informações que o Presidente pretende transmitir ao povo americano, sendo também ela quem lhe escreve os seus discursos. Aparece assim retratada como uma mulher inteligente, organizada e leal ao Presidente. Essa lealdade provocou o fim do seu casamento com David, um dos heróis. Ele descobre que as mensagens dos aliens apontam para um ataque, contacta Constance para chegar à fala com Whitmore, e apesar das dúvidas iniciais, Constance acaba por acreditar nele, arranja-lhe uma reunião com o Presidente, que também acredita, possibilitando a fuga do grupo antes da obliteração da capital. Ficamos a saber que a relação dos dois acabou (ela terminou-a) não só por esta estar muito focada no trabalho (ponto bem vincado), mas também porque David suspeitava que ela tinha um caso com Whitmore, suspeita infundada. A relação entre os dois é inicialmente tensa, ocorrendo uma discussão em que ele lamenta ela sempre ter dado muita importância ao trabalho, ao passo que ela lamenta a falta de ambição dele. Depois disso, reaproximam-se, sendo implícita a possibilidade de um reatamento no final.

Dois personagens femininas com menor presença na narrativa são Marilyn Whitmore, a Primeira Dama, e Jasmine Dubrow, mãe solteira e namorada de Steven Hiller, outro dos heróis. Marilyn encontra-se noutra cidade. Os dois falam ao telefone, parecem ter uma relação feliz. Ela é ferida no ataque inicial dos aliens e acabará por sucumbir. Quanto a Jasmine, a sua relação com Steven é boa, este dá-se bem com o seu filho, manifestando Jasmine a uma colega a esperança de que ele ocupe o lugar de pai que falta ao filho. Jasmine e Steven separam-se durante um período do filme, após este ser chamado para o combate. No final reencontram-se, Steve segura o miúdo ao colo, subentendendo-se que preencherá o lugar de pai. O lado atraente de Jasmine é brevemente explorado numa cena que a mostra a dançar.

The Matrix tem três personagens femininas. Apenas duas têm relevo na narrativa: Trinity e a Oráculo. Trinity é uma programadora de computadores, hacker, uma das resistentes que lutam contra o Matrix. Ela é atraente, mas esse seu lado não é explorado. É segunda na hierarquia do grupo a seguir a Morpheus, a quem é totalmente leal. As suas habilidades tecnológicas permitiram-lhe construir um aparelho que possibilita a infiltração no Matrix sem que o sistema detete logo a invasão. Ela é capaz de manipular a realidade falsa que é o Matrix, quando inserida nele, o que lhe dá poderes fora do vulgar. Só Morpheus e Neo demonstram mais capacidade para o combate do que Trinity. Ela usa esses poderes para derrotar polícias na cena inicial do filme, em que foi descoberta pelo Matrix, e para lutar contra os agentes do Matrix, seres mais fortes que ela e que os outros resistentes, à exceção de Neo, o Escolhido (The One), apresentado como o salvador que poderá derrubar o Matrix e libertar os humanos da escravidão, alguém por quem Trinity se apaixonará.

A relação de Trinity com Neo é um dos elementos fulcrais da narrativa principal do filme que é a do caminho percorrido por Neo até ganhar total noção de que é mesmo o Escolhido, só assim

conseguindo obter o poder necessário para derrotar o inimigo. É uma relação explorada sobretudo na segunda metade, em que Trinity começa a ter sentimentos por Neo, o que faz com que a sua crença nele aumente. Ela age de forma a ajudar Neo no seu percurso, especialmente na missão de resgate de Morpheus, capturado e torturado pelos agentes do Matrix. Quando Neo é aparentemente morto, Trinity mantém a esperança, e conta a este (inconsciente na realidade) que sabe que ele não morreu, pois a Oráculo tinha-lhe dito que ela iria apaixonar-se pelo Escolhido. Trinity beija-o e este desperta da aparente morte para derrotar os agentes do Matrix, revelando-se assim efetivamente como o salvador que Morpheus e Trinity procuravam incessantemente. O propósito de Trinity para a narrativa acaba por se relacionar precisamente com a tal descoberta de que Neo tem de fazer sobre as suas capacidades. Ela e Morpheus ajudam Neo, é isso que move ambos neste filme. Também a Oráculo, profeta que vive no Matrix ajudando os que descobrem a verdade através da sua sabedoria, tem uma função similar. Na cena em que fala com Neo, diz-lhe que ele não é o Escolhido. Uma afirmação que se pressupõe que ela sabe ser falsa, mas que proclama à mesma para que ele seja testado e assim siga o caminho que o leve até à tal realização.

3.3 – Blockbusters da década de 2000⁵

Em *Spider-Man*, Mary Jane Watson é a personagem feminina principal, havendo ainda uma presença mais secundária de Mae Parker. Mary Jane é o interesse romântico de Peter Parker, o Homem-Aranha, enquanto Mae é tia deste, ela e o marido cuidaram de Peter após o desaparecimento dos seus pais, é uma figura de apoio emocional ao sobrinho. A função de ambas na narrativa está relacionada com o amadurecimento de Peter, o reconhecimento por parte deste dos seus poderes e responsabilidades. Os eventos de risco que ambas passam contribuem para o processo, e o amor de Peter por Mary influenciam as suas ações na tentativa de conquistá-la. A relação dos dois é o destaque na personagem de Mary. É uma jovem bonita que vive num ambiente doméstico instável, o pai é agressivo, Mary só quer sair dali. Ela e Peter conhecem-se desde crianças, são vizinhos, sempre andaram na mesma turma, ele sempre gostou dela, mas ela nunca lhe ligou muito, mostrando-se apenas simpática com ele. Tem um namorado no liceu chamado Flash, um tipo atlético. Ao longo do filme ela e Peter vão-se aproximando, quando já estão na cidade depois de terminarem o liceu, mas mais por iniciativa de Peter, a quem os poderes deram confiança. Mary também repara mais em Peter, encontra nele um amigo com quem desabafa e parece começar a sentir-se atraída por ele no desenrolar da amizade. Na cidade, Mary tenta ser atriz mas não tem sorte, tendo de trabalhar num restaurante ruins para poder ganhar dinheiro, algo de que não se orgulha. Ela também interage com o Homem-Aranha, que desconhece ser Peter, pois este salva-a algumas vezes. Mary sente-se fascinada por ele, chegando até a beijá-lo. Dá a entender que está apaixonada, apesar de ter um novo namorado, Harry

⁵ As sinopses narrativas dos blockbusters da década de 2010 estão na página 4 do anexo.

Osborn, amigo de Peter. Os seus namoros são atribulados, ela não parece saber o que quer mesmo. O pai de Harry é Norman, o vilão Green Goblin, não aprova o namoro do filho, vê em Mary alguém que está abaixo dele e que apenas se interessa pelo seu dinheiro, coisa que Mary ouve e que provoca o fim do namoro. No ato final, após ser raptada pelo Goblin, o Homem-Aranha volta a salvá-la e ela tem uma realização. Na cena final, Mary conta a Peter que naqueles momentos em que imaginava que ia morrer, o homem em quem ela pensou, para sua surpresa, foi Peter, apercebendo-se aí que quem ama mesmo é ele, não o herói ou Harry. Os dois beijam-se, mas Peter diz que eles apenas podem ser amigos, para desgosto de Mary. Toma esta decisão para a proteger, pois sabe que um envolvimento com ela, torná-la-ia num alvo constante dos seus inimigos. Peter já perdeu o tio, teve prestes a perder a tia e Mary, e não quer que tal ocorra novamente. Sacrifica o seu amor por um bem maior. O seu amadurecimento, tema central do filme, é completo.

Mikaela Banes é a personagem feminina principal de *Transformers*. Ocupa um lugar de maior relevo na narrativa dos personagens humanos, juntamente com Sam, um colega do liceu que gosta dela. A relação dos dois e a exploração da beleza e sensualidade de Mikaela caracterizam a sua presença no filme. Apesar de andarem na mesma turma desde crianças, Mikaela nunca reparou em Sam, nem sabendo quem ele é. Este está totalmente apaixonado e obcecado pela jovem, e tenta impressioná-la apesar do nervosismo e das personalidades opostas. São duas personagens estereotipadas. Mikaela namora com Trent, outra figura estereotipada, um jovem atleta bastante superficial. A relação com Trent termina rapidamente, quando este a trata de forma sexista, chamando-a de coelhinha. Sam, que estava por perto, aproveita e dá boleia a Mikaela. Ela admite posteriormente a Sam a sua atração por homens atraentes e atléticos. Pergunta-lhe se ele a acha superficial, algo de que Sam discorda (não parecendo convincente). Mikaela tem o pai detido, supõe-se que vive sozinha, tem jeito para carros, uma espécie de mecânico, algo que aprendeu graças ao pai, ladrão de automóveis, sendo ela sua ajudante, tendo por isso registo criminal juvenil. Um atributo que lhe dá jeito no confronto final entre Autobots e Decepticons. Ela e Sam conhecem os Transformers (protagonistas do filme), e ver-se-ão envolvidos nas batalhas, aproximando-se e terminando juntos no fim. A sua beleza é o seu traço mais vincado. É uma faceta explorada pelo realizador, tornando-a num objeto voyeurístico. São dados planos do rosto, olhos e boca, umbigo e barriga, pernas, do bronzeado, etc. Essas cenas ocorrem sobretudo aquando da boleia de Sam, e este admira esses atributos físicos, reforçando para o espectador a imagem de Mikaela como uma mulher fisicamente perfeita e sensual.

Rachel Dawes é a personagem feminina com maior destaque em *The Dark Knight*. É uma figura secundária mas com importância na narrativa, pois a sua morte desencadeará os eventos ocorridos no ato final do filme, ao explicarem e justificarem a transformação do seu namorado Harvey Dent, homem íntegro e bom, num psicopata sedento de vingança pela morte da amada, algo que o colocará no caminho de Batman. Antes da sua morte, vemos que Rachel está dividida entre Harvey e Bruce Wayne, que ela sabe ser o Batman. Bruce gosta dela, e pensa que ela acabará por ficar com ele, havendo certa tensão entre ele e Harvey. Após a morte de Rachel, é sugerido que ela estaria inclinada

a ficar com Harvey (numa carta que ela deixou para Bruce), que a pediu em casamento antes da sua morte, não lhe dando Rachel uma resposta, por causa dos sentimentos conflituosos sobre de quem ela gostava mesmo. Fora isso, Rachel é retratada como uma mulher inteligente, simpática, elegante e sofisticada. Ela trabalha com Harvey, o Promotor Distrital de Gotham City, ocupando ela o cargo de Promotora Distrital Assistente. Os dois tratam de casos relacionados com o crime organizado, sendo o objetivo de Harvey limpar a cidade, algo que granjeia popularidade junto do povo e que Rachel admira. Os dois parecem felizes um com o outro.

Avatar tem duas personagens femininas que se destacam: Neytiri (uma fêmea do povo Na'vi), e a Dra. Grace Augustine (cientista que lidera o programa Avatar). Grace é quem lidera as operações científicas em Pandora, mas a sua influência é limitada (os militares e o responsável administrativo da operação tomam as principais decisões). Ela estuda há muito o planeta e os habitantes, com quem já interagiu. Vem-se a saber que criou uma escola, experiência que correu mal, resultou na morte de alguns Na'vi, isso marcou-a. Ela recorda isso a Jake Sully, protagonista do filme. Grace continua a trabalhar na missão que levou os terrestres até ao planeta, embora defenda relações pacíficas entre as duas raças, mostrando admiração pelos Na'vi e fascínio pelo seu habitat natural. Grace mostra inicialmente desagrado com o recrutamento de Jake, mas acabarão por criar laços de amizade, ela cuidará dele enquanto ele está no seu avatar procurando integrar-se com os Na'vi. Grace, Jake e Norm (ajudante de Grace que a descreve como génio) são detidos após se revoltarem contra o ataque militar. São resgatados mas na fuga ela é ferida e morrerá apesar de Jake a tentar salvar.

Neytiri é a personagem feminina com maior relevo narrativo. É uma Na'vi sensível, delicada, bondosa e ágil, atributos que caracterizam aquele povo. Ela e Jake formarão um par romântico, e o amor contribuirá para que Jake se alie aos Na'vi na luta contra os invasores. Neytiri conhece Jake, dentro do seu avatar Na'vi (ela sabe que ele não é um deles), numa cena em que ela salva-o de ser morto por criaturas da floresta. Ela fica zangada pois foi obrigada a matar um animal, algo que os Na'vi evitam, pois são parte da natureza que o povo venera. Ela leva Jake até aos seus pais, líderes do clã que vive na 'Hometree'. Jake pede para ser integrado, estes acabam por aceitar, ficando Neytiri encarregue de o ajudar na adaptação. Ela mostrará a Jake os costumes e tradições do povo, ensinará-lhe-á a língua deles, etc. Estas cenas servem para aproximar os dois, reforçando o lado gentil de Neytiri. A aceitação de Jake é concretizada num ritual. Após o ritual, temos uma cena romântica em que Neytiri e Jake beijam-se e fazem amor. Após essa noite, temos a primeira investida militar. Jake é retirado do seu avatar e implora a Quaritch que lhe dê mais tempo para convencer os Na'vi a deixarem o local. Este goza com Jake por se ter apaixonado por uma das criaturas, mas acede ao pedido. Jake volta ao avatar e informa os Na'vi do que o levou até ali, dizendo que durante o tempo que passou com Neytiri a sua opinião mudou e que quer ajudá-los. Neytiri fica enfurecida ao ouvir aquela revelação, nota-se que se sentiu usada. Os Na'vi não escutam Jake, preferindo ir a batalha. Esta provoca a destruição da 'Hometree' e os Na'vi têm de fugir. Após o resgate dos rebeldes, Jake volta para junto dos Na'vi, para tentar (com êxito) recuperar o ânimo do povo, de forma a que os clãs se

unam e lutem contra os militares. Neytiri e Jake fazem as pazes, numa cena em que ele reza à arvore-mãe dos Na'vi para ajudar na batalha final. Isso acontece e os terrestres são assim derrotados e expulsos de Pandora. Nessa batalha, Neytiri mata Quaritch quando este se preparava para matar Jake. Na última cena, Jake transfere-se definitivamente do seu corpo humano para o seu avatar Na'vi, de forma a ficar com aquele povo e com a amada. Jake é o herói moral do filme, pois conseguiu ver o bom que havia naquele povo, contribuindo em muito para isso o seu amor por Neytiri.

3.4 – Blockbusters da década de 2010⁶

Inception tem duas personagens femininas secundárias: Mal Cobb e Ariadne. Mal é uma projeção mental do protagonista Dominic Cobb, e reflete o trauma deste pelo suicídio de Mal, sua esposa. Por isso, Mal, enquanto projeção, é a antagonista. A projeção mostra-a como uma mulher perigosa e inteligente, sedutora e misteriosa, instável, uma espécie de 'femme fatale'. A sua instabilidade coloca em perigo Dominic e a sua equipa (se a pessoa morre no Limbo, dimensão profunda do sonho, fica ali presa). Sendo uma projeção mental de Dominic, é com ele que interage mais. As cenas de tensão desta projeção alternam com outras que relatam memórias reais dos tempos passados pelo casal. As memórias sublinham o sofrimento de Dominic, e mostram a fragilidade da verdadeira Mal na fase final da sua vida.

A função de Ariadne divide-se em dois propósitos. Um é o auxílio que presta a Dominic para que este ultrapasse o seu trauma. O interesse e insistência de Ariadne pela história do casal ajudam a que Dominic chegue a uma catarse no final em que reconhece a sua culpa no suicídio de Mal. Ele testou a técnica de 'inception' nela, implantou-lhe a ideia de que esta teria de se matar para voltar à sua realidade e sair do Limbo (algo que Mal não queria fazer), realidade falsa. Mas essa ideia manteve-se em Mal, deixou-a instável, e ela voltou a suicidar-se, pois pensou que ainda não estava na sua realidade. O outro propósito de Ariadne é o de funcionar como elo para a audiência na compreensão e explicação da missão, através de cenas de exposição, técnica de cinema em que um personagem (Dominic) explica a uma outra personagem (Ariadne) vários elementos da narrativa. Ariadne conhece a informação ao mesmo tempo que o espectador. Recém-licenciada em arquitetura, ela é apresentada como uma jovem brilhante. Ela apreende rapidamente a informação lhe é fornecida, mostrando-se sempre astuta, algo que impressiona Dominic. A sua tarefa (que faz com êxito) passa pela construção de vários cenários labirínticos, que façam com que indivíduo cuja mente é invadida, acredite em tudo o que se passa. Ela não iria participar na missão, mas ao ver o estado instável de Dominic, resolve ir, para ajudá-lo. As duas mulheres funcionam sobretudo para ajudar a contar a história e o trauma emocional de Dominic Cobb e a sua redenção.

⁶ Página 5 do anexo contém as sinopses narrativas dos dois blockbusters da década de 2010.

Em *The Avengers* temos duas personagens femininas secundárias, Natasha Romanoff (a Viúva Negra) e Maria Shill. A importância narrativa relaciona-se com a ajuda prestada aos super-heróis no combate contra o vilão Loki. Natasha é uma espiã ao serviço da SHIELD, uma organização secreta na qual também trabalha Maria, uma das agentes. Natasha tem missões que implicam o recurso ao combate físico, algo em que sobressai, e é uma espiã notável pela inteligência e capacidade que tem de enganar os alvos, enquanto que Maria é mais uma espécie de estratega e supervisora, ajudante de Nick Fury, líder da SHIELD. Maria é uma das responsáveis na sala de operações. Na batalha final, relata informações aos heróis, enquanto que Natasha participa na batalha e tem um papel importante na vitória ao fechar o portal que permitia a invasão de criaturas inimigas. As duas são atraentes, mas essa dimensão é pouco focada. Natasha é emocionalmente distante, exceto quando está na presença de Clint Barton, outro espião SHIELD, supondo-se que os dois têm uma relação. Quanto a Maria, ostente quase sempre uma expressão séria, face à situação delicada. Interage sobretudo com Fury e com Phil Coulson, outro dos agentes, discutindo os três aspetos das missões, não havendo espaço para coisas pessoais, algo que se estende a todas as personagens neste filme.

CONCLUSÃO

A dominação masculina e a secundarização da mulher

Nos anos 70, *Star Wars* e *Alien* apresentaram duas heroínas, uma novidade em blockbusters. *Alien* é especialmente consistente na caracterização de Ripley, a heroína da história, uma figura andrógina (Leia também o *é*, em menor grau), ou seja, uma pessoa com um misto equilibrado de atributos vistos como masculinos e femininos. Mas o que se seguiu não representou a evolução que estes dois sinais positivos pareceriam indicar. No geral, a temática do homem como protagonista e/ou herói abrange quase todos estes blockbusters, excetuando *Alien* e *ET*. Os filmes tendem a ter uma visão falocêntrica, ou seja, o homem é o centro da narrativa, a sua história é aquela que é contada, sob o seu ponto de vista. A mulher é um acessório, geralmente na posição de interesse romântico (Charlie em *Top Gun*, Dana em *Ghostbusters*, etc.), ou então como um suporte emocional, em figuras como a da esposa (Ellen Brody em *Jaws*), de uma familiar como a mãe (Martha Kent em *Superman*) ou até uma amiga (Ariadne em *Inception*). A mulher enquanto interesse romântico do protagonista da narrativa é uma temática que só não está presente em *Alien*, *E.T.*, *Terminator 2* e *Inception*. É um elemento narrativo que, por vezes, faz com que muitas destas mulheres pareçam superficiais. Isto é, elas interessam-se e apaixonam-se pelo herói, nunca por um tipo normal. Veja-se o caso de *Ghostbusters*, com Dana a ignorar o seu vizinho trapalhão. Também se dá o caso do trapalhão que vira herói (Sam em *Transformers*) e que só aí consegue conquistar a sua amada ou atrair a sua atenção, algo que reforça a natureza superficial destas mulheres.

Estas observações vão de encontro ao que tinha sido avançado na teoria feminista do cinema, onde se concluiu que a posição das mulheres nos filmes de Hollywood sempre tinha sido a de uma posição secundária, nunca o sujeito principal da narrativa (Gubernikoff, 2009). Décadas depois este fenómeno mantém-se vivo. A teoria feminista sugeria que existia pouca representatividade da mulher em posições de topo (realizador, produtor), onde se tomam as decisões mais importantes (Mota-Ribeiro e Pinto-Coelho, 2005). Sobre isso, vemos que nenhum destes blockbusters foi realizado por uma mulher, algo raro em Hollywood.

Além disso, os teóricos da teoria feminista sugeriam também que muitas vezes as mulheres eram um mero objeto para o voyeur masculino (Gubernikoff, 2009). Quanto a isso, a única personagem feminina verdadeiramente coisificada a um nível mais sexual, para prazer do espectador, é Mikaela Banes em *Transformers*. A coisificação de Mikaela dá-se através de planos gratuitos de várias partes do seu corpo, destacando a sua sensualidade. Como a maioria destes blockbusters são dirigidos a famílias, acabamos por não encontrar mais personagens tão coisificadas. Existe, isso sim, breves momentos de exploração da sensualidade de certas mulheres, como Dana em *The Ghostbusters*. Nota-se, no entanto, que grande parte destas mulheres são atraentes, objetos de desejo de um personagem masculino, o que pode ser visto como uma utilização delas para esse olhar voyeur. A

teoria do ‘male gaze’, avançada por Laura Mulvey (1975), defende que a chave para a magia e sucesso das produções de Hollywood está na sua manipulação do prazer visual, sobretudo em torno de imagens de mulheres. Ela acredita que a audiência masculina é encorajada a ter prazer erótico ao ver mulheres bonitas no ecrã, encorajando assim a coisificação das mulheres e o desenvolvimento de critérios apertados para o desejo sexual. Mulvey critica a indústria por, ao longo das décadas, atribuir à mulher apenas dois papéis: o de objeto erótico para outras personagens no ecrã (no filme) e o de objeto erótico para os membros da audiência.

Valorização da família nuclear

A teoria feminista do cinema via na imagem representada da mulher uma imagem estereotipada, uma construção social do que ela deveria ser, impondo assim uma imagem idealizada da mulher, funcionando esses estereótipos impostos como formas de opressão, pois transformam-na em objeto e reduzem sua importância enquanto indivíduo (Lauretis, 1978). Sobre estas observações, repara-se que em alguns blockbusters produzidos entre os anos 70 e 90 surge um tema algo recorrente que relaciona-se sobretudo com a implícita valorização da família nuclear. Transmitem-se ainda ideias de que a mulher só se sentirá plenamente realizada ao ser mãe, além de persistirem imagens da esposa doméstica que cuida dos filhos e do marido. Em *Jaws*, Ellen Brody é a esposa que cuida dos filhos e está sempre preocupada com o marido. Em *Superman*, Martha Kent afirma que nunca se sentiu 100% realizada pela ausência de um filho. Em *E.T.*, a imagem da mãe solteira é retratada de forma deprimente, mostrando uma vida stressante e triste para mãe e filhos, valorizando-se assim a necessidade de uma família nuclear. Nos anos 90, a figura do pai começa também a ser enaltecida, parecendo ser-lhe dada maior importância a ele do que à mãe. Em *Terminator 2*, a máquina ‘assume’ o papel de pai de John Connor, aspeto sugerido pela própria mãe Sarah Connor, que é sobretudo uma soldado que protege um alvo (o seu filho), o que faz com que ao papel de pai aquela máquina assimile ainda o papel da mãe em falta. Em *Jurassic Park*, temos um exemplo de uma mulher (Ellie Sattler) feliz com a sua vida, bem sucedida a nível pessoal e profissional, mas com um desejo implícito de ser mãe, como se fosse isso necessário para a realização plena. Em *Independence Day*, critica-se implicitamente a mulher (Constance Spano) que escolheu dar mais importância ao trabalho do que a um casamento com um homem acomodado e pouco ambicioso, aparecendo este como um dos heróis. A ambição feminina é ilustrada negativamente. Também neste filme, valoriza-se a presença da figura do pai numa família, através da relação entre Steven e Jasmine, mãe solteira e stripper (trabalho que faz para sustentar o filho) que deseja formar família com aquele homem, cuja ascensão profissional poderá ser travada caso fique com uma stripper. Porém, Steven vai em frente e pede Jasmine em casamento. Assim, enaltece-se o homem capaz de aceitar como seu um filho de outro homem, e que arrisca o seu futuro profissional para ficar com a mulher que ama.

Validade das hipóteses de pesquisa e reflexão final

Na primeira hipótese formulada, sugeriu-se que não teria havido uma evolução significativa quanto aos estereótipos de gênero negativos presentes no retrato de personagens femininas em blockbusters, ocorria antes uma certa estabilidade apesar de se reconhecer que porventura os estereótipos não seriam tão excessivos. A ideia com que se fica é que esta hipótese pode ser confirmada. Embora não sejam tão excessivos, os estereótipos de gênero negativos continuam a existir na caracterização destas mulheres. Olhando para a década já completada neste século, vê-se que a um filme algo positivo (Avatar), contrapõem-se dois negativos (Spider-Man, Transformers). Os exemplos desta década parecem apontar para um caminho positivo, com uma redução dos estereótipos na mulher e um reforço ligeiro da sua posição e importância na narrativa. Porém, tal situação parecia que também poderia ocorrer após a década de 1970, com Leia e Ripley a mostrarem as mulheres sob um novo prisma mais positivo. Mas a amostra observada dos anos 80 foi negativa. Os anos 90 foram de contradição. Surgiram retratos de mulheres formadas a nível académico e desempenhando profissões relevantes, mas esses aspetos positivos estão entrelaçados com outros que passam mensagens conservadoras (valorização da família nuclear). Em suma, observa-se demasiada variação consoante a década em questão, com evoluções e retrocessos contínuos, e isso dificulta a proclamação de uma evolução que poderá estar para breve.

Na segunda hipótese sugeriu-se que os retratos das mulheres em blockbusters adaptados de comics seriam mais negativos. Essa hipótese confirmou-se. Uma temática recorrente é a da ‘donzela em apuros’ (damsel in distress), ou seja, uma mulher bela e jovem que por ser fisicamente frágil necessita de ser constantemente salva e resgatada de situações potencialmente fatais pelo super-herói. É um estereótipo de gênero negativo em que todas as mulheres dos blockbusters de banda desenhada (BD) caem, sendo que The Avengers foge a esse cliché de criar uma imagem frágil da mulher. Esta donzela também aparece noutros filmes como Star Wars ou Ghostbusters, mas a frequência e estereotipia é menor. Além de serem donzelas em apuros, os retratos das mulheres de blockbusters adaptados da BD são também muito negativos no que toca a questões do amor e a irracionalidade que isso lhes provoca. Em Superman, Lois Lane é uma repórter trabalhadora que a partir do momento em que se apaixona pelo herói fica deslumbrada e age irracionalmente. Em Batman, Vicki Vale é uma fotojornalista ambiciosa que esquece os seus objetivos profissionais em prol do amor por Bruce, o Batman, herói que queria desmascarar. Em Spider-Man, Mary Jane é uma jovem bonita mas indecisa no amor (os seus namorados incluem um tipo atlético, um rapaz rico e o herói). Quer deixar a sua casa (afastar-se do pai abusivo) e realizar o seu sonho de criança (atriz de teatro) mas acaba desiludida (trabalha num restaurante para se sustentar). O Homem-Aranha (Peter Parker) tem uma paixoneta por Mary, salvando-a inúmeras vezes, ficando ela fascinada por aquele estranho. Mesmo em The Dark Knight, Rachel Dawes, mulher moderna, com cargo importante, está dividida entre dois homens.

A última hipótese sugeria que uma análise das imagens de mulheres fortes neste filmes revelariam aspetos negativos que acabariam por ser um elemento prejudicial para as próprias mulheres na realidade, nomeadamente se essas criações fossem feitas por via de atribuição excessiva de traços masculinos, o que validaria crenças de uma sociedade patriarcal machista. Esta hipótese não foi validada. Primeiro, porque as personagens femininas fortes são em pouco número, o que impossibilita qualquer tipo de generalização. Segundo, porque mesmo tendo em conta as poucas mulheres fortes que encontramos nestas narrativas, nota-se que existe um equilíbrio e aliança positiva de características tipicamente consideradas como masculinas e femininas, nomeadamente em personagens como Ripley ou Grace Augustine (*Avatar*). Outros retratos positivos mas estereotipados, como o de Trinity (*Matrix*), também alcançam esse equilíbrio. Só Sarah Connor (*Terminator 2*) se enquadra nesse retrato aparentemente positivo mas que pode ser lido como negativo, pois a força da sua personagem dá-se à base de uma masculinização exagerada e valorizada, sendo a faceta tipicamente vista como feminina mostrada no seu pior (emoções descontroladas, actos irracionais, choros e lágrimas, etc.).

Numa reflexão final, considera-se que os objetivos deste trabalho foram alcançados. Deu para concluir que, pelo menos nesta amostra, as imagens e representações das mulheres ainda não são especialmente positivas. Se por um lado, elas recentemente surgem em contextos que não o da esfera doméstica, com formação académica e carreira profissional interessante, por outro continuam a ser uma sombra do homem, o verdadeiro protagonista destes blockbusters. Também continuam a ser muito estereotipadas, nomeadamente no amor e romance. Os sinais de evoluções numa dada década não têm continuidade na década seguinte. Reparou-se que a variação coincide com mudanças políticas e sociais nos EUA. Por exemplo, os anos 80, década em que nenhum dos nossos filmes apresenta um retrato positivo da mulher, foi um período de domínio político dos conservadores nos EUA. Os limites fizeram com que as análises não fossem tão aprofundadas como se desejaria, mas porém acha-se que os resultados obtidos são interessantes para a análise desta temática, acrescentando algo. Duas das três hipóteses foram validadas e a que não foi até acaba por representar uma surpresa pela positiva, pois nas poucas heroínas aqui encontradas, as imagens são razoavelmente positivas, com uma combinação equilibrada de traços masculinos e femininos, figuras andróginas que são um reflexo mais realista da realidade. Mas continuam a ser uma minoria. Apesar disso, o cinema não pode ser visto apenas como um meio negativo. Certos autores consideram que ele teve um papel positivo nos anos 60, ao dar a conhecer novos horizontes, transformando donas de casa submissas em sonhadoras aspirantes da liberdade (Gualda e Souza, 2009). Também se considera que o cinema é uma área importante para, através da produção de um certo discurso cinematográfico, se apresentar alternativas à cultura sexista existente em sociedade. A verdade é que a produção de um tal discurso, pelo menos neste tipo de blockbusters, parece ser uma realidade ainda longínqua.

BIBLIOGRAFIA

- Allport, Gordon (1954), *The Nature of Prejudice*, Cambridge, MA, Perseus Books.
- Almeida, Miguel Vale de (1995), *Senhores de Si – Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*, Lisboa, Fim de Século Edições.
- Amâncio, Lígia (1994), *Masculino e Feminino. A Construção Social da Diferença*, Porto, Edições Afrontamento.
- Amâncio, Lígia (2003), “O género no discurso das ciências sociais”, *Análise Social*, vol. XXXVIII, nº 168, pp. 687-714.
- Andersen, Margaret (1997), *Thinking about Women: Sociological Perspectives on Sex and Gender*, New York, Macmillan Publishing.
- Ashmore, Richard D., e Del Boca, Frances K. (1979), “Sex stereotypes and implicit personality theory: toward a cognitive-social psychological conceptualization”, *Sex Roles*, nº 5, pp. 219-248.
- Aumont, Jacques (1995), *A estética do filme*, São Paulo, Papirus.
- Baccega, Maria (1998), “O estereótipo e as diversidades”, *Revista Comunicação e Educação*, nº 13, pp. 7-14.
- Basow, Susan (1992), *Gender: Stereotypes and Roles*, California, Pacific Grove.
- Beauvoir, Simone de (1949), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard.
- Bogarosh, Nichole (2008), *Blockbuster movies and what they teach us about women in American society*, Gonzaga University
Disponível em: <http://gradworks.umi.com/1468980.pdf>
- Brewer, Chad (2005), *The stereotypical portrayal of women in slasher films: then versus now*;
Disponível em:
http://etd.lsu.edu/docs/available/etd04092009105427/unrestricted/Brewer_thesis.pdf.pdf
- Burr, Vivien (1998), *Gender and Social Psychology*, London, Routledge.
- Cerqueira, Carla, Ribeiro Luísa e Cabecinhas, Rita (2009), “Mulheres e blogosfera: contributo para o estudo da presença feminina na rede”, *Ex Aequo*, nº 19, pp. 121-128.
- Connell, R.W. (1993), *Gender and Power*, Oxford, Polity Press.

Connell, R.W. (1995), *Masculinities*, Cambridge, Polity Press.

Crawford, Mary (1995), *Talking Difference. On Gender and Language*, London, Sage.

Croteau, David e Hoynes, William (2003), *Media/Society: Industries, Images and Audiences*, California, Pine Forge.

D'Amorim, Maria Alice (1997), “Estereótipos de gênero e atitudes acerca da sexualidade em estudos sobre jovens brasileiros”, *Temas em Psicologia*, nº3

Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tp/v5n3/v5n3a10.pdf>

Dias, Ana, e Machado, Carla (2008), “Gênero e violência conjugal – uma relação cultural”, *Análise Psicológica*, 4 (XXVI), pp. 571-586.

Diniz, Maria (2000), “Estereótipo na mídia: doxa ou ruptura”

Disponível em: http://www4.faac.unesp.br/posgraduacao/comunicacao/textos/MDiniz_T001.pdf

Eagly, Alice (1987), *Sex Differences in Social Behavior: A Social Role Interpretation*, New York, Erlbaum.

Fischer, Sabrina (2010), *Powerful or pretty: a content analysis of gender images in children's animated films*, Auburn University.

Disponível em: <http://etd.auburn.edu/etd/bitstream/handle/10415/2065/ThesisSabrinaFischer.pdf>

Freitas, Carolina (2006), *O mito da fragilidade: o olhar médico sobre o corpo da mulher e seus desdobramentos psíquicos*, Dissertação de Mestrado em Psicologia, Universidade Católica de Brasília.

Freitas, Simone (2010), “A bela e a fera. Comparando os estereótipos femininos de hoje e dos anos 50 na publicidade Brasileira e de Portuguesa”

Disponível em: <http://campus.usal.es/~comunicacion3punto0/comunicaciones/079.pdf>

Gardner, Robert (1994), “Stereotypes as consensual beliefs” in Olson, James e Zanna, Mark (org.), *The Psychology of Prejudice*, Vol. 7, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates.

Giddens, Anthony (2006), *Sociology*, Cambridge, Polity Press.

Gualda, Juliana e Souza, Wesley (2009), “O perfil feminino com o advento da mídia impressa, Cinema e TV”

Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1022-1.pdf>

- Gubernikoff, Giselle (2009), “A imagem: representação da mulher no cinema”, *Conexão – Comunicação e Cultura*, volume 8, nº 15, pp. 65-77.
- Jameson, Fredric (1981), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York, Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (1992), *Signatures of the Visible*, New York, Routledge.
- Kimmel, Michael (2000), *The Gendered Society*, New York, Oxford University Press.
- Klewin, Erin (2007), *Living happily ever after? The reinforcement of stereotypical gender roles on The Bachelor and The Bachelorette*, Boston College
Disponível em:
http://www.bc.edu/content/dam/files/schools/cas_sites/communication/pdf/thesis07.klewin.pdf
- Lauretis, Tereza de (1978), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, an Introduction*, London, Mainillan Press.
- Lee, Yueh-Ting, Jussim, Lee e Mccauley Clark (1995), *Stereotype Accuracy: Toward Appreciating Group Differences*, Washington, DC, American Psychological Association.
- Lee, Yueh-Ting e Ottati, Victor (1995), “Perceived ingroup homogeneity as a function of group membership salience and stereotypical threat”, *Personality and Social Psychology Bulletin*, N.21, pp. 610-619.
- Lippmann, Walter (1922), *Public Opinion*, New York, Macmillan
Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper2/CDFinal/Lippman/cover.html>
- Lorber, Judith e Farrell, Susan (ed.) (1991), *The Social Construction of Gender*, California, Sage Publications.
- Lysardo-dias, Dylia (2007), “A Construção e a desconstrução de estereótipos pela publicidade brasileira”, *Stockholm Review of Latin American Studies*, nº 2, pp. 25-35.
- Machado, Sandra (2008), “O que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Cristina? A economia e a política dos estereótipos de gênero no cinema de Hollywood”, *Comunicação e Informação*, v.11,nº2.
- Maciel, Diana (2008), *Género e poder local*, Mestrado em Sociologia, Lisboa, ISCTE
- Maciel, Diana (2010), “Género na sociologia portuguesa”, *CIES e-Working Papers*, nº 92, ISCTE.

- Marques, Maria do Céu (2005), “Hollywood e a globalização”, Universidade Aberta
Disponível em:
<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/243/1/livro-FINAL%20195-203%20PDF-RED.pdf>
- Mazzara, Bruno (1999), *Estereotipos y prejuicios*, Madrid, Acento Editorial.
- Mendonça, Maria e Senta, Clarissa (2011), “A representação do feminino no cinema brasileiro contemporâneo: um novo olhar sobre a velhice e o envelhecimento em *Chega Saudade*”, *Razón e Palabra*, nº 78
Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/06_MartinsMotter_M78.pdf
- Mintz, Steven e Roberts, Randy (1993), *Hollywood's America: United States history through its films*, New York, Brandywine Press.
- Mota-Ribeiro, Silvana e Pinto-Coelho, Zara (2005), “Imagens de mulheres na imprensa portuguesa” in *Actas do IV Congresso da SOPCOM, 'Repensar os Media: Novos Contextos da Comunicação e da Informação'*, 20-21 Outubro, Universidade de Aveiro.
- Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, xvi, n.3.
Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/MulveyVisualPleasure.pdf>
- Nogueira, Conceição (2001), “Feminismo e discurso de género na psicologia social”, *CIP-si – Artigos (Papers)*, Universidade do Minho.
- Nogueira, Conceição e Saavedra, Luísa (2007), “Estereótipos de género: conhecer para os transformar”
Disponível em:
http://www.crie.min-edu.pt/files/@crie/1220024513_03_SACAUSEF_III_10a30.pdf
- Oakley, Ann (1972), *Sex, Gender and Society*, London, Gower.
- Oliveira, João Manuel de e Amâncio, Lígia (2002), “Liberdades condicionais: o conceito de papel sexual revisitado”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 40, 2002, pp. 45-61.
- Pereira, Francisco e Veríssimo, Jorge (2008), “A mulher na publicidade e os estereótipos de género”, *Observatorio (OBS) Journal*, nº 5, pp. 281-296.
- Pereira, Maria e Freitas, Filomena (2001), *Educação Sexual – Contextos de Sexualidade e Adolescência*, Porto, Edições ASA.
- Pinto, José Madureira (1991), “Considerações sobre a produção social da identidade”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 32, pp. 217-231.

Powell, Gary N. (1993), *Women & Men in Management*, London, Sage.

Queiroz, João (2007), *Ideologia: os enviesamentos estereotípicos na publicidade televisiva, em Portugal, em 2003*, Doutoramento em Belas-Artes: Especialidade de Teoria da Imagem, Lisboa, Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes.

Rome, Dennis (2004), *Black Demons: Media's Depiction of the African American Male Criminal Stereotype*, Westport, CT, Praeger.

Santos, Susana (2009), “A maçã de Eva: formas de conjugalidade no cinema português contemporâneo”, *CIES e-Working Papers*, nº 67, ISCTE.

Serpa, Sandra (2011), *Os papéis de género no 1º ciclo do ensino básico: promover a igualdade oportunidades*, Mestrado em Educação Pré-Escolar e Ensino do 1º Ciclo do Ensino Básico, Angra do Heroísmo, Universidade dos Açores.

Signorielli, Nancy. (2001), “Television's gender role images and contribution to stereotyping” in Singer, Dorothy e Singer, Jerome, *Handbook of children and the media*, California Sage Publications.

Silva, Augusto Santos (1994), *Tempos Cruzados*, Porto, Edições Afrontamento.

Smith, Stacy e Cook, Crystal (2008), “Gender stereotypes: an analysis of popular films and TV”, The Geena Davis Institute on Gender in Media
Disponível em: http://www.seejane.org/downloads/GDIGM_Gender_Stereotypes.pdf

Smith, Thaddeus (sem data), *The role of media portrayals in gender stereotypes: related to the cultivation theory and the social Learning Theory*, Youngstown State University
Disponível em:
http://thaddeusmith.info/uploads/The_Role_of_Media_Portrayals_Research_Paper.pdf

Teófilo, Ana (2010), *Com que linhas se cose o género – a importância do vestuário infantil na construção do género*, Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres, as Mulheres na Sociedade e na Cultura, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

Torres, Anália (2001), *Sociologia do Casamento: A Família e a Questão Feminina*, Oeiras, Celta Editora.

West, C. e Zimmerman, D.H. (1991), “Doing gender” in Lorber, J. e Farrell, S. (ed.) (1991), *The Social Construction of Gender*, California, Sage Publications.

ANEXO

Quadro nº 2 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 1970

ANO	FILME	SINOPSE NARRATIVA	REALIZADOR	ELENCO
1975	Jaws	Um tubarão branco ameaça a pequena comunidade da ilha de Amity, fazendo vítimas. O chefe de polícia Martin Brody alia-se ao biólogo marinho Matt Hooper e ao pescador Quint para deter a ameaça.	Steven Spielberg	Roy Scheider (Martin Brody) Richard Dreyfuss (Matt Hooper) Robert Shaw (Quint) Lorraine Gary (Elen Brody)
1977	Star Wars	Luke Skywalker junta-se a um cavaleiro Jedi, Obi-Wan Kenobi, e a um piloto mercenário, Han Solo, para resgatarem a Princesa Leia, uma das líderes dos rebeldes que lutam contra o Império Galáctico. Eles irão tentar destruir a Death Star, base bélica do Império.	George Lucas	Mark Hamill (Luke Skywalker) Harrison Ford (Han Solo) Carrie Fisher (Princesa Leia) Alec Guinness (Obi-Wan Kenobi)
1978	Superman	Ao saber que o planeta Krypton será destruído, Jor-El decide enviar o filho para a Terra. Ali, é adoptado pelos Kent, que lhe dão o nome Clark. Já adulto, Clark trabalha no jornal Daily Planet em Metrópolis, sendo colega de Lois Lane. Entretanto, o Super-Homem (Clark sob disfarce), é um herói que tem evitado desastres. Lex Luthor, vilão do filme, vê nele um obstáculo aos seus planos.	Richard Donner	Christopher Reeve (Clark Kent/Superman) Gene Hackman (Lex Luthor) Margot Kidder (Lois Lane) Marlon Brando (Jor-El)
1979	Alien	A tripulação da nave Nostromus recebe uma transmissão que julga ser um pedido de ajuda. Vão ao planeta de onde veio o sinal à procura de sobreviventes, não encontram nada, e voltam, não se apercebendo que trazem consigo um alien ameaçador.	Ridley Scott	Sigourney Weaver (Ellen Ripley) Tom Skerritt (Dallas) Ian Holm (Ash) Veronica Cartwright (Lambert)

Quadro nº 3 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 1980

ANO	FILME	SINOPSE NARRATIVA	REALIZADOR	ELENCO
1982	E.T.: The Extra-Terrestrial	Uma alien amigável perde-se na Terra e precisará da ajuda de Elliott, miúdo triste que vive num ambiente familiar complicado, para voltar ao seu mundo.	Steven Spielberg	Henry Thomas (Elliott) Dee Wallace (Mary) Drew Barrymore (Gertie) Robert Macnaughton (Michael)
1984	Ghostbusters	Três cientistas desempregados juntam-se para formar uma equipa que caça fantasmas. Terão de salvar Dana, uma mulher possuída por um demónio que pretende libertar o seu líder.	Ivan Reitman	Bill Murray (Peter Venkman) Dan Aykroyd (Raymond Stantz) Harold Ramis (Egon Spengler) Sigourney Weaver (Dana Barrett) Annie Potts (Janine Meltz)
1986	Top Gun	Top Gun é a melhor academia de treino, reservada apenas a pilotos combate de elite da marinha americana, entre os quais se inclui Maverick, jovem ousado. Maverick tentará ser o melhor piloto, ao mesmo tempo que tenta conquistar Charlie, uma instrutora civil da academia.	Tony Scott	Tom Cruise (Maverick) Kelly McGillis (Charlie) Anthony Edwards (Goose)
1989	Batman	O Batman (Bruce Wayne) terá de lutar contra o crime organizado e um vilão que ameaça Gotham, o Joker. Vicki Vale e Alexander Knox são jornalistas que pretendem descobrir a identidade do herói. Vicki apaixonou-se por Bruce, desconhecendo quem ele é.	Tim Burton	Michael Keaton (Bruce Wayne/Batman) Jack Nicholson (Joker) Kim Basinger (Vicki Vale) Robert Wuhl (Alexander Knox)

Quadro nº 4 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 1990

ANO	FILME	SINOPSE NARRATIVA	REALIZADOR	ELENCO
1991	Terminator 2: Judgement Day	O ciborgue exterminador T-800 é enviado do futuro para o presente para proteger John Connor, líder dos resistentes no futuro pós-catástrofe, de um exterminador ainda mais letal, o T-1000. A mãe de John Connor, Sarah, encontra-se internada num hospital mental, mas escapará e ajudará a proteger John.	James Cameron	Arnold Schwarzenegger (T-800) Linda Hamilton (Sarah Connor) Edward Furlong (John Connor) Robert Patrick (T-1000)
1993	Jurassic Park	O multimilionário John Hammond recruta o Dr. Alan Grant, a sua parceira Dra. Ellie Sattler e o matemático Ian Malcolm para inspecionarem a segurança do seu parque temático, um sítio fascinante que alberga dinossauros clonados. Mas uma falha no sistema de segurança fará com que as criaturas saiam do seu espaço, pondo em perigo a vida dos que ali estão.	Steven Spielberg	Sam Neill (Alan Grant) Laura Dern (Ellie Sattler) Jeff Goldblum (Ian Malcolm) Richard Attenborough (John Hammond)
1996	Independence Day	Os humanos terão de parar uma invasão alienígena que tem como objetivo a destruição do seu planeta. O cientista David Levinson descobre esses planos e tentará avisar o Presidente dos EUA Thomas Whitmore do perigo que todos correm.	Roland Emmerich	Will Smith (Steven Hiller) Bill Pullman (Thomas Whitmore); Jeff Goldblum (David Levinson); Margaret Colin (Constance Spano)
1999	The Matrix	Um grupo de misteriosos rebeldes informa Neo, um hacker de computadores, da verdadeira natureza da sua realidade, e do seu papel na guerra que terá de ser empreendida contra o sistema que controla tudo, o Matrix.	Andy Washowski, Larry Wachowski	Keanu Reeves (Neo) Laurence Fishburne (Morpheus) Carrie-Anne Moss (Trinity)

Quadro nº 5 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 2000

ANO	FILME	SINOPSE NARRATIVA	REALIZADOR	ELENCO
2002	Spider-Man	O jovem Peter Parker é mordido por uma aranha geneticamente modificada e ganha super-poderes. Inicialmente usa-os para impressionar a rapariga de quem gosta, Mary Jane, mas após uma tragédia vê-se moralmente obrigado a usá-los para evitar crimes e situações que colocam em perigo aqueles que ama.	Sam Raimi	Tobey Maguire (Peter/Spider-Man) Kirsten Dunst (Mary Jane Watson) William Dafoe (Norman Osborn) James Franco (Harry Osborn)
2007	Transformers	Sam é um jovem apaixonado por Mikaela, sua colega de liceu. Sam e Mikaela ver-se-ão envolvidos na guerra que opõe os Autobots aos mal intencionados Decepticons, raças inimigas de robôs que vive na terra.	Michael Bay	Shia LaBeouf (Sam Witwicky) Megan Fox (Mikaela Banes)
2008	The Dark Knight	Batman, Harvey Dent e a polícia lutam para pôr fim ao crime organizado. Esses objetivos serão colocados em causa pelo Joker, criminoso que aterroriza Gotham e com planos bem diferentes.	Christopher Nolan	Christian Bale (Bruce/Batman) Heath Ledger (Joker) Aaron Eckhart (Harvey Dent) Maggie Gyllenhaal (Rachel)
2009	Avatar	Jake Sully, soldado paraplégico, é recrutado para Pandora com a missão de integrar um avatar, híbrido humano geneticamente modificado que se assemelha aos Na'vi, povo local do qual Jake terá de ganhar a confiança, de forma a convencê-los a saírem dali, para que os terrestres possam extrair daquelas terras minérios preciosos. Mas os seus sentimentos mudarão após conhecer melhor o povo e uma das locais, Neytiri, fazendo-o questionar as ordens que lhe deram.	James Cameron	Sam Worthington (Jake Sully) Zoe Saldana (Neytiri) Sigourney Weaver (Grace Augustine) Stephen Lang (Miles Quaritch)

Quadro nº 6 – Sinopse narrativa dos blockbusters da década de 2010

ANO	FILME	SINOPSE NARRATIVA	REALIZADOR	ELENCO
2010	Inception	Dominic Cobb é um especialista na arte de extração de informação valiosa da mente de indivíduos, algo que ele consegue ao invadir as suas mentes através de uma técnica denominada por partilha de sonhos. Um magnata recruta Dominic para que este e a sua equipa entrem na mente do herdeiro (Robert Fischer) de um rival empresarial na cama da morte, implantando-lhe na mente uma ideia (técnica denominada de ‘inception’) que fará com que Robert divida o império do pai, mas só se acreditar na ideia implantada. Para essa missão, Dom recruta Ariadne, uma jovem arquitecta que terá de construir cenários labirínticos credíveis e realistas nos sonhos, enganando Robert. O maior obstáculo nesta missão é Mal Cobb, a projeção mental de Dom da sua falecida mulher, uma projeção instável e perigosa.	Christopher Nolan	Leonardo Di Caprio (Dominic Cobb) Ellen Page (Ariadne) Marion Cotillard (Mal Cobb) Joseph Gordon-Levitt (Arthur)
2012	The Avengers	Nick Fury, líder da agência secreta S.H.I.E.L.D., tenta reunir um grupo de super-heróis de personalidades distintas e opostas para fazer face ao vilão Loki e seu exército que pretendem destruir a Terra. Para que Loki seja impedido, os heróis terão de aprender a trabalhar em conjunto.	Joss Whedon	Robert Downey Jr. (Iron Man) Chris Hemsworth (Thor) Chris Evans (Captain America) Mark Ruffalo (The Hulk) Samuel L. Jackson (Nick Fury) Scarlett Johansson (Natasha Romanoff/Black Widow) Coby Smulders (Maria Shill)