



Cinema na arte/educação: Sequestro como romance e cultura visual

Júlia Ferreira



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

JÚLIA FERREIRA

CINEMA NA ARTE/EDUCAÇÃO:
SEQUESTRO COMO ROMANCE E CULTURA VISUAL

VITÓRIA, ES

2022



JÚLIA FERREIRA

**CINEMA NA ARTE/EDUCAÇÃO:
SEQUESTRO COMO ROMANCE E CULTURA VISUAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal do Espírito Santo como
requisito para obtenção do título de Licenciatura
em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Julia Rocha

VITÓRIA, ES

2022



AGRADECIMENTOS

A Deus, pela Sua graça, força e providência, sem os quais não teria escrito uma única palavra desse trabalho, e pela Sua palavra, de onde tiro meu primeiro e principal modelo do que significa ser mulher.

À minha mãe, Daniele, pelo seu amor, seu carinho, seu cuidado e sua fé em mim, por ser a minha inspiração #1 no mundo acadêmico e meu segundo modelo do que significa ser mulher.

Ao meu irmão, por ser sempre meu parceiro cinéfilo e aguentar minhas constantes interrupções para comentários.

Ao meu pai, pela sua firme crença no meu potencial e por não ter me deixado desistir.

À minha família, por seu constante suporte e amor, na alegria e na tristeza.

À minha amiga para todos os momentos, Larissa, um presente de Deus e um dos únicos motivos pelo qual sobrevivi aos quatro anos de faculdade.

À minha professora, Julia Rocha, por ter aceito esse tema tão fora do comum escrito por essa pessoa tão fora do comum, por ser meticulosa e gentil com sua orientação, pela orientação firme quando necessário e, principalmente, por ter despertado em mim uma inesperada apreciação pelo mundo de pesquisas acadêmicas.

Aos professores João Luiz Simplício Porto e Valeska Bernardo Rangel por aceitarem o convite de participação na banca.



“A tree falls the way it leans. Be careful which way you lean”

[Uma árvore cai na direção que ela se inclina.
Cuidado pra qual lado você se inclina]¹
- Dr. Seuss

¹ Tradução livre



RESUMO

Esta pesquisa busca compreender o cinema como objeto de estudo da arte/educação por meio da compreensão da cultura visual e da análise de filmes com narrativas de sequestro como romance. A reflexão busca compreender os efeitos da temática sobre comportamentos sociais, principalmente considerando a violência contra a mulher. Para tal, a pesquisa se inicia com uma introdução à cultura visual com base nas considerações de Acaso (2016), analisando as meta e micronarrativas enraizadas nas produções audiovisuais, considerando as produções filmicas como parte do nosso repertório imagético. Em diálogo com o campo do ensino da arte, o potencial da abordagem do cinema em espaços educativos é reforçado por meio da metodologia de Franz (2003) e da sua proposta de educação para uma compreensão crítica. Em seguida é feita uma análise da indústria do cinema, considerando as diversas maneiras pelas quais a mesma contribui para a desvalorização da mulher, tanto em câmera quanto por trás dela. Essa leitura parte de estatísticas do campo, em diálogo com os terrores visuais propostos por Acaso (2016) e apresentando *tropes* - padrões narrativos utilizados para contar histórias recorrentemente adotados nas produções do cinema. Por fim, a pesquisa apresenta o *trope* de sequestro como romance e utiliza a metodologia de Franz (2003) na análise de quatro filmes: *Tiro e Queda* (1998), *A Bela e a Fera* (2017), *Encontro Explosivo* (2010) e *Passageiros* (2016). Conclui-se, destacando a correlação dessa narrativa com a violência contra a mulher no Brasil e demarcando o papel que a arte/educação assume na formação de sujeitos críticos.

Palavras-chave: Leitura de imagem, indústria do cinema, mulher, ensino da arte.



ABSTRACT

This research seeks to understand cinema as an object of study in art education through the understanding of visual culture and the analysis of films with abduction as romance as narratives. The reflection seeks to understand the effects of the theme on social behaviours, especially considering violence against women. To this end, the research begins with an introduction to visual culture through Acaso (2016), analysing the meta and micro-narratives engrained in audio-visual productions, considering film productions as part of our image repertoire. In dialogue with the field of art education, the potential of approaching cinema in educational spaces is reinforced through Franz's (2003) methodology and her proposal of education for a critical understanding. Next, an analysis of the film industry is made, considering the different ways in which it contributes to the depreciation of women, both on camera and behind it. This reading starts from field statistics, in dialogue with the visual terrors proposed by Acaso (2016) and presenting tropes - narrative patterns used to tell stories recurrently adopted in cinema productions. Finally, the research presents the abduction as romance trope and uses Franz's (2003) methodology in the analysis of four films: *The Big Hit* (1998), *Beauty and the Beast* (2017), *Knight and Day* (2010) and *Passengers* (2016). The research concludes by highlighting the correlation of this narrative with violence against women in Brazil and delineating the role that art/education assumes in the formation of critical subjects.

Key words: Image reading, movie industry, women, art education.



LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - *thumbnail* do vídeo *Abduction as Romance* (2018) do canal *Pop Culture Detective* no YouTube

Figura 2 - Logotipo do canal do YouTube *Pop Culture Detective*

Figura 3 - Recorte do filme *Frozen* (2013)

Figura 4 - Recorte do filme *Hugo* (2011)

Figura 5 - Cartaz do filme *Jumanji* (2017)

Figura 6 - Recorte do filme *Jumanji* (2017)

Figura 7 - Recorte do filme *Jumanji* (2017)

Figura 8 - Recorte do filme *Jumanji* (2017)

Figura 9 - Cartaz do filme *Um Ritmo Perfeito* (2012)

Figura 10 - Recorte do filme *A Pequena Sereia* (1989)

Figura 11 - Cartaz do filme *D.U.F.F. - Você Conhece, Tem ou É* (2015)

Figura 12 - Recorte do filme *Moonrise Kingdom* (2012)

Figura 13 - Recorte do filme *O Fantástico Sr. Raposo* (2009)

Figura 14 - Recorte do filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014)

Figura 15 - Recorte do filme *Moulin Rouge* (2001)

Figura 16 - Recorte do filme *O Grande Gatsby* (2013)

Figura 17 - Cartaz do filme *Moonrise Kingdom* (2012)

Figura 18 - Cartaz do filme *O Fantástico Sr. Raposo* (2009)

Figura 19 - Cartaz do filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014)

Figura 20 - Cartaz do filme *Moulin Rouge* (2001)

Figura 21 - Cartaz do filme *O Grande Gatsby* (2013)

Figura 22 - Cartaz do filme *Vingadores Endgame* (2019)

Figura 23 - Cartaz do filme *Vingadores Guerra*



do Infinito (2018)

Figura 24 - Cartaz do filme *Guerra Civil* (2016)

Figura 25 - Cartaz do filme *Guardiões da Galáxia* (2015)

Figura 26 - Recorte do filme *Amélie Poulain* (2001)

Figura 27 - Cartaz do filme *Rio* (2011)

Figura 28 - Cartaz do filme *Cinderela* (1950)

Figura 29 - Ilustração do artista Gustave Doré
Ilustração da história Cinderela do livro *Les Contes de Perrault*, publicação original em 1862

Figura 30 - Recorte do filme *Cinderela* (1950)

Figura 31 - Recorte do filme *Cinderela* (1950)

Figura 32 - Recorte do seriado de televisão *I Love Lucy* (1951)

Figura 33 - Recorte do seriado de televisão *Leave it to Beaver* (1957)

Figura 34 - Cartaz do filme *A Princesa e o Sapo* (2009)

Figura 35 - Recorte do filme *A Princesa e o Sapo* (2009)

Figura 36 - Recorte do filme *A Princesa e o Sapo* (2009)

Figura 37 - Recorte do filme *Cinderela* (1950)

Figura 38 - Recorte do filme *A Pequena Sereia* (1989)

Figura 39 - Recorte do filme *Cinderela* (1950)

Figura 40 - Recorte do filme *Cinderela* (1950)

Figura 41 - Recorte do filme *Cinderela* (1950)

Figura 42 - Recorte do filme *Cinderela* (1950)

Figura 43 - Recorte do filme *Matilda* (1996)

Figura 44 - Recorte do filme *Encantada* (2007)

Figura 45 - Recorte do filme *101 Dálmatas* (1961)

Figura 46 - Recorte do filme *Cinderela* (1950)

Figura 47 - Recorte do filme *Uma Cilada para Roger Rabbit* (1950)

Figura 48 - Recorte do filme *Uma Cilada para Roger Rabbit* (1950)

Figura 49 - Recorte do filme *Trapaça* (1950)

Figura 50 - Recorte do filme *Zootopia* (2016)

Figura 51 - Cartaz do filme *Mulher Maravilha* (2017)

Figura 52 - Cartaz do filme *Star Wars: O Último Jedi* (2017)

Figura 53 - Cartaz do filme *A Bela e a Fera* (2017)

Figura 54 - Recorte do seriado de televisão *Friends* (1994)



Figura 55 - Recorte do seriado de televisão *Friends* (1994)

Figura 56 - Recorte do filme *O Fantasma da Ópera* (2004)

Figura 57 - Pintura *O Sequestro de Europa* (1632) por Rembrandt

Figura 58 - Pintura *O Sequestro de Europa* (1727) por Noël-Nicolas Coypel

Figura 59 - Ilustração *Mito Grego* (2007), RobbVision

Figura 60 - Foto de vaso apresentando o sequestro de Europe por Zeus em forma de touro (350-340 B.C.)

Figura 61 - Recorte do filme *Fragmentado* (2016)

Figura 62 - Recorte do filme *Fragmentado* (2016)

Figura 63 - Recorte do filme *V de Vingança* (2005)

Figura 64 - Recorte do filme *V de Vingança* (2005)

Figura 65 - Cartaz do filme *Tiro e Queda* (1998)

Figura 66 - Cartaz do filme *Encontro Explosivo* (2010)

Figura 67 - Cartaz do filme *Passageiros* (2016)

Figura 68 - Recorte do filme *Encontro Explosivo* (2010)

Figura 69 - Recorte do filme *Tiro e Queda* (1998)

Figura 70 - Recorte do filme *A Bela e a Fera* (2017)

Figura 71 - Recorte do filme *A Bela e a Fera* (2017)

Figura 72 - Recorte do filme *A Bela e a Fera* (2017)

Figura 73 - Recorte do filme *A Bela e a Fera* (2017)

Figura 74 - Recorte do filme *A Bela e a Fera* (2017)

Figura 75 - Recorte do filme *A Bela e a Fera* (2017)

Figura 76 - Recorte do filme *A Bela e a Fera* (2017)

Figura 77 - Recorte do filme *Passageiros* (2016)

Figura 78 - Recorte do filme *Passageiros* (2016)

Figura 79 - Recorte do filme *Passageiros* (2016)



LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - gráficos ilustrando a diferença na representação de líderes feminino e masculinos em filmes através da:

1.1 - probabilidade menor de personagens femininas ocuparem cargos de liderança em filmes

1.2 - probabilidade maior de líderes femininas utilizarem roupas reveladoras

1.3 - probabilidade maior de líderes femininas aparecerem parcialmente nuas

1.4 - probabilidade maior de líderes femininas aparecerem totalmente nuas

1.5 - probabilidade maior de líderes femininas serem sexualmente objetificadas usando ângulos de câmera

1.6 - probabilidade maior de líderes femininas serem sexualmente objetificadas verbalmente

1.7 - probabilidade maior de líderes femininas serem assediadas sexualmente

1.8 - probabilidade maior de líderes femininas serem apresentadas como trabalhadoras

1.9 - probabilidade maior de líderes femininas serem apresentadas como inteligentes

Gráfico 2 - gráfico ilustrando a proporção entre protagonismo feminino, masculino ou de um grupo entre os filmes com maior bilheteria de 2020

Gráfico 3 - gráfico ilustrando a proporção entre protagonismo feminino ou masculino entre os filmes com maior bilheteria de 2020.

Gráfico 4 - gráfico ilustrando a proporção de personagens com fala, por gênero, entre os filmes com maior bilheteria de 2020.

Gráfico 5 - gráfico ilustrando uma comparação histórica da quantidade de filmes com protagonistas femininas entre os anos 2001, 2011, 2013, 2015-2020.

Gráfico 6 - gráfico ilustrando os atores mais bem pagos de 2017, nos Estados Unidos, apontando



valor recebido, gênero e idade.

Gráfico 7 - gráficos ilustrando os treze testes para análise de representatividade feminina em filme, considerando os filmes com maior bilheteria em 2016

7.1 - Teste de Bechdel

7.2 - Teste de Uphold

7.3 - Teste de Rees Davies

7.4 - Teste de White

7.5 - Teste de Waithe

7.6 - Teste de Ko

7.7 - Teste de Villalobos

7.8 - Teste de Peirce

7.9 - Teste de Villarreal

7.10 - Teste de Landau

7.11 - Teste de Hagen

7.12 - Teste de Koeze-Dottle

7.13 - Teste de Feldman

7.14 - gráfico comparando os níveis de sucesso dos treze testes referenciados nos gráficos 14 à 26

Gráfico 8 - gráfico ilustrando as diversas variações no *trope* de sequestro como romance

Gráfico 9 - gráfico ilustrando o gênero dos ocupantes dos cinco cargos principais na produção dos filmes *Tiro e Queda* (1998), *Encontro Explosivo* (2010), *Passageiros* (2016) e *A Bela e a Fera* (2017).

Gráfico 10 - gráfico ilustrando a etnia dos ocupantes dos cinco cargos principais na produção dos filmes *Tiro e Queda* (1998), *Encontro Explosivo* (2010), *Passageiros* (2016) e *A Bela e a Fera* (2017).

Gráfico 11 - gráfico ilustrando a nacionalidade dos ocupantes dos cinco cargos principais na produção dos filmes *Tiro e Queda* (1998), *Encontro Explosivo* (2010), *Passageiros* (2016) e *A Bela e a Fera* (2017)



Sumário

—	Introdução	14
1	Cultura Visual, cinema e arte/educação	18
	1.1 A vida secreta das imagens e suas manipulações	19
	1.2 A arte/educação e o cinema	30
	1.3 A cinco passos da leitura de imagens	33
2	A desvalorização de mulheres através do cinema	41
	2.1 “Os terrores de ser mulher”	42
	2.2 A desigualdade na indústria do cinema	46
	2.3 Introdução aos <i>tropes</i>	57
3	Os vários desdobramentos do sequestro como romance	61
	3.1 Apresentação do <i>trope</i> do sequestro como romance	62
	3.2 Análise de filmes do <i>trope</i> através da metodologia de Franz	66
	3.3 Relação do <i>trope</i> com a violência contra a mulher	72
—	Considerações finais	76
—	Referências	79



1. Thumbnail do vídeo
Abduction as Romance
(2018)

2. Logotipo do canal do
YouTube *Pop Culture
Detective*



INTRODUÇÃO

Em uma era onde tecnologia traz cada vez mais conforto e velocidade, os meios de comunicação e informação têm progressivamente aproveitado o uso da linguagem visual como meio de formação e construção de ideias. Ao contrário da linguagem escrita, porém, que é extensivamente abordada no sistema educacional, a linguagem visual parece ser raramente abordada nas práticas educativas como um objeto de estudo que deve ser dissecado, compreendido e filtrado - cabendo esse papel exclusivamente ao campo do ensino da arte. Essa atitude se adota especialmente quando se refere à imagens de entretenimento, onde encontram-se os filmes, que carregam em si uma variedade de mensagens nocivas.

Diante dessa realidade, a presente pesquisa compreende o processo de aprendizagem crítica sobre a linguagem visual como parte do ensino da arte e apresenta a metodologia de Terezinha Franz (2003) como uma ferramenta para o trabalho de arte/educadores na relação com as imagens. O trabalho também se aprofunda na indústria do cinema, com foco específico na desigualdade de gênero, utilizando a metodologia da autora para analisar filmes e compreender o sequestro como romance e suas conexões com a violência contra a mulher.

A escolha do tema surgiu do meu amor pelo cinema mas, também, da minha constante busca por novos meios de analisar, compreender e relacionar os produtos visuais que tanto consumo com realidades sociais e pessoais. Ao me deparar com um canal do YouTube que faz exposições de diversos *tropes* e suas relações muitas vezes despercebidas com problemáticas sociais, um vídeo em específico me chamou a atenção. Intitulado *Abduction as Romance* [Sequestro como Romance]², o

² Tradução livre



vídeo fez-me sentir especialmente inquieta com as mensagens arcaicas ainda tão presentes na cultura visual. O vídeo foi produzido pelo canal *Pop Culture Detective* [Detetive da Cultura Pop]³ com o propósito de entretenimento e elaboração de teorias sobre a indústria do cinema, mas foi a partir dele que questionei-me a respeito da responsabilidade de combater esse tipo de violência, assumindo essa perspectiva como um papel do arte/educador na sociedade e na formação de público para os objetos da cultura visual.

A pesquisa está dividida em três capítulos, visando abordar o tema específico do sequestro como romance apresentado no cinema, pensando-o através do olhar do arte/educador. No primeiro capítulo é feita uma introdução da realidade da cultura visual e da potência dela, principalmente do cinema, como objeto de estudo do arte/educador através de metodologias de leitura de imagens em ambientes educativos. Para tal, Acaso (2016, 2017) foi adotada como referência para análise da potência das imagens no nosso cotidiano e sua divisão em meta e micronarrativas, Rossi (2015) para apontar o papel do arte/educador diante dessa realidade e Franz (2003) como proponente da metodologia a ser utilizada neste trabalho.

No segundo capítulo é feita uma análise mais profunda em relação ao cinema e ao papel da mulher nessa indústria, ainda tão dominada pelo gênero masculino. A partir da análise de uma série de pesquisas sobre o campo, é exposta a desigualdade, não só da presença de mulheres em filmes, mas da sua participação na produção destes, considerando as limitações que papéis femininos possuem em resposta dessa desigualdade por trás das câmeras. Novamente, adota-se Acaso (2016) como uma das principais referências para a evidenciar as manipulações visuais focadas em mulheres, analisando seu conceito de terrorismo visual. Neste capítulo também se introduz o termo *trope*, ferramenta na construção de narrativas onde se utiliza a repetição de imagens conhecidas para auxiliar na compreensão do filme, por meio de Rizzo (2015).

O capítulo 3 aborda, por fim, o sequestro como romance - *trope* onde o sequestro de uma

³ Tradução livre



jovem inadvertidamente torna-se o início de um romance entre a vítima e seu captor. Quatro diferentes filmes são analisados - *Tiro e Queda* (1998), *A Bela e a Fera* (2017), *Encontro Explosivo* (2010) e *Passageiros* (2016) - adotando a metodologia de Franz (2003) como proposta para a leitura crítica de alguns dos exemplos que seguem o modelo de sequestro como romance e que formam parte de nosso repertório das relações afetivas.

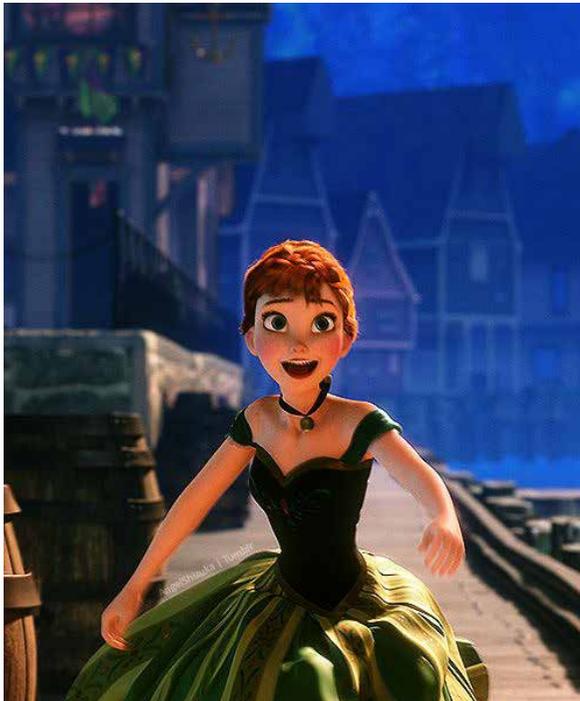
Essa pesquisa se endereça, principalmente, à arte/educadores e todos aqueles do curso de artes visuais que estão em formação, para introduzir a leitura de imagens cotidianas, em especial através da metodologia de Franz (2003), como uma maneira de aproximar a arte/educação do meio em que está inserida. De maneira geral, porém, espero que todos aqueles que se interessam pelo tema julguem esse trabalho acessível e compreensível, de maneira que os motive a sempre suspeitar das narrativas visuais e procurar o que está abaixo da superfície das imagens que consomem.

CAPÍTULO 1

Cultura Visual, cinema e arte/educação



3. Frozen, 2013



“Ok, posso apenas, dizer algo louco?”
Anna, *Frozen* (2013)

Os filmes da Disney são extremamente presentes na cultura popular, desde a infância, até a vida adulta de muitas pessoas pelo mundo, inclusive brasileiros. O epígrafe deste capítulo é o primeiro verso da música *O amor é uma porta aberta* do filme *Frozen* (2013), um dos filmes mais conhecidos da Disney, ocupando o primeiro lugar entre os filmes mais vistos no Brasil em 2013, de acordo com a revista virtual *Veja São Paulo* (2014). Nesta canção, a princesa Anna canta um dueto animado para declarar seu improvável amor à primeira vista e, assim como ela, sinto necessário introduzir esse trabalho com essa confissão disfarçada de um pedido de permissão. Esse trabalho, e este capítulo em especial, é um tema que abordo com paixão e ocasionalmente se assemelha com as loucuras de teóricos da conspiração. Mas para tratar de um tema tão específico e pouco abordado no universo da arte/educação, é preciso dar alguns passos para trás e compreender o contexto em questão e se aprofundar em outras ideias. Então, *Ok, posso apenas dizer algo louco?*

Neste primeiro capítulo, subdividido em três tópicos, será feita uma reflexão sobre questões pertinentes à cultura visual e à influência que imagens, em especial de filmes populares, causam no comportamento humano e na formação em torno do ensino da arte. Será abordada, também, a necessidade de trazer essas imagens cotidianas para análises mediadas em espaços educativos, com foco em gerar cidadãos críticos e conscientes daquilo que consomem visualmente.

O primeiro tópico aborda o contexto da cultura visual, pensando em como imagens de entretenimento são produzidas com objetivos muito específicos que não se limitam à diversão dos consumidores. Esses objetivos geram efeitos nos comportamentos e nas relações humanas, afetando



o modo de pensar e a construção da identidade desses sujeitos, passando pelas metanarrativas e micronarrativas descritas por Acaso (2016). O segundo tópico aborda a cultura visual e o cinema como objetos de estudo do arte/educador e sua potência como fonte de múltiplas temáticas em sala de aula, com o foco em mediação para o pensamento crítico e autônomo do aluno a partir de Franz (2006) e Rossi (2015). O último tópico apresenta a metodologia de Terezinha Franz (2003) para a leitura de imagens através de cinco âmbitos que serão utilizados na análise de filmes no capítulo 3 da presente pesquisa.

Desde a sua invenção no final do século XIX, o cinema tem apenas aumentado de popularidade, sendo o gatilho para diversas inovações tecnológicas e experimentações artísticas, logo se tornando uma grande parte da indústria de entretenimento. Porém, mesmo com tanto tempo dedicado ao consumo e produção dessas imagens, o cinema continua sendo um ponto cego no ensino da arte, o que acarreta numa enorme lacuna no pensamento crítico e independente, abrindo espaço para manipulações da indústria sobre o modo de pensar e agir sobre sociedades inteiras. Para a formação de cidadãos ativos e críticos, é indispensável que a leitura de imagens cotidianas, e conseqüentemente filmes, seja também uma prioridade para a arte/educação.

1.1 A vida secreta das imagens e suas manipulações

Segundo a pesquisa anual da Kleiner Perkins (2018), uma empresa de investimentos e incubação de projetos, o consumo de vídeos aumentou em quase 10 milhões de minutos de visualização diária nos últimos dois anos. A mesma pesquisa aponta um aumento significativo no consumo de vídeos em *streaming* onde a plataforma Twitch, por exemplo, registrou um aumento de mais de 13 milhões de horas diárias de *streaming* entre 2012 e 2017.

Todas essas estatísticas de consumo estão relacionadas ao produto visual de vídeo, que é apenas um dos vários tipos de mídia visual que nos rodeiam diariamente. O que muitas vezes não nos damos conta é do poder influenciador que essas imagens têm sobre nós. De acordo com John J.



Medina (2014), as pessoas podem lembrar de 65% das informações exibidas com recursos visuais, em oposição a 10% das apresentadas verbalmente. Entendemos com esses dados que, das três linguagens utilizadas por seres humanos (linguagem oral, textual e visual), a visual, “codificada com componentes como tamanho, formato, forma, cor, textura e composição” (ACASO, 2016, p. 18), tem sido, de longe, a mais presente e poderosa na atualidade.

De acordo com María Acaso (2016, p. 17), “Uma imagem é um sistema de representação através da linguagem visual, ou seja, é uma construção de caráter fictício, entendendo por ficção aquilo que não é realidade”. Essa definição interessa, em especial, por apontar duas verdades que serão aprofundadas mais tarde: imagens são construções/deturpações intencionais e imagens são ficção e, portanto, não reais. A necessidade de reafirmar essa fronteira entre realidade e representação nos leva a questionar o nível do poder que as imagens têm sobre nosso conceito de verdade (ACASO, 2016).

O que muitas vezes passa despercebido no consumo diário das imagens são os efeitos diretos que essa ausência de fronteira entre realidade e representação possui sobre nossas crenças e processos de decisão. De acordo com uma pesquisa realizada pela CrowdRiff (2017) - *software* de marketing de conteúdo visual para marcas de viagens -, 75% dos usuários do *Instagram* interagem depois de verem um anúncio visual na plataforma, dos quais 43% sentem vontade de comprar um serviço. Essa mesma pesquisa aponta que 88% dos usuários do *Pinterest* compram algo que marcaram com *pin* - artifício da plataforma para salvar imagens em coleções individuais de cada perfil -, e, em outra pesquisa, realizada pela *Journal of Management History* (2006), notamos que 90% das decisões de consumidores sobre produtos têm a ver com as cores. Estas estatísticas evidenciam os efeitos mensuráveis e materiais das imagens sobre o comportamento humano.

Existem, porém, além desses efeitos nos padrões de consumo citados acima, efeitos imateriais, que afetam nosso comportamento social, cultural e ético. Esses efeitos são mais profundos e influenciam redes inteiras de relacionamentos, lugares e espaços de formação. Considerando a definição de cultura de Acaso (2016, p. 21),

O termo *cultura* pode ser entendido como um conjunto de valores, crenças e significados



4. Hugo, 2011

que compõem o tecido social que as sociedades utilizam para dar sentido ao mundo em que vivem. Na esfera privada, a cultura é o lugar onde se configura a identidade do indivíduo, onde nos educamos e de onde bebemos e acabamos construindo nossas crenças e desejos. Esse lugar, que não é concreto, é formado por três lugares que são: a casa, a escola e a mídia.

Nota-se que cultura é um termo unificador, um componente social que afeta o pensamento conjunto de um determinado grupo e que também afeta a formação da identidade individual, formada pelo lar, pela escola e pela mídia - incluindo neste último campo o cinema, objeto de estudo da presente pesquisa. Dada essa definição, deve-se dar grande atenção às mensagens passadas por esses meios, pois, indubitavelmente, afetam grandes grupos de pessoas em um nível fundamental.

Dentro dessa definição de cultura podemos encontrar, também, a cultura visual.

Cultura visual pode ser definida como o conjunto de representações visuais que formam a estrutura que dota de significado o mundo em que vivem as pessoas que pertencem a uma determinada sociedade. É o conjunto de produtos visuais que povoam nosso cotidiano e dão origem à identidade do indivíduo contemporâneo. (ACASO, 2016, p. 22)

Para que um produto visual seja compreendido como parte da categoria de cultura visual é necessário que seja cotidiano, com um impacto tão repetitivo que se torna parte da vida diária de uma pessoa. A reincidência do consumo desses produtos da cultura visual reverbera as questões apontadas pelas pesquisas anteriormente citadas. Por conta da quantidade, da insistência e da natureza manipuladora dessas imagens na atualidade, notamos que os processos de criação e ensino antes desenvolvidos pela escola, família e religiões, hoje se dão, também, através dos meios de comunicação (ACASO, 2017).

Aparentemente inócuas, presentes nas horas de lazer, as imagens impregnam o cotidiano das crianças e adolescentes sem que seja dado o devido valor informativo e formativo a elas. Imagens que constroem visões sobre a realidade, transmitem valores e crenças e modificam a maneira de pensar e atuar no mundo. Mas as crianças e adolescentes dificilmente conseguem entender isso sozinhas. (FRANZ, 2006, p. 1)

Comumente dispensadas como puro entretenimento, imagens de lazer estão cada vez mais presentes na nossa vida diária, carregando consigo diversas mensagens, filosofias e crenças. Diante



disso, existe um grande perigo no despreparo de crianças, adolescentes e até mesmo adultos na hora de consumi-las. Essa falta de preparo se traduz como lacuna de uma perspectiva crítica e se dá, também, pela falta da abordagem da linguagem visual no sistema educacional. “Por que se dá tão pouca importância a ela na escola, onde as crianças aprendem a ler e produzir textos mas não imagens?” (ACASO, 2016, p. 16).

De acordo com Acaso (2016), as imagens que constituem a cultura visual podem ser separadas em três categorias, cada uma produzida com um objetivo específico em mente, nomeadamente produtivos visuais informativos, artísticos e comerciais/de entretenimento. Os produtos visuais informativos apenas transmitem informações entre o emissor e o receptor, como por exemplo programas de noticiários, jornais e documentários. Já os produtos visuais artísticos visam criar um tipo específico de conhecimento, como as obras de Vik Muniz, realizadas a partir de objetos do lixo, induzem no espectador uma maior consciência a respeito do processo de descarte de objetos e o aproxima do conceito de reutilização, uma das maneiras de reduzir a quantidade de material descartável produzido. Os produtos visuais comerciais e de entretenimento, por fim, têm como objetivo gerar a compra de um produto e/ou serviço, tais como publicidade e, de forma mais indireta, filmes e séries de entretenimento que reforçam modelos de vida prometidos pelas publicidades.

Notamos, então, que a categorização depende de dois aspectos: quem é o emissor da informação e qual desejo esse emissor implanta no receptor. Neste momento, pensando especificamente no cinema, questionamos quem possui todo o poder por trás dessas imagens: Quem tem tamanha influência sobre a identidade pessoal e cultural de um grupo tão grande de pessoas? Quem são esses que podem modificar o comportamento de milhões de consumidores com uma simples imagem cotidiana?

Quando pensamos no nosso foco, no emissor da mensagem, exibimos aquilo que Acaso (2016) chama de metanarrativas e micronarrativas. Transmitidas através de todos os tipos de linguagem, meta e micronarrativas categorizam um conjunto de relatos de acordo com quem as emite; quem possui o poder (metanarrativas) ou quem é objeto de consumo ou oprimido pelo poder (micronarrativas). Sendo elas passadas pela linguagem visual, tornam-se metanarrativas visuais e micronarrativas



visuais (ACASO, 2016).

Uma das metanarrativas mais comuns no cinema (e em diversas outras mídias) é a de mulher como objeto sexual. Apoiada pelos tipos de papéis e figurinos mais comumente dados às atrizes hollywoodianas, principalmente em contraposição aos papéis e figurinos masculinos, nota-se a constante reafirmação do papel social feminino como objeto sexual e não como uma pessoa com aptidões físicas, emocionais e intelectuais independentes do olhar sexual masculino. A pesquisa se aprofundará mais tarde nesta e em outras metanarrativas visuais presentes no cinema popular, sobretudo pensando nas implicações que essas narrativas têm na formação do repertório imagético de professores e estudantes.

Para que possamos propriamente categorizar uma imagem como meta ou micronarrativa visual, precisamos notar quatro principais características onde as duas se diferem fundamentalmente. A primeira característica aborda o tipo de mensagem passada: a micronarrativa visual apresenta apenas um tipo de mensagem, visível e transparente, chamada de manifesta, enquanto a metanarrativa visual apresenta uma segunda, denominada mensagem latente. Velada pela mensagem manifesta, a mensagem latente é aquela que reflete as intenções reais do emissor, dando à metanarrativa visual um elemento de falsidade enraizada (ACASO, 2016).

Essa duplicidade da metanarrativa facilita o processo de absorção da mensagem latente de maneira inócua. A falta de preparo para lidar com imagens manipuladoras faz com que apenas consumamos imagens ao invés de as lermos. Não dada a atenção e o tempo necessários para descobrir e identificar a mensagem latente de uma metanarrativa, involuntariamente a consumimos junto com a mensagem manifesta.

Consumir é uma atividade que se realiza com grande velocidade com a finalidade de produzir uma reação posterior de compra de um produto ou de consolidação de determinadas ideias, ler significa fazer conscientes os objetivos tanto ocultos como visíveis de qualquer construção visual. (ACASO, 2016, p. 17)

Exemplificando, podemos analisar o papel da personagem Ruby Roundhouse no filme

5. Jumanji: Bem-Vindos à Selva, 2017



Jumanji: Bem-Vindos à Selva (2017). Sequência de uma série iniciada com *Jumanji* (1995), o filme de 2017 conta a história de quatro adolescentes (dois meninos e duas meninas) que são acidentalmente transportados para dentro de um *videogame* de aventura antigo. De relance, Ruby (interpretada por atriz Karen Gillan) é forte, independente e inteligente. Esse olhar superficial, porém, revela apenas a mensagem manifesta do filme. Uma análise mais aprofundada expõe a mensagem latente: Ruby é a única personagem feminina dentre os quatro protagonistas do filme (há uma segunda “protagonista” que vamos abordar posteriormente) e é imediatamente apresentada como um interesse amoroso de um dos outros personagens masculinos.

Um olhar crítico sobre seu figurino apresenta novas problemáticas, tratando de roupas que expõem grande parte do seu corpo e que não condizem com o ambiente em que a personagem se encontra: no meio de uma selva perigosa. Isso é reforçado pelo figurino dos outros personagens (masculinos) que possuem diversas camadas de roupa e cobrem grande parte de seus corpos para maior camuflagem e proteção na selva. O corpo de Ruby é o corpo feminino padrão tipicamente hollywoodiano: “magro com seios grandes, cabelos compridos, lábios carnudos e a firmeza e suavidade de um corpo de adolescente” (ACASO, 2016, p. 41) e nota-se também, que é uma personagem branca e jovem. Sua principal cena solo no filme é uma cena de luta que a incentiva a usar sua sexualidade como distração e os próprios movimentos de ataque são entrelaçados com erotismo. Todos esses detalhes compõem a mensagem latente do filme, mensagem que condiz com diversas metanarrativas sexistas e machistas como a da mulher como objeto sexual, já comentada anteriormente.

A segunda protagonista feminina, Bethany, também traz sérias problemáticas. Na hora de entrar no *videogame*, é transferida para dentro de um corpo gordo masculino. Sendo apresentada como uma jovem extremamente preocupada com sua aparência e feminilidade, essa troca se torna motivo de situações cômicas. Bethany é apresentada como a única personagem confortável em sua feminilidade através do estereótipo de jovem bonita, social, sem personalidade, sem noção da vida real. Suas preocupações são superficiais e suas reações histéricas para que a personagem seja identificável como feminina, mesmo em corpo masculino.



6, 7, 8. Jumanji, 2017

Bethany é colocada em contraste com a outra personagem feminina, Martha (aquela que se torna Ruby no *videogame*), uma jovem inteligente e astuta, porém não muito estereotipicamente feminina, antissocial e que, quando colocada no corpo de Ruby, sente-se desconfortável com o seu novo corpo considerado e exposto como sensual. Essa justaposição apresenta características como beleza, sociabilidade e conforto com o próprio corpo como elementos opostos de inteligência e maturidade. Esses valores, por sua vez, penetram mentes jovens femininas e as ensinam que há uma escolha a ser feita: conteúdo ou beleza? Mesmo em uma sociedade que tanto prega a importância da estética, principalmente para gerar atração para produtos direcionados a um público feminino, ela é apresentada como inibidora para outras características desejáveis como maturidade, liderança e conforto.

O uso de estereótipos é a segunda maneira de diferenciar uma metanarrativa de uma micronarrativa. Metanarrativas constantemente dependem de estereótipos para construir uma história, diferente das micronarrativas que tendem a possuir maior diversidade visual e buscam intencionalmente distanciar-se delas.

O discurso de toda a metanarrativa visual é essencialmente reducionista: não dá uma visão completa do fato, mencionando diferentes pontos de vista mas, ao reduzir a informação, transforma o mundo em um lugar dicotômico onde as áreas cinzentas desaparecem para dar protagonismo apenas aos extremos. (ACASO, 2016, p. 42)

Essa redução através de estereótipos é principalmente reafirmada à sociedade pela linguagem visual, utilizando imagens de exaltação e imagens de deboche. As duas possuem o mesmo objetivo: gerar no espectador uma série de desejos que, geralmente, afetam padrões de consumo. Imagens de exaltação atingem tal objetivo ao enaltecer estereótipos desejáveis enquanto imagens de deboche o fazem ao exagerar estereótipos negativos que geram medos e rejeição no espectador, facilitando a aceitação dos estereótipos apresentados como modelo positivo e desejável.

No cinema podemos identificar diversas duplas de imagem de exaltação *versus* deboche. Uma delas é a imagem de exaltação do corpo feminino magro com seios grandes e quadris largos,



9. Um Ritmo Perfeito, 2012
 10. A Pequena Sereia, 1989
 11. D.U.F.F., 1989



contraposta com a imagem de deboche do corpo feminino gordo. Isso se apresenta de diversas maneiras, desde a escolha de protagonismo (protagonista magra e personagem secundária, ou até mesmo vilã, gorda) até a personalidade de ditos personagens (personagem magra forte, confiante e inteligente e personagem gorda covarde, maliciosa, motivo de piada, insegura e desajeitada). Este tipo de imagem se encontra em filmes como *Um Ritmo Perfeito* (2012), *A Pequena Sereia* (1989), e *D.U.F.F. - Você Conhece, Tem ou É* (2015), para citar apenas alguns.

Ressalta-se que a maioria desses filmes não denota a característica gorda ou magra como o fator decisivo para classificar uma personagem como ideal ou não (em alguns casos o filme até se coloca, superficialmente, como uma história de superação), visto que isso não seria socialmente bem visto ou aceito. Contudo, é importante considerar como a narrativa visual é recorrentemente utilizada como recurso para apresentar esses aspectos e demarcar uma característica que reforça o poder das metanarrativas. É a constante e discreta repetição dessa característica na categoria de personagens indesejáveis (e sua consequente falta nos personagens desejáveis) que infiltra no consciente pessoal e coletivo a metanarrativa do corpo gordo indesejado.

No entanto, existem filmes que ainda definem claramente o corpo gordo como indesejável. *D.U.F.F. - Você Conhece, tem ou é* (2015), por exemplo, no próprio título e conceito do longa-metragem, apresenta o conceito de meninas que são as *D.U.F.F. - Designated Ugly Fat Friend* (Amiga Designada a ser Feia e Gordas) - do grupo de amigas. Por esse conceito, meninas consideradas belas buscam amigas com meninas consideradas feias e gordas para aumentarem sua autoestima. Mesmo havendo uma leve tentativa de desconstrução dessa filosofia durante a narrativa do filme, a sua repetição constante e sua presença no cartaz fora de contexto gera um acesso sem filtragem às mentes jovens dos espectadores.

Além disso, no filme, a jovem denominada como a *D.U.F.F.* não possui nenhum sinal de possuir um corpo gordo, definindo ainda mais os limites de qual é considerado pela indústria de Hollywood o corpo magro desejado e aumentando a insatisfação de meninas jovens com seus corpos. Importante ressaltar que essa metanarrativa, como grande parte delas, é transmitida através de Hollywood, mas

12. O Fantástico Sr. Raposo, 2009 | 13. O Grande Gatsby, 2013 | 14. Moulin Rouge, 2001 | 15. Moonrise Kingdom, 2012 | 15. O Grande Hotel Budapest, 2014



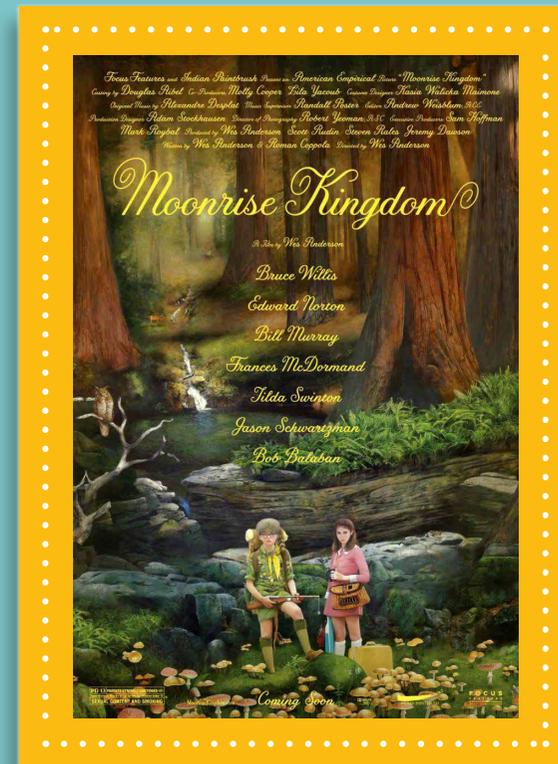
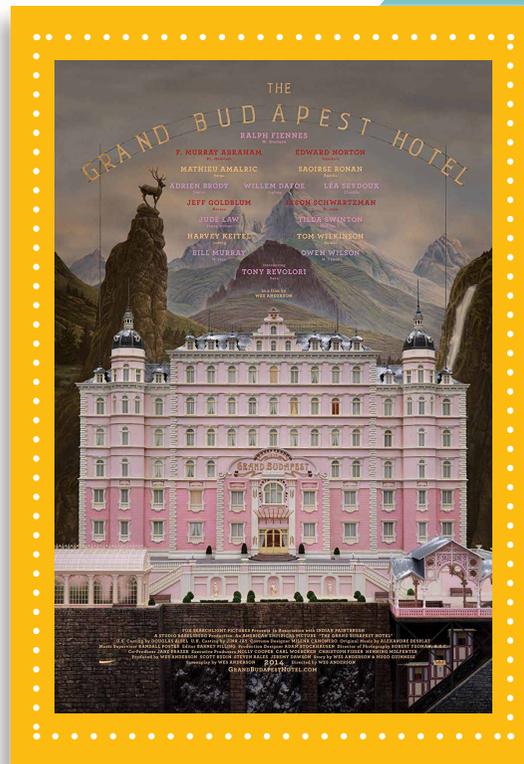
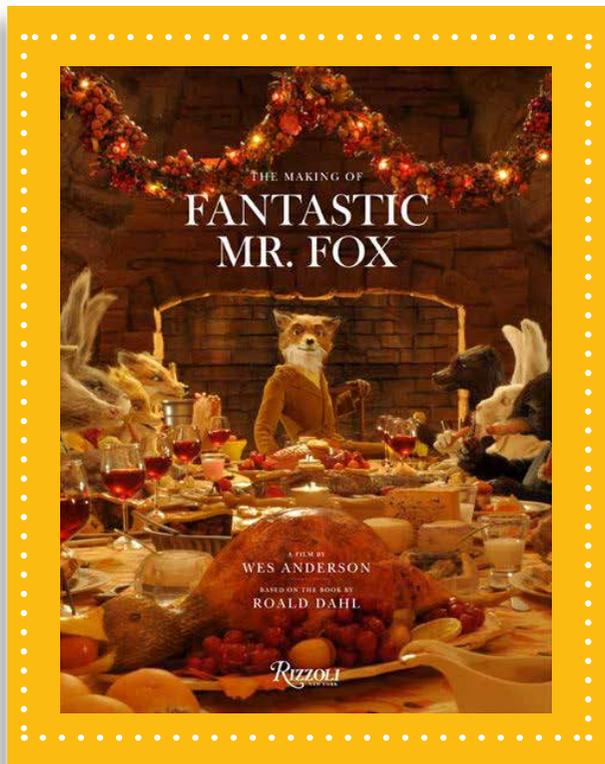
alimenta desejos de consumo relacionados a outras indústrias e empresas que, muitas vezes, investem nesses filmes. Apesar de não serem classificados como publicidade, fazem o mesmo trabalho e devem ser tratados como tal pelo espectador.

A terceira característica que podemos usar para identificar uma metanarrativa de uma micronarrativa é a facilidade de identificação do autor. Enquanto micronarrativas tendem a dar reconhecimento a seus autores, macronarrativas dificultam esse acesso à fonte, à pessoa ou ao grupo de sujeitos que criam e disseminam as imagens. Essa dificuldade de identificação torna mais clara a renúncia do caráter individual do autor da imagem pela identidade da empresa e/ou franquia que foi meticulosamente preparada para se adequar a certas metanarrativas (ACASO, 2016).

Ao comparar a identidade visual de Wes Anderson e Baz Luhrmann, por exemplo, dois diretores que, apesar de ainda trabalharem no cinema *mainstream* possuem uma assinatura visual individual, com diretores como Joe Russo e James Gunn, que trabalharam dentro da franquia da *Marvel* - empresa conhecida por seus filmes de super heróis baseados em histórias de quadrinhos de mesma autoria e comprada pela *Disney* em 2009 - , nota-se que, dos diretores que trabalham dentro da franquia, é exigida uma uniformidade, uma coerência visual entre seus filmes. Essa uniformidade não apenas apaga a identidade visual do diretor do projeto, mas também o marginaliza, pois a *Marvel* se torna o nome pela qual a produção é reconhecida e são as suas metanarrativas que são apresentadas.

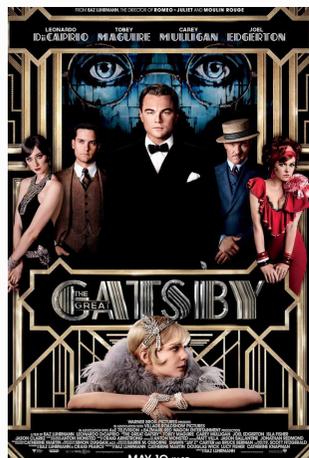
Até mesmo nos cartazes dos filmes notamos alguns diferenciais entre as mensagens de meta e micronarrativas. Quando analisamos os cartazes dos filmes de Wes Anderson, podemos observar imagens em escalas maiores, maior foco em ambientes do que nos personagens e a paleta de cores relacionada à sua poética particular enquanto diretor. Vê-se, também, uma preferência para o maior uso de textos, sempre valorizando seu próprio nome e incluindo, não apenas os nomes dos atores principais, mas de outros papéis como preparadores de elenco, figurinistas, coprodutores, entre muitos outros.

Por outro lado, os cartazes dos filmes da *Marvel* incluem nomes de empresas patrocinadoras e os atores mais famosos presentes no filme, muitas vezes nem incluindo o nome do diretor. As imagens



17. O Fantástico Sr. Raposo, 2009
18. O Grande Hotel Budapeste, 2014
19. Moonrise Kingdom, 2012

20. Moulin Rouge, 2001
21. O Grande Gatsby, 2013
22. Guerra Civil, 2016
23. Guardiões da Galáxia, 2014
24. Vingadores Guerra Infinita, 2018
25. Vingadores Ultmato, 2019



são altamente dependentes em edições gráficas e dão foco aos protagonistas do filme. É interessante notar que, por mais que Baz Luhrmann tenha sido mencionado como exemplo de micronarrativa anteriormente, seus cartazes, além da inclusão mais proeminente do nome do diretor, encontram-se mais na categoria de metanarrativa, já que os cartazes e seus filmes também possuem como foco as imagens e nomes dos atores/atrizes mais conhecidos e as grandes empresas diretamente envolvidas ou patrocinadoras da produção, com pouca relevância sendo dada aos nomes de pessoas com cargos de extrema importância por trás das câmeras.

A quarta, e última, característica põe em questão a acessibilidade das imagens. Metanarrativas inundam o mundo visual e são difíceis de evitar, mesmo intencionalmente. A profusão delas nos diferentes meios de comunicação e socialização das imagens demarcam o papel de discurso dominante. Micronarrativas, porém, são de difícil acesso e, conseqüentemente, menos vistas pelo público em geral. Essa questão se faz presente, por exemplo, quando conhecemos elementos de determinadas franquias de filmes mesmo sem ter assistido a nenhum dos volumes, pela comercialização de produtos relacionados aos personagens e narrativas ou pela divulgação em diferentes fontes. Por exemplo, super heróis como *Batman*, *Superman*, *Hulk* e diversos outros são largamente reconhecidos por serem frequentemente referenciados em outras mídias e serem amplamente comercializados em produtos infantis, inclusive de maneira falsificada e ilegal.

Podemos, então, concluir que imagens são narrativas produzidas de formas extremamente intencionais e que, para expormos seus objetivos precisamos analisar, entre outras coisas, quem as produz e onde elas se encaixam nas categorias apresentadas anteriormente. “As imagens, portanto, têm consequências; não só ilustram, decoram ou adornam: as imagens nos transpassam” (ACASO, 2017, p. 3).

1.2 A arte/educação e o cinema

Após analisar o poder manipulativo da imagem e os grandes poderes que as produzem e disseminam, pode-se concluir que o cerne do problema se encontra, em especial, na maneira em que as consumimos.

O altíssimo nível de transformação que as imagens operam em nossas vidas ocorre porque ninguém nos ensinou a olhá-las. O problema fundamental da potencialidade dos mundos visuais que nos rodeiam acaba em como consumimos, porque os consumimos de maneira direta e sem travas, porque são poucas as pessoas que desenvolvem uma visão crítica sobre a imagem (ACASO, 2017, p. 5).

A diferença entre consumo e leitura de imagens centra-se, essencialmente, no fato de que a leitura não é instintiva, gerando, então, a necessidade de aprendizado e, conseqüentemente, ensino. Da mesma maneira que se ensina a ler textos escritos para extrair diversos tipos de informação e produzir variadas interpretações, deve-se conceber a leitura de imagens como uma habilidade que deve ser ensinada. Esse ensino cabe, especialmente, ao “ramo da educação que está relacionado com a criação e o consumo das imagens, ou seja, o ensino da arte” (ACASO, 2017, p. 2).

O ensino da arte depois da internet tem que entregar as artes visuais como uma ferramenta transversal de trabalho para desarticular a potência performativa das imagens capitalistas, para nos tornar capazes de diferenciar entre realidade e representação, para nos tornar capazes de questionar o desejo, para anular os altos níveis de performatividade. (ACASO, 2017, p. 6)

Infelizmente, “a ausência de disciplinas e programas relacionados com as artes e a cultura visual



se converte em si mesmo em uma ausência formativa: aprendemos a ser ignorantes” (ACASO, 2017, p. 3). Ao colocar o currículo brasileiro sob análise, encontra-se uma disparidade entre a frequência das aulas de artes em comparação, especialmente, com as de língua portuguesa e matemática. Assim, nota-se uma desvalorização do estudo da linguagem visual em relação à linguagem escrita e matemática, mesmo diante da realidade prioritariamente visual na qual os alunos se encontram.

Em acordo com Acaso, Terezinha Franz também defende a importância de abordar a leitura de imagens, não apenas com imagens artísticas mas, também, da cultura visual:

Desenvolver habilidades de interpretação crítica de imagens é considerado por muitos teóricos a principal meta do ensino em arte hoje. Essa perspectiva, geralmente compreendida nos estudos em torno das obras de arte erudita, estende-se também às imagens da cultura popular e ao universo visual cotidiano, profundamente transformado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação. (FRANZ, 2006, p. 1)

A inclusão de imagens da cultura visual auxilia o aluno no processo de aproximação da leitura de imagens e as conversas que elas proporcionam em sala de aula com sua vivência diária. Se ensinados a fazer a leitura de imagem de uma propaganda no contexto escolar, estudantes se lembrarão dos questionamentos levantados ao se depararem com esta ou outras propagandas no seu contexto pessoal.

Maria Helena Wagner Rossi (2105) ressalta a importância de tratar a leitura crítica de imagens como um exercício aberto, sem método fechado. A vivência pessoal de cada aluno traz uma nova possibilidade de interpretações subjetivas e individuais, que, em sequência, auxiliam no aumento do pensamento crítico e independente do aluno. O incentivo do pensamento independente e crítico em lugar da reprodução passiva só pode ser alcançado ao aproximar a subjetividade do aluno da temática abordada através do desenvolvimento e do compartilhamento de suas próprias ideias.

O recorrente objetivo da educação – “desenvolver o espírito crítico e a autonomia dos estudantes” – nem sempre se efetiva, pois é preciso pôr em prática/ação as habilidades para a crítica: pensar, decidir, refletir, avaliar etc. [...] defendemos que o momento da leitura visual na sala de aula proporciona as condições para o desenvolvimento desse importante objetivo educacional. É um momento em que o aluno pode expor suas ideias (por autoria e não por



26. Amélie Poulain, 2001

reprodução), considerar (avaliar) outras ideias sobre o mesmo objeto, mudar de ideia (se considerar plausível) ou ratificar as suas (quando julgar adequado), além de questionar e ser questionado. (ROSSI, 2015, p. 15)

Nota-se, portanto, uma maior importância dada, por diferentes autoras da área, ao trabalho em torno do pensamento crítico, ativo e autônomo dos alunos no ensino da arte e à inclusão de imagens cotidianas da cultura visual na dinâmica das aulas. Dentre essas imagens cotidianas estão as produções cinematográficas que são consumidas em larga escala e em situações de lazer, fora dos espaços de formação. Há também um foco em, não apenas ensinar a ler uma imagem, mas também a adotar uma postura independente de constante questionamento de suas intenções e origens e relacionar suas descobertas com sua vivência pessoal e seu contexto social. Essa abordagem é necessária não apenas para combater a manipulação das metanarrativas visuais, mas para gerar maior engajamento e interesse por parte dos alunos.

Mesmo com os grandes saltos dados pelos meios tecnológicos nas últimas décadas, o modelo largamente aceito pelo sistema educacional brasileiro segue, essencialmente, os mesmos parâmetros da escola tradicional. Os alunos da atualidade, chamados por Rossi (2015) de alunos *zappiens*, que vivem em meios repletos de criatividade, informação, interatividade e velocidade, estão desinteressados em aulas tradicionais centradas em repetitividade e passividade.

Uma abordagem que vai ao encontro dos modos de ser do aluno *zappiens* torna a aula interessante e motivadora – que é uma constante busca de professores cujos alunos mostram maior capacidade de concentração ao lidar com as tecnologias do que com as atividades tradicionais. Esse aluno é avesso à passividade, às respostas únicas e fechadas, ao que não lhe desafia. Então a natureza “aberta” da arte permite uma aproximação aos seus interesses e modos de pensar. (ROSSI, 2015, p. 3)

Desta maneira o cinema encontra uma presença constante na vida do aluno e, idealmente, no ensino da arte. O arte/educador, ao aproximar a sala de cinema à sala de aula, pode usar filmes como *Rio* (2011) para abordar temáticas da identidade cultural coletiva e pessoal brasileira, problematizando a identificação com elementos do filme e refletindo sobre uma identidade do país tanto aos olhos de brasileiros, quanto na perspectiva de outras culturas. Com isso em mente, a leitura e discussão do



27. Rio, 2011

mundo visual com o foco na compreensão crítica e autônoma é a abordagem ideal para os alunos *zappiens* pois,

[...] pode ser lúdica, dinâmica, surpreendente – porque não padronizada – desafiando os alunos para a abertura, para a exploração de diferentes caminhos, para a aceitação de múltiplos pontos de vista, para a invenção, a colaboração, a aprendizagem pelos pares, a autonomia... elementos esses que atendem aos modos de ser do aluno contemporâneo. (ROSSI, 2015, p. 14)

Incluir filmes da cultura visual dos alunos auxilia, também, na construção da compreensão, pois faz conexões com experiências dos âmbitos pessoal, social e histórico dos alunos, retirando as discussões do universo abstrato e trazendo-as para o universo cotidiano (FRANZ, 2008). Por isso é importante reconhecer um trabalho de leitura de imagens que contemple diferentes aspectos; para tal, considera-se como metodologia desta pesquisa, a educação para uma compreensão crítica, proposta por Franz.

1.3 A cinco passos da leitura de imagens

Ainda predomina em nossa sociedade a ideia de que a arte não precisa ser estudada, analisada e ensinada. Presume-se que a arte é assunto reservado para crianças pequenas e gênios e que ambos possuem um conhecimento nato do tópico (FRANZ, 2008). Franz ressalta, portanto, a importância do arte/educador como mediador nesse processo de compreensão crítica da arte, de forma que “o professor passa de transmissor a mediador e a organizador do processo de estudos” (FRANZ, 2003, p. 2).

De acordo com Franz (2008, p. 1), com base em Bruner, Vygotsky e Prawat, em qualquer exercício de aprendizagem, é necessário “estabelecer um processo de interferências e transferências entre os conhecimentos que já se possui e os novos problemas-situações que são propostos”. Portanto, propõe-se que a leitura de imagens em sala de aula seja feita em formato de discussão verbal, pois ela desterra conceitos prévios com os quais os alunos entram para o processo de aprendizagem,

28. Cinderela, 1950



conceito estes que eles mesmos, muitas vezes, não percebem que possuem até precisarem articulá-lo. “É mediante a verbalização que nossos pensamentos convertem-se em reflexão”, como ensina Prawat (1996) apud Franz (2008, p. 3).

O modelo de análise crítica de imagens que será utilizado neste trabalho pensa a abordagem da imagem em sala de aula em torno de cinco âmbitos: Pedagógico, Histórico/Antropológico, Estético/Estilístico, Biográfico e Crítico/Social (FRANZ, 2003). Esse processo se inicia na escolha da imagem a ser analisada, durante o planejamento do professor, ou seja, o âmbito Pedagógico. Como supramencionado, o objeto de análise inclui não apenas obras de arte, mas, também, imagens do cotidiano como vídeos, propagandas, imagens de mídias sociais e filmes. Na escolha de filmes, em específico, leva-se em conta qual contato prévio os alunos podem ter tido com o material estudado, além da identificação de meta e micronarrativas que possivelmente gerem discussões socioculturais e estéticas. Desta maneira o professor se encontra preparado, mesmo se não for para encaminhar a análise em uma direção específica, para propor aos alunos que levantem seus próprios questionamentos. Para a apresentação dos próximos âmbitos usaremos como exemplo o filme original da *Cinderela* (1950), da Disney.

No âmbito Histórico/Antropológico o aluno é incentivado a observar a origem da imagem analisada e os efeitos que essa origem tem nos valores, crenças e ideologias que ela transmite. Através do questionamento da origem da imagem, levantam-se, também, questões antropológicas que os levam a abordar “a história, não como verdade única de um feito, mas como uma versão dentre outras possíveis” (FRANZ, 2003, p. 238), dando uma maior atenção a grupos menores muitas vezes excluídos da narrativa histórica ocidental eurocêntrica.

No filme *Cinderela* (1950) pode-se pensar a análise Histórica/Antropológica através de uma observação a respeito da produção dos filmes da Disney em geral, empresa criada por um homem branco de classe média, que reflete nos seus produtos os valores conservadores cristãos americanos dos anos 50 embutidos em histórias “emprestadas” de outras culturas e contextos. *Cinderela* (1950) é uma história clássica com milhares de versões ao redor do mundo. A versão considerada mais antiga



29. Ilustração do artista Gustave Doré da história Cinderella do livro *Les Contes de Perrault*, publicação original, 1862



30. Cinderela, 1950

vem de uma lenda grega sobre uma jovem cortesã, Rhodopis, datada por volta dos anos 7 a.C. e 23 d.C. Além da versão grega, há também diversas versões asiáticas e mediterrâneas que datam antes das mais de 500 versões europeias que se aproximam mais daquela contada por Walt Disney. Todas essas versões estão em constante mudança, cada país adaptando a história milenar de uma jovem, maltratada pelas circunstâncias e finalmente ascendendo de classe através do casamento, para incluir elementos de suas próprias culturas e crenças.

Após essa conscientização da diversidade de contextos da qual uma mesma história pode originar, os alunos podem começar a identificar quais são as mensagens pertencentes à cultura americana dos anos 50 no filme *Cinderela* (1950). Através da mensagem manifesta, Cinderela é identificada como uma serva, uma escrava dos trabalhos domésticos e dos desejos de sua madrasta e meias-irmãs. O filme convenientemente, porém, também a apresenta como estando satisfeita com os trabalhos domésticos, encarando-os com um espírito alegre e otimista. Sua tristeza vem dos maus tratos familiares e, principalmente, da sua dificuldade de frequentar os mesmos círculos sociais que as irmãs, como por exemplo ir ao baile oferecido pelo Rei.

Uma outra mensagem manifesta do filme é aquela de que você deve sonhar alto. Olhando mais a fundo, porém, a mensagem latente nos ensina que não devemos compartilhar nossos desejos e sonhos e muito menos buscá-los, eles eventualmente vêm até nós. Cinderela, no início do filme, não compartilha seu desejo, dizendo que se for compartilhado não se tornará realidade (uma superstição comum na cultura norte-americana). No decorrer do filme, porém, nota-se que sua completa passividade é retribuída por outros coincidentemente concedendo a todos os seus desejos. Essa passividade, somada à satisfação com o trabalho doméstico, evoca a imagem da mulher dona de casa ideal propagada pela cultura visual americana na década de 1950.

Aqui é essencial fazer um contraste entre a mensagem latente de *Cinderela* (1950) e *A Princesa e o Sapo* (2009), filme também produzido pelos Estúdios Disney. Tiana, a protagonista, é uma jovem negra de Nova Orleans em 1920 com um grande sonho de abrir seu próprio restaurante. Logo de início já se percebe a diferença no discurso do filme produzido em 1950 em comparação



com aquele produzido em 2009, enquanto Cinderela era incentivada a sonhar alto e esperar um milagre, Tiana é incentivada a sonhar alto e buscar trabalhar duro para satisfazer seu próprio desejo. Princesa Tiana, porém, levanta uma nova problemática ao ser a primeira, e até hoje a única, princesa negra da Disney. Pode-se então fazer um paralelo entre os modelos que estão sendo formados para crianças brancas e crianças negras. Enquanto a primeira possui diversos exemplos de princesas que realizam seus sonhos sem lutar por eles, a segunda possui apenas um exemplo de princesa: aquele que vem de família humilde e precisa de muito trabalho duro para torná-lo realidade. Deve-se notar, também, que após entrar em posse de riquezas inimagináveis, a princesa branca, Cinderela, nunca mais executa trabalhos manuais, muito diferente de Tiana, uma jovem que decide continuar ativa em sua comunidade, trabalhando no tão sonhado restaurante.

O estudo do âmbito Estético/Estilístico traz à tona a intencionalidade por trás de decisões visuais/técnicas e uma análise do histórico do meio em observação, neste caso, o cinema. Dessa maneira o aluno reflete a respeito do caráter calculado e proposital do processo de produção e disseminação de uma imagem. Além disso, os alunos começam um processo de desconstrução dos padrões estéticos considerados aceitáveis em seu meio de convívio, compreendendo-as como um produto sócio-cultural e não factual.



Em qualquer animação, especialmente aquelas no estilo tradicional (onde cada *frame* é manualmente desenhado e colorido), é natural que haja a simplificação de formas.

- 31. Cinderela, 1950
- 32. I Love Lucy, 1951
- 33. Leave it to Beaver, 1957

- 34, 35, 36.
- A Princesa e o Sapo, 2009

37. Cinderela, 1950
 38. Pequena Sereia, 1989
 39 - 42.
 Cinderela, 1950



Essas formas simplificadas, porém, podem deixar claras as prioridades de representação do estúdio. Nos filmes da Disney, nota-se que isso ocorre muito nas características faciais um tanto genéricas compartilhadas por grande parte das princesas: Olhos grandes, cílios longos e escuros, sobrancelhas finas, lábios carnudos porém boca pequena, bochechas cheias, queixo fino e narizes tão pequenos que são frequentemente representados apenas por pequenas narinas. A priorização dessas características em personagens largamente reconhecidas como exemplos de beleza feminina deixa claro quais são os padrões de beleza estabelecidos pela Disney: padrões não só claramente inspirados na jovem branca magra, mas também em proporções completamente irrealistas.

No filme *Cinderela* (1950), pode-se fazer um paralelo claro entre as decisões de *design* da Cinderela e de suas duas meias-irmãs: Anastasia e Drizella. No filme, as duas irmãs são justapostas à Cinderela como feias, mal educadas e imaturas, mesmo sendo da mesma idade. Para reforçar a sua suposta feiura, notam-se algumas mudanças no modelo genérico de rosto feminino da Disney: olhos menores e sem íris visível, rosto mais arredondado e sem definição, nariz arredondado e linhas de expressão ao redor da boca. Além das características faciais, os corpos da princesa e de suas meias-irmãs também são justapostos. Enquanto a primeira possui a cintura pequena, seios grandes e quadris largos, com mãos e pés delicados e pequenos (presumidamente tão pequenos que são únicos em tamanho em toda a Terra), as irmãs possuem corpos sem curvas e com pés e mãos grandes.

Percebe-se que são feições e características completamente naturais. Mulheres e jovens possuem uma grande variedade de corpos, feições e características físicas que, muitas vezes, refletem sua ancestralidade e laços familiares. Cada uma dessas características, quando apresentadas como motivo de feiura, marginalizam diversos grupos que não se encaixam no padrão de beleza, (como o corpo gordo, negro, velho, entre outros) reforçando-os como imagens de deboche.

O âmbito Biográfico muda o foco da leitura da imagem para a conexão entre a análise feita nos âmbitos anteriores e a vivência do aluno. A cada geração o mundo visual encontra mais espaço na formação da identidade coletiva de diversos grupos por meio de produtos do entretenimento. Existem desenhos que todo brasileiro assistiu na TV Globinho e filmes que todo brasileiro viu na



Sessão da Tarde - programas da televisão aberta, acessíveis a diferentes consumidores. Através do âmbito Histórico/Antropológico percebemos que a maioria desses programas não são produzidos por brasileiros, porém, são consumidos em larga escala por eles e se tornam uma parte da identidade coletiva, símbolos com os quais uma grande parte dos brasileiros se identificam e possuem memórias afetivas a respeito. Essas memórias afetivas fazem, também, parte da formação da identidade pessoal, aquela formada por experiências e, nesse caso, pelas imagens a elas conectadas. “A escola pode ser o lugar onde os alunos aprendem a escrever sua própria história, a compreender a sua identidade social e cultural” (FRANZ, 2003, p. 264).

Como grande parte dos filmes da Disney, *Cinderela* (1950) foi, e continua sendo, um grande fenômeno mundial e fez parte da formação de identidade de milhares de crianças desde 1950. De acordo com um artigo da Rede Globo, seu primeiro lançamento nos cinemas estadunidenses gerou 4.28 milhões de dólares em vendas e foi o quinto filme com maior vendas no país naquele ano. No Brasil, a venda dos DVDs com a versão restaurada feita em 2005 teve a venda de mais de 3.2 milhões de cópias. Com tantas crianças consumindo em massa os valores e as filosofias que analisamos no âmbito Histórico/Antropológico, é evidente que muitas delas terão internalizado alguma parte dos elementos descritos, senão todos. Através da abordagem do âmbito Biográfico em sala de aula, o aluno é levado a perceber os efeitos das imagens em sua identidade pessoal e coletiva, levantando, também, memórias afetivas que auxiliam no processo de compreensão de todos os âmbitos.

No âmbito Crítico/Social procura-se usar a imagem para auxiliar na compreensão do aluno sobre o meio social e cultural em que se encontra e os temas e problemas nela encontrados. Esse âmbito reforça a ideia da escola como formadora de cidadãos responsáveis e ativos em suas comunidades, passando, primeiro, por um processo de conscientização. “É necessário que as escolas deixem de ser meras transmissoras de conteúdos e passem a ser verdadeiras instituições sociais, ajudando os que por ela passam a olhar criticamente o mundo do qual fazem parte como sujeitos históricos e como cidadãos” (FRANZ, 2003, p. 288).

Por meio do filme *Cinderela* (1950) pode-se levantar discussões de classe que, relacionadas



ao contexto do aluno, podem gerar nele uma consciência crítica a respeito do incentivo capitalista para a constante busca da ascensão econômica. No filme nota-se a maneira que a madrasta entrou na vida de Cinderela, fruto da sua busca por ascensão social e econômica através do casamento com um homem rico, pai da protagonista, riqueza que ela prontamente destruiu após a morte de seu marido. No baile do príncipe a madrasta vê, novamente, a resolução de todos os seus problemas financeiros e incentiva, então, suas filhas a competirem entre si pela atenção dele.

Identifica-se no filme, não só uma incessante busca por riquezas e prestígio social, mas uma relação direta com gênero e posse de bens. Não só são todos os personagens ricos masculinos (o rei, o servo do rei, o príncipe e o pai falecido de Cinderela) e todas as personagens femininas pobres e/ou buscando segurança financeira (Cinderela, suas meias-irmãs e sua madrasta), mas também há uma correlação feita com a administração da madrasta e a perda da fortuna do seu falecido ex-marido.

Nos exemplos levantados para os quatro âmbitos (excluindo o Pedagógico), foram levantadas diversas questões de gênero, que, na realidade, existem tanto em frente à câmera do cinema quanto atrás. No próximo capítulo será feita uma análise mais aprofundada a respeito das questões de gênero no contexto da indústria do cinema, visando identificar se as produções fílmicas são um reflexo dos sujeitos que compõem esse setor laboral. Os cinco âmbitos de análise de Franz retornarão no terceiro capítulo para auxiliar na análise de filmes que compartilham uma certa metanarrativa prejudicial que compõem a questão central da pesquisa.

CAPÍTULO 2

A desvalorização de mulheres através do cinema



“If she can see it she can be it”

[“Se ela consegue vê-lo, ela consegue fazê-lo”]⁴

Lema do Instituto *Geena Davis Institute on Gender in Media*

Não há como discutir filmes que degradam papéis femininos, como será feito no próximo capítulo, sem antes analisar quais são os espaços ocupados por mulheres na indústria do cinema. Mesmo após décadas de luta por respeito e igualdade ainda existem áreas em que a desigualdade de gênero é gritante e preocupante; uma delas sendo a indústria do cinema. Essa análise de gênero na indústria é essencial para iniciar uma nova forma de consumo de imagens de entretenimento, onde estamos conscientes de quem está dominando a narrativa e quais efeitos isso gera.

Neste capítulo aprofundamos a análise sobre o campo laboral do cinema e as manipulações e problemáticas específicas que o acompanham. Especificamente ao abordar questões de gênero, essa indústria está repleta de hiper simplificação de personagens femininas, gerando uma série de limitações nas carreiras de atrizes e afetando, também, aqueles que consomem o produto final. O capítulo está subdividido em três subcapítulos, o primeiro trata de terrores visuais (Acaso 2016), em especial, os terrores visuais destinados às mulheres. O segundo subcapítulo faz uma exposição da realidade da mulher na indústria do cinema norte-americano, tanto na reflexão de como elas são representadas, quanto na sua presença no processo de produção de conteúdos. Já o terceiro e último, subcapítulo é uma introdução ao termo e exemplos de *tropes*, ferramenta auxiliadora na construção de narrativa em filmes.

⁴ Tradução livre

2.1 “Os terrores de ser mulher”

No capítulo anterior foram apresentados os termos metanarrativa e micronarrativa, conjunto de relatos caracterizados por quem as emite, considerando como essas narrativas implicam num processo de compreensão e leitura das imagens a partir das mensagens visíveis e latentes. Há, porém, uma outra análise a ser feita, também baseada nos efeitos que essas imagens produzem no espectador, que diz respeito aos sentidos produzidos a partir da repetição de elementos recorrentes nas obras de arte, nas imagens publicitárias e, como foco desta pesquisa, na indústria do cinema. De acordo com Acaso, toda imagem que se utiliza da linguagem metanarrativa gera um medo, caracterizado e nomeado como “terror visual”, que, em seguida, induz ações e crenças desejadas pelo emissor. Existem diversos terrores visuais recorrentes, mas a autora propõe três categorias gerais para classificá-los: terrores do corpo, terrores de classe e terrores culturais.

Os terrores do corpo geram medos que afetam nosso corpo de maneira concreta, muitas vezes fabricando e reforçando uma necessidade de modificá-lo. Nele encontram-se dietas, aplicação de produtos cosméticos, edição de fotos que modificam o corpo representado, cirurgias plásticas cosméticas, entre muitas outras atividades e costumes que são apresentados como necessários para atingir um corpo idealizado e padronizado através da compra de produtos e/ou serviços (ACASO, 2016).

Os terrores da classe, por sua vez, categorizam pessoas dentro de grupos sociais que definem suas identidades e *status*. Esses terrores geram o medo de inferioridade e conseqüente marginalização social, muitas vezes conectados ao limitado *status* financeiro e à falta da posse de bens. Os terrores de classe desenvolvem a necessidade de compra e exibição de bens de valor como carros, roupas de grife e, no caso de homens, até mesmo a “posse” de uma mulher jovem e bela pelos padrões dos terrores do corpo (ACASO, 2016).

Enquanto os dois terrores anteriores são utilizados para a criação e manutenção de indústrias de consumo, os terrores culturais possuem o objetivo de gerar fiéis a uma determinada ideia e/

ou filosofia conforme são repetidos nos artefatos relacionados ao campo da cultura. Enquanto os terrores do corpo e de classe produzem efeitos claros e palpáveis nos hábitos diários do espectador, como a adoção de dietas para perda de peso ou hábitos de compra que excedem a renda pelo *status* que invocam, os terrores culturais provocam efeitos mais graves e menos visíveis, pois “afetam o mais profundo de nossas crenças e repercutem naquilo que é verdadeiramente importante na vida” (ACASO, 2016, p. 93).

Esses terrores afetam pessoas de todos os gêneros, raças e idades, porém existe um tipo específico de terror cultural, firmemente direcionado ao público feminino, chamado por Acaso (2016, p. 96) de “Terror de ser mulher”.

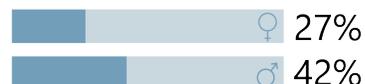
Hoje não está bem visto considerar de forma explícita as mulheres como seres inferiores, mas se fizermos uma análise sobre suas representações visuais na hiperrealidade ocidental, comprovaremos que os estereótipos sobre mulheres que essas imagens representam seguem nos acorrentando aos mesmos conceitos.

Através da análise de artefatos visuais, encontram-se, de acordo com Acaso (2016), seis estereótipos de mulher extremamente presentes na cultura visual, em especial, no cinema: a mulher como objeto sexual, a mulher princesa, a mulher de bilionário, a mulher máscula, a mulher bruxa e a *femme fatale*. Todos esses modelos são apresentados e reafirmados tanto por imagens de exaltação quanto por imagens de deboche.

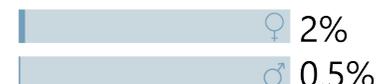
A mulher como objeto sexual é o molde mais comum e mais incessantemente reforçado pela mídia. No capítulo 1 foi feita uma análise da personagem Ruby Roundhouse do filme *Jumanji: Bem-vindos à Selva*, onde foi considerada a maneira com que as escolhas de figurino, tipo físico e habilidades são manipuladas para aderir à metanarrativa da mulher como objeto sexual. Exemplos como este são extremamente comuns, como demonstra um estudo feito pelo *Geena Davis Institute on Gender in Media*, em 2019, a respeito da representatividade de mulheres no cinema, que aponta que “em 2014, as mulheres nos filmes com maior bilheteria tinham quase três vezes mais probabilidade do que os homens de aparecer parcialmente ou totalmente nuas: 26% e 9%, respectivamente”.

Até mesmo mulheres apresentadas em posições de poder e respeito passam por esse mesmo processo de hipersexualização. Nos filmes, líderes femininas são mais prováveis de aparecerem com roupas reveladoras ou parcialmente e completamente nuas, serem sexualmente objetificadas por ângulos de câmera e personagens masculinos e serem sexualmente assediadas que líderes do gênero oposto. Ademais, essas líderes femininas tendem a ser apresentadas como mais inteligentes e mais trabalhadoras que seu equivalente masculino, deixando claro que mulheres, mesmo em posição de poder e liderança merecidas não são dignas de serem tratadas com respeito e profissionalismo por seus colegas de trabalho do sexo masculino (2019).

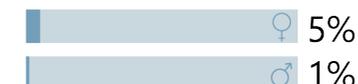
Personagens femininas são menos prováveis a ocuparem cargos de liderança do que personagens masculinos



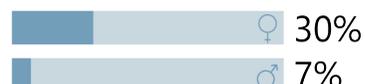
Líderes femininas em filmes são quase duas vezes mais prováveis de serem representadas totalmente nuas do que líderes masculinos



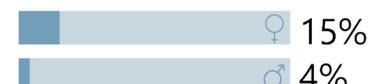
Líderes femininas são mais prováveis a serem assediadas sexualmente do que líderes masculinos



Líderes femininas em filmes são muito mais propensas do que os líderes masculinos a serem mostradas usando roupas reveladoras



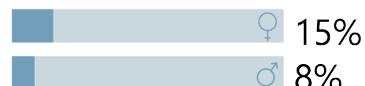
Líderes femininas são mais prováveis a serem sexualmente objetificadas usando ângulos de câmera do que líderes masculinos



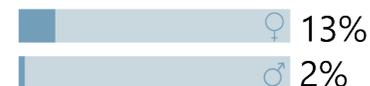
Mais líderes femininas em filmes são mostradas como trabalhadoras do que líderes homens



Líderes femininas em filmes são quase duas vezes mais prováveis de serem representadas parcialmente nuas do que líderes masculinos



Líderes femininas são mais prováveis a serem sexualmente objetificadas verbalmente do que líderes masculinos



Mais líderes femininas em filmes são mostradas inteligentes do que líderes homens

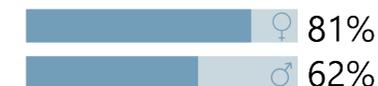


Gráfico 1



43. Matilda, 1996
44. Encantada, 2007

Essa hipersexualização, mesmo em posições de poder e profissionalismo, força o surgimento de uma outra categoria: a mulher máscula. Encontrada principalmente em cargos de liderança profissional e política, áreas ainda extremamente dominadas por homens, a mulher máscula adota estéticas e maneirismos geralmente aderidos ao sexo masculino em troca de respeito e aceitação.

A mulher princesa, apesar de consideravelmente menos sexualizada, ainda é compreendida por Acaso como uma modalidade de mulher como objeto. A mulher princesa é “invariavelmente de classe alta, doce e boa esposa” (ACASO, 2016, p. 97), características que refletem os valores monárquicos onde as mulheres eram propositalmente criadas com o objetivo de serem mansas e submissas a seus maridos de maneira que suas vozes não eram ouvidas.

Ao falar do modelo da mulher princesa é difícil evitar a abordagem das princesas da Disney. Com raras exceções, todas elas seguem e apresentam o molde de mulher princesa como ideal para as jovens crianças, afetando tanto o comportamento de meninas pela indução de um modelo a ser seguido, quanto a expectativa de meninos pela construção do ideal de relacionamento.

Uma variante mais recente da mulher princesa é a mulher de bilionário, representada comumente por ex-modelos e ex-atrizes, quase sempre muito mais jovens que o parceiro, que são apresentadas como troféu ao lado de seus maridos em festas e eventos sofisticados. Esse modelo reafirma a beleza da mulher como um bem a ser adquirido e, até mesmo, comprado e raramente possui um papel proeminente em filmes. As personagens comumente estão presentes apenas nos fundos e sem fala alguma. Até mesmo essa maneira de usar o modelo reafirma a natureza passiva e puramente visual da mulher de bilionário, ali apenas para solidificar seu *status*.

A mulher bruxa, por sua parte, é aquele estereótipo da mulher má e, geralmente, feia, apresentada como uma vilã sem dimensões que quer apenas destruir o herói ou a heroína. Não há, em essência, uma problemática em uma vilã feminina, esse papel só se torna perigoso quando se leva em conta o número limitado de mulheres em filmes. Com a representação limitada e a adoção comum do estereótipo da mulher bruxa, a mídia limita o sexo feminino à pessoas unidimensionais e malvadas.



45. 101 Dálmatas, 1961 | 46. Cinderela, 1950 | 47-48. Uma Cilada para Roger Rabbit, 1950

Esse modelo também é extremamente comum em filmes infantis e produções da Disney, nos quais essa problemática é acentuada pela falta de outras mulheres adultas que modelam comportamentos bons. Muitas das princesas perdem suas mães logo no início da narrativa ou possuem mães que não contribuem com a história, deixando para si mesmas o papel de representar bondade em paralelo com juventude e inocência, enquanto as vilãs são, geralmente, a única outra presença feminina no filme. Exemplos dessas vilãs são Cruella de Vil (*101 Dálmatas*, 1961), Úrsula (*A Pequena Sereia*, 1989), Sra. Tremaine (*Cinderela*, 1950), entre muitas outras.

Por último há a *femme fatale*, do francês mulher fatal. Único dos modelos a claramente reconhecer a mulher como sexualmente ativa, a *femme fatale* é uma mulher incrivelmente bela porém igualmente perigosa, apresentada como manipuladora de homens. Esse modelo claramente vilaniza a sexualidade feminina e vitimiza o homem que se relaciona com mulheres confiantes e independentes e que, conseqüentemente, os tiram do lugar de poder dado a eles pela sociedade.

Essas categorias levantadas por Acaso são apenas algumas das maneiras pelas quais a narrativa feminina é manipulada e hiper simplificada por frente das câmeras. Logo a seguir serão abordados a falta de representação feminina na própria produção de filmes e diversos obstáculos que mulheres enfrentam na indústria do cinema.

2.2 A desigualdade na indústria do cinema

Além da forma limitada e estereotipada que mulheres são apresentadas no cinema, é fato também que aparecem com menor frequência e de maneira muito menos importante que homens, como podemos ver em uma pesquisa feita pelo *Center for the Study of Women in Television & Film* nomeada *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2020* [É O Mundo (de Celulóide) dos Homens: Representações de Personagens Femininas nos Filmes com Maior Bilheteria nos E.U.A. em 2020]⁵, onde são analisados os filmes com maior

⁵ Tradução livre

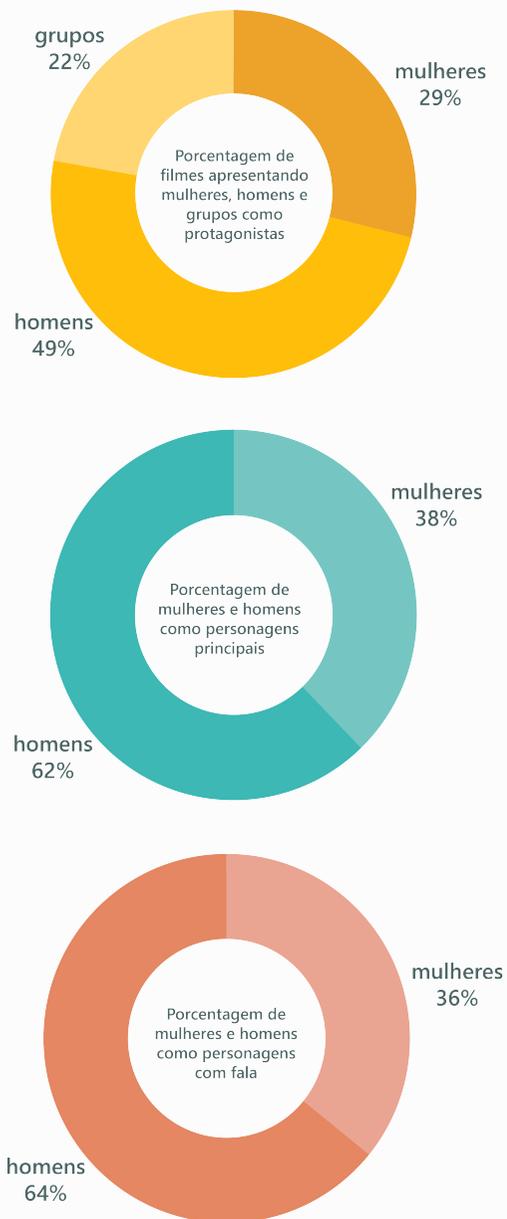


Gráfico 2, 3, 4.

bilheteria de 2020 com foco em gênero. Dos filmes analisados, 49% dos protagonistas são masculinos, enquanto 22% possuem um grupo em protagonismo e não uma única pessoa e 29% são femininos, um declínio forte em comparação com 40% das protagonistas femininas em 2019. Para personagens em papéis principais, 62% são masculinos e 38% femininos. Em contrapartida, a porcentagem, por gênero, de personagens com fala é de 62% masculinos e 38% femininos.

Ainda que visivelmente identificáveis, essas discrepâncias passam largamente e numericamente despercebidas, por mais que os índices estejam em crescimento (1% de aumento em personagens femininos e 2% de aumento de mulheres com fala de 2019 a 2020). Contudo, estão longe de alcançar o equilíbrio. Uma análise histórica dos mesmos fatores de 2002 a 2020 revela que esses aumentos são quase constantemente seguidos por declínios, resultando em uma evolução extremamente irregular da representação feminina no cinema, conforme *Center for the Study of Women in Television & Film*, de 2021.

Além de estarem em menor quantidade e terem menor importância nos filmes, atrizes também recebem consideravelmente menos que seus equivalentes masculinos, como podemos identificar em um estudo anual feito pela *New York Film Academy*, de 2018. As dez atrizes mais bem pagas pela lista da Forbes - revista americana de negócios que possui artigos relacionados a finanças, indústrias, investimentos e *marketing* - recebem, coletivamente, cerca de \$172.5 bilhões de dólares, em comparação com os dez atores mais bem pagos pela lista da mesma revista que recebem, coletivamente, \$488.5 bilhões. Apenas três atrizes estão dentre os dez atores/atrizes mais bem pagos de 2017, dentre as quais a mais bem paga, Emma Stone (\$26 bilhões de dólares), está atrás de 14 atores, o primeiro dos quais, Mark Wahlberg (\$68 bilhões de dólares), recebe quase o triplo que ela.

É relevante apontar, também, que a idade média dessas atrizes mais bem pagas de 2017 é de 39.5 anos enquanto seus equivalentes masculinos possuem a idade média de 51.6 anos, reafirmando a “vida útil” limitada que é dada às atrizes femininas por conta da representação da mulher ideal jovem com corpo de adolescente adotada por Hollywood. Além dos papéis jovens, as atrizes são limitadas a representar papéis maternos e senhoras de idade. Papéis estes, geralmente oferecidos à mulheres

Comparação Histórica de Filmes com Protagonistas Femininas

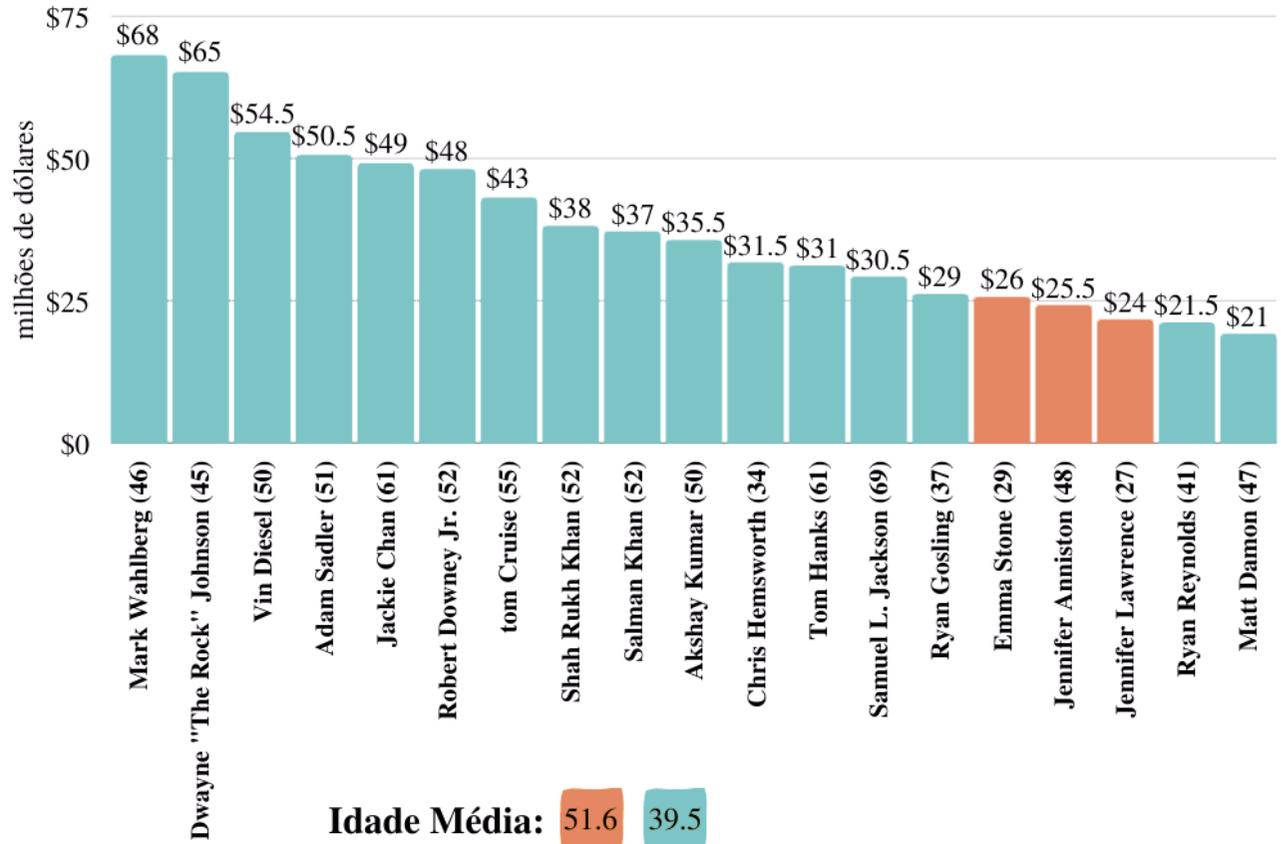
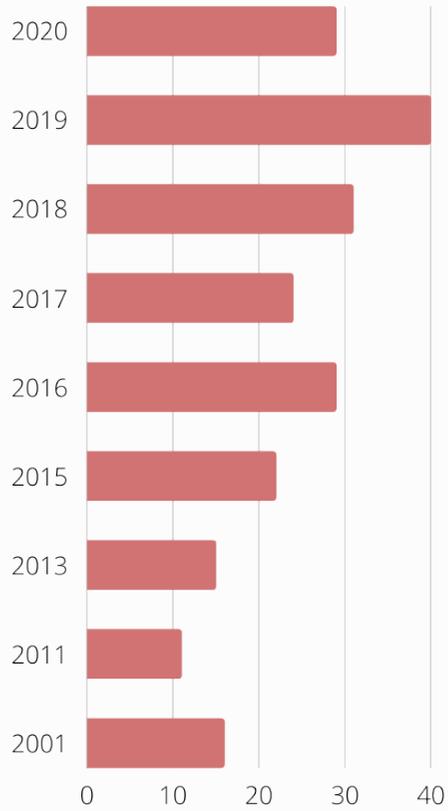


Gráfico 5,6.

acima dos 50 anos de idade, gerando uma grande limitação no número de atrizes nas faixas etárias de 35 a 50 anos.

Diferentes testes foram desenvolvidos com o objetivo de auxiliar a avaliação do nível de equilíbrio ou desequilíbrio da representação feminina em filmes, o mais conhecido deles sendo o Teste de Bechdel. Inspirado em uma tirinha de 1985 da cartunista Alison Bechdel intitulada “A Regra”, para que um filme passe no Teste de Bechdel ele deve (1) possuir pelo menos duas personagens femininas que (2) conversam entre si sobre (3) algo que não seja um homem. Apesar de não ser original do quadrinho, uma quarta regra foi implementada com o tempo, sendo ela que (4) as duas personagens devem possuir nomes (BOUCHAT, 2019).

Esses parâmetros não foram desenvolvidos por Bechdel com a intenção de serem utilizados como critérios sérios na hora de produzir e consumir filmes e outras mídias, mas sim como uma maneira de realçar o quão intenso é o domínio masculino nesses meios. Na década de 2010, porém, o teste ganhou tração na mídia popular e passou a ser conhecido como o padrão pelo qual feministas avaliam livros, filmes e outras mídias visando identificar a participação das mulheres na indústria da cultura e entretenimento.

Considerar o Teste de Bechdel como um “padrão” para feministas, porém, indiretamente limita seu uso pelas “mulheres ativistas” da sociedade e perpetua a responsabilização de mulheres pelo estado da desigualdade no meio Hollywoodiano e pela modificação desse panorama. Além disso, o teste se torna um medidor de excelência, não um denunciante de mediocridade, como foi pretendido. Por exemplo, o filme *Trapaça* (2013) passou o Teste de Bechdel graças a uma única cena onde duas personagens femininas discutem sobre esmaltes (BOUCHAT, 2019). Apesar de passar no teste, o filme continua tendo uma quantidade extremamente limitada de mulheres e cenas em que as personagens dialogam entre si, limitando suas interações a questões estereotipicamente femininas e supérfluas.

Trapaça (2013) está longe de ser uma obra feminista com igualdade de representação de

49. *Trapaça*, 1950



gênero, apesar de possuir a aprovação do Teste de Bechdel e, conseqüentemente, poder ser visto como representativo das mulheres por pessoas que não leram o teste de forma crítica. Entende-se, portanto, que o Teste de Bechdel não é um teste completo e que possui exigências demasiadamente baixas. Mesmo com exigências tão mínimas, porém, percebe-se que a mídia popular ainda se encontra firmemente na esfera de dominância masculina. Em um website⁶ dedicado à análise de mais de 9000 filmes norte-americanos produzidos entre 1874 e 2021, quase 45% dos filmes não passam no teste.

Há também uma grande falha nos parâmetros considerados durante o teste de Bechdel. Focando apenas no que as duas personagens falam, o teste de Bechdel “não mede quais são suas ocupações, o que estão vestindo, seu caráter geral no filme ou qualquer outro definidor desse personagem” (BOUCHAT, 2019 p. 17). Esse foco na fala também oculta o silenciamento de mulheres negras, da terceira idade e imigrantes e/ou pessoas fora de sua terra natal, entre diversas outras minorias.

Houve alguns outros testes desenvolvidos com a intenção de fazer uma análise mais aprofundada dos papéis femininos em filmes. O time da *FiveThirtyEight*⁷, website americano focado em análise de dados de opiniões, política, economia, entre outros, montou um compilado de 12 testes diferentes (2017) que visam analisar diversos pontos de interesse para ajudar a determinar o nível de equidade que Hollywood está atingindo com seus filmes. Os 12 testes foram desenvolvidos a partir da opinião de diversas mulheres presentes na indústria do cinema quando apresentadas com a pergunta: “Qual deve ser o próximo Teste de Bechdel?”.

Durante a formulação dos testes foram sendo formadas subcategorias de acordo com problemáticas de análise. Três dos testes focam na igualdade entre o time de produtores dos filmes, outros três focam em mulheres de outras raças e etnias, mais outros três nos níveis de protagonismo feminino e os últimos três analisam a presença da mulher no elenco de apoio. Todos esses testes foram colocados em prática com o mesmo grupo de filmes, os 50 com maior bilheteria de 2016, dos

⁶ Fonte de acesso: <https://bechdeltest.com/>

⁷ Fonte de acesso: <https://fivethirtyeight.com/>



Gráfico 7.1-4

quais um terço não passaram no Teste de Bechdel.

Na primeira categoria de testes, os que apresentam novos parâmetros para o que se deve considerar como igualdade por trás da câmera dos filmes encontramos, primeiramente, o Teste de Uphold. Esse teste, construído pela atriz e roteirista Rory Uphold, apresenta apenas um critério de aprovação: que a equipe presente nas gravações seja 50% feminina. Ao ser colocado em prática, nota-se que nenhum dos 50 filmes com maior bilheteria de 2016 passaram no teste, havendo um caso extremo com o filme *Invocação do Mal 2*, que tinha uma equipe cerca de 90% masculina.

O segundo teste nesta categoria é o Teste de Rees Davies, desenvolvido pela diretora e produtora Kate Rees Davies, também com um único critério: que cada departamento tenha no mínimo duas mulheres envolvidas. Mesmo com expectativas mais baixas que o Teste de Uphold, apenas 15 dos filmes analisados passaram no teste, um deles passando mesmo possuindo uma porcentagem total de homens na equipe de 73%. Importante ressaltar que essa análise foi feita baseada nos nomes dos participantes das equipes e no reconhecimento dos gêneros aos quais tais nomes geralmente pertencem. Sendo assim, a pesquisa considerou nomes ambíguos como femininos, gerando uma margem de erro considerável em um resultado geral já negativo.

O Teste de White é o terceiro e último teste desta categoria, criado por Jen White, diretora de fotografia. Este teste possui três critérios sendo eles (1) metade dos líderes de departamento devem ser mulheres, (2) metade de cada departamento deve ser feminino e (3) metade da equipe geral deve ser feminina. Tendo critérios com um alto nível de exigência, principalmente considerando o elevado nível de desigualdade na indústria, essa opção de sucessão ao Teste de Bechdel teve 0% de aprovação com o grupo de filmes analisados.

Na segunda categoria encontram-se testes que avaliam igualdade de gênero em Hollywood além da mulher branca. Outra faceta essencial que o Teste de Bechdel não considera, dentro do pequeno número de mulheres em papéis relevantes, respeitosos e ativos em cinema, é que há um número ainda menor de mulheres negras, latinas, asiáticas, entre outros, que ocupam esses papéis.



Gráfico 7.5-6

Desenvolvido por Lena Waithe, roteirista e primeira mulher negra a ganhar um Emmy pelo melhor roteiro de série de comédia, O Teste de Waithe possui três critérios para avaliar as posições que mulheres negras possuem em filmes, sendo eles: (1) ter uma mulher negra no filme que (2) ocupe uma posição de poder e que (3) esteja em um relacionamento saudável. Do grupo de análise apenas 5 filmes passaram no teste, deixando 45 resultados negativos dos quais um, a produção de *Ghostbusters* (2016) com liderança toda feminina, levanta um questionamento a respeito do motivo pelo qual a única personagem não cientista das quatro protagonistas é a personagem negra.

O Teste de Ko aborda a representatividade de mulheres não brancas de forma mais geral. Criado pela atriz e roteirista Naomi Ko, o teste também possui três critérios, sendo que (1) haja uma mulher não branca no filme, que (2) tenha falas em no mínimo cinco cenas e que (3) fale inglês. Este teste teve um sucesso de 21 de 50. É importante ressaltar que esse teste não analisa que tipo de relevância ou protagonismo tal personagem possui, podendo ela ser completamente irrelevante na história do filme e mesmo assim atingir o mínimo para passar no teste. Outro fator relevante é que, em casos de filmes animados, a etnia do personagem foi definida pela atriz que efetuou a dublagem e não a etnia do personagem em si. Esse fator é positivo para os níveis de emprego dessas minorias, porém extremamente negativo ao considerar a visibilidade limitada dessas mulheres em filmes animados que isso pode gerar.

O Teste de Villalobos é o último dessa categoria e aborda, em específico, a forma com que as mulheres latinas são representadas por Hollywood. Esse teste é de especial relevância neste trabalho por abordar a representatividade do povo brasileiro no cinema Hollywoodiano, que afeta, inevitavelmente, as percepções de estrangeiros e o próprio senso de identidade do povo brasileiro que consome essas produções.

Nesse teste desenvolvido pela produtora e roteirista Ligiah Villalobos, existem quatro critérios. O filme deve ter (1) uma mulher latina em protagonismo que (2) seja apresentada como profissional e/ou com ensino superior, (3) fale inglês sem sotaque e que (4) não seja sexualizada. A expectativa da não sexualização de uma personagem latina dialoga com os “terrores visuais” anteriormente abordados. A



Gráfico 7.7-8
50. Zootopia, 2016



sua comum hipersexualização limita o seu valor e justifica a presença da mulher latina em filmes pelo seu carisma e corpo sexual, abrindo espaço para filosofias racistas e machistas em discussões políticas e nas relações diárias de mulheres latinas em posições de imigração, descendência latina em países anglo-falantes e diversas outras situações.

Ao ser aplicado, o Teste de Villalobos apresenta 0% de sucesso com o grupo de estudo. Um caso específico, *Zootopia* (2016), problematiza a sexualização exagerada da personagem *Gazelle*, uma gazela cantora *pop* dublada pela cantora Shakira. Não apenas deve se questionar os motivos por trás da sexualização de um animal em um desenho infantil, mas deve-se lembrar, também, a posição que a própria Shakira possui no mundo real como uma mulher latina transformada em ícone sexual americano da cultura *pop*.

Na próxima categoria temos testes focados em avaliar o equilíbrio entre a representação de homens e mulheres ao analisar o protagonismo feminino em filmes. Primeiro nesta categoria encontramos o Teste de Peirce, desenvolvido pela diretora Kimberly Peirce. Neste teste há três critérios de análise sendo eles: (1) o filme deve ter uma personagem feminina que seja a protagonista ou antagonista com sua própria história, essa personagem deve (2) ter diversas dimensões e existir autenticamente com necessidades e desejos próprios com os quais o público deve simpatizar ou compreender e (3) ela deve buscar realizar através de ação dramática. Após a aplicação prática com o grupo de análise, o Teste de Peirce possui um sucesso de 40 de 50 filmes, resultando o maior número de filmes que passam no teste.

O Teste de Villarreal, criado pela produtora e assistente Lindsey Villarreal, possui um processo de análise diferenciado. Neste teste existem três critérios para reprovação e quatro critérios para redenção. Se o filme introduzir uma protagonista feminina como (1) sexualizada, (2) endurecida, sem expressão ou alma, (3) como matriarca cansada e/ou com trabalho excessivo, os três estereótipos mais comuns, o filme reprova no teste. Se esse mesmo filme, porém, passar em pelo menos três dos seguintes critérios e apresentar a protagonista como (1) alguém com uma carreira onde ela está em uma posição de autoridade ou poder, (2) uma mãe, (3) alguém que é irresponsável e faz decisões

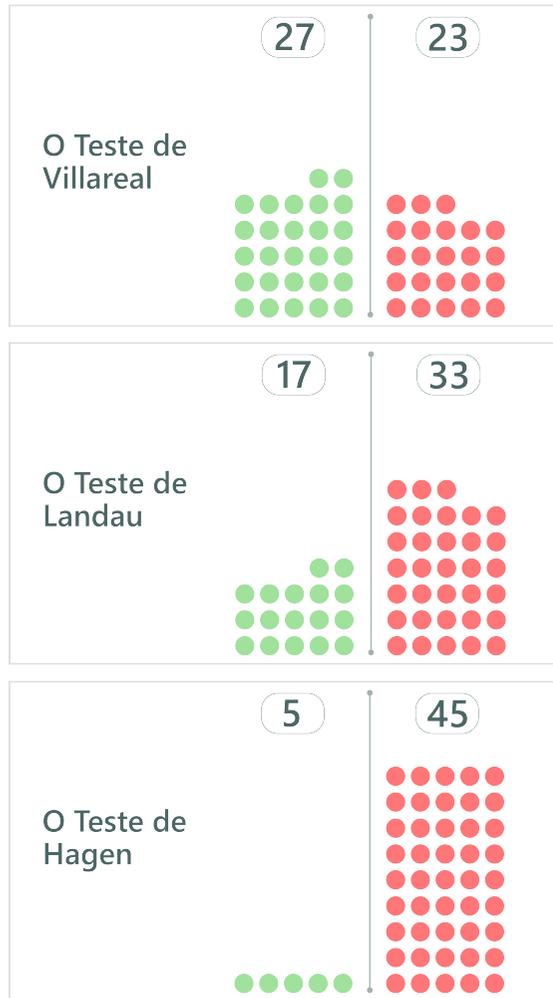


Gráfico 7.9-11

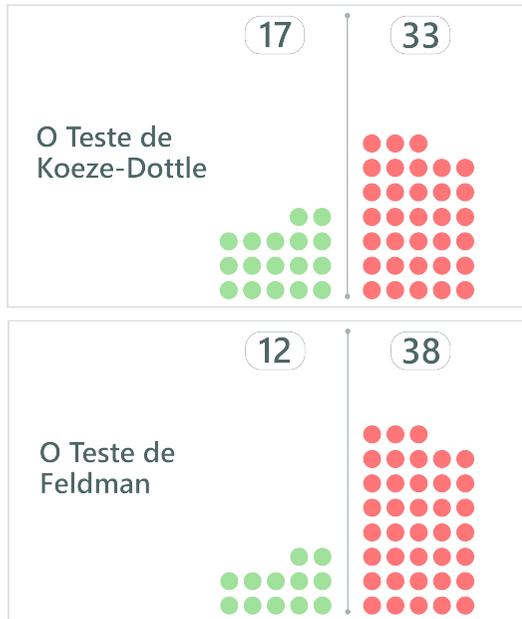
ruins e/ou (4) alguém sexual e/ou que escolhe uma identidade sexual para si, então o filme se redime e passa no teste. Dos 50 filmes analisados, 27 foram aprovados.

Em terceiro lugar nesta categoria está o Teste de Landau, desenvolvido pela roteirista Noga Landau. Neste teste existem três critérios pelos quais um filme pode reprovar, sendo estes: (1) uma personagem primária feminina morre no filme, (2) uma personagem primária feminina acaba grávida e/ou (3) uma personagem primária feminina atrapalha ou complica a história do protagonista masculino. Dos 50 filmes analisados, 33 foram reprovados nesse teste, inclusive o filme *Deadpool* (2016), onde a namorada do protagonista complica sua história pois, após ser desfigurado, ele se compara com ela, uma mulher bonita e sexual, sentindo-se inferior e constrangido.

A última categoria de testes avalia o equilíbrio entre a representação de homens e mulheres em filmes a partir de uma análise do elenco de apoio. Muitos dos personagens que aparecem apenas em uma cena - um médico que trata o protagonista, alguém que relata um crime ou o policial que recebe uma denúncia - são automaticamente atribuídos a atores masculinos, gerando um sutil porém forte apagamento das mulheres como participantes ativas da sociedade.

O primeiro dos testes a gerar parâmetros para tal tipo de representação é o Teste de Hagen, desenvolvido pela diretora e roteirista Kate Hagen. Com apenas duas categorias, um filme passa no teste se (1) metade dos personagens de apenas uma cena são femininos e se (2) a primeira cena de multidão ou aglomeração tem pelo menos 50% de mulheres. Dos 50 filmes analisados, 45 falharam no teste, um dos quais, *Hacksaw Bridge* (2016), possuiu a primeira cena de aglomeração sem uma mulher sequer no grupo.

O próximo teste, o Teste de Koeze-Dottle, foi desenvolvido por duas jornalistas da *FiveThirtyEight*, Rachael Dottle e Ella Koeze, que trabalharam no artigo referenciado. Após sua experiência auxiliando o projeto, as duas formularam um teste com apenas uma condição: (1) que 50% dos seus atores coadjuvantes - ou seja, não protagonista, parte do conjunto principal ou fazendo uma participação especial - do filme sejam do sexo feminino. Dos filmes analisados, 17 passaram



nesse teste.

Por último, temos o Teste de Feldman, desenvolvido pela diretora e ex-presidente do Comitê de Direção Feminina da Associação de Diretores Americanos. Esse teste segue um sistema de pontuação, onde cada requisito gera uma certa pontuação e para ser aprovado, o filme deve atingir um mínimo de cinco pontos. Os requisitos são: (1) possuir uma diretora ou roteirista feminina (dois pontos), (2) possuir uma compositora ou diretora de fotografia feminina (um ponto), (3) possuir três ou mais produtoras ou líderes de departamento femininas (um ponto), (4) possuir um elenco 50% feminino (um ponto), (5) possuir uma protagonista feminina que determina o desenvolvimento da história (dois pontos), (6) possuir nenhuma personagem feminina vitimizada, estereotipada ou sexualizada (dois pontos) e (7) possuir uma cena de sexo com preliminares e/ou em que a mulher inicia ou retribui a ação sexual. Ao ser colocado em prática, apenas 12 dos 50 filmes analisados passaram no Teste de Feldman. Nota-se que esse teste aborda diversas das questões levantadas pelos testes anteriores, porém não todos e que nenhum teste com a flexibilidade de um sistema de pontos gera resultados mais positivos.

Porcentagem de sucesso dos testes

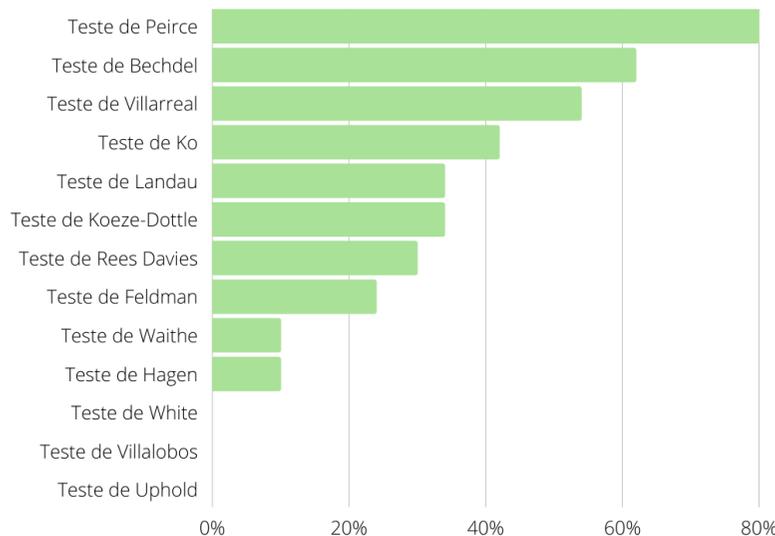


Gráfico 7.12-14

Resumidamente, ao analisar os 50 filmes com maior bilheteria de 2016 através da lente de todos os 12 testes e comparar os resultados, apenas dois dos testes tiveram um sucesso igual ou maior que 50% e cinco tiveram uma porcentagem de sucesso menor ou igual a 10%. Desta maneira, chega-se a conclusões bastante alarmantes quanto à representatividade de mulheres nesta indústria, tanto no campo de trabalho, como nas narrativas representadas e nas diversidades de raça, idade e etnia. Por fim, entende-se que uma análise adequadamente profunda não pode depender apenas dos resultados de um único teste universal, mas sim, de diversos testes que analisam diversas facetas da desigualdade de gênero em Hollywood e outras mídias.

Parte dessa desigualdade apontada pelos testes e estatísticas levantadas pode ser aderida à desigualdade por trás da câmera. Os dados comprovam que na indústria do cinema mulheres ainda compõem uma parte muito pequena na criação de conteúdos,

principalmente em posições de liderança como diretoras, roteiristas, produtoras, produtoras executivas, editoras e diretoras de fotografia. Uma pesquisa realizada pelo *Geena Davis Institute on Gender in Media* em 2019 aponta que, em 2018, apenas 20% das posições citadas acima - nos 250 filmes com maior bilheteria daquele ano nos Estados Unidos - foram realizados por mulheres. Destes filmes analisados, apenas 1% empregaram dez ou mais mulheres nestes cargos, em comparação a 74% que empregaram dez ou mais homens.

A inclusão de mais mulheres em cargos de direção é especialmente relevante quando se nota que elas também possuem a tendência de aumentar o número de empregadas femininas na equipe. Em uma pesquisa anual para analisar a presença feminina na produção de filmes, realizada pelo *Center for the Study of Women in Television & Film*, nota-se que, dos 500 filmes com maior bilheteria de 2019, aqueles que tinham pelo menos uma diretora feminina empregaram mulheres como 59% de seus roteiristas, 43% de seus editores e 21% de seus diretores de fotografia. Em comparação direta, temos os filmes com apenas diretores homens, que empregaram mulheres em apenas 13% dos cargos de roteirista, 19% dos cargos de editor e 2% de diretores de fotografia.

A insistência da importância da mulher em posições-chave de produção no cinema não significa que elas são as únicas capazes de fazer jus à representatividade feminina e oferecer uma maior igualdade e variedade entre as pessoas e mensagens presentes na frente e por trás das câmeras de uma produção cinematográfica. Significa apenas que, para abordar o assunto de mulheres e sua representação em filme, é necessário abordar a sua presença - ou falta dela - no processo de produção destes filmes, visto que uma maior quantidade de mulheres em cargos de liderança dá às mulheres a oportunidade de contar sua própria história, representar seu próprio ponto de vista e evitar a reprodução de estereótipos e outras mensagens tóxicas a respeito de gênero.

Outra carreira em que a falta de mulheres na área afeta indiretamente a representação feminina é a de crítica de cinema. Em outra pesquisa pelo *Center for the Study of Women in Television & Film* nomeada *Thumbs Down 2020: Film Critics and Gender, and Why It Matters*, nota-se que, dos críticos de cinema nos Estados Unidos, 65% são homens e 35% mulheres. A importância das



51. Mulher Maravilha, 2017
 52. Star Wars: O Último Jedi, 2017
 53. A Bela e a Fera, 2017

mulheres nesse meio é para que haja um retorno visível do público feminino a respeito da sua própria representatividade no cinema. Além disso, críticas de cinema tendem a analisar filmes com protagonistas e diretoras femininas em comparação aos críticos homens, demarcando o papel que ocupam em comparação ao do gênero masculino, trazendo mais visibilidade aos filmes com uma maior e melhor representatividade feminina.

Essa desigualdade de gênero no meio do cinema já tentou ser atribuída a diversas noções equivocadas. Uma delas é a de que existe um número maior de consumidores masculinos e, portanto, a demanda é que eles sejam mais representados. Em uma pesquisa da *New York film Academy* de 2018 nota-se que mulheres compram 50% dos bilhetes de cinema vendidos nos Estados Unidos. A mesma pesquisa refuta outra noção incorreta, de que existe uma resposta negativa dos espectadores em relação a filmes mais inclusivos ao gênero feminino. Na realidade, os três filmes com maior sucesso de bilheteria em 2017 (*Mulher Maravilha*, *Star Wars: O Último Jedi* e *A Bela e a Fera*) tinham protagonistas femininas, os dois primeiros são de ação e aventura - gêneros comumente protagonizados por homens - e o primeiro deles tinha uma diretora feminina, Patty Jenkins.

2.3 - Introdução a *tropes*

No cinema, estereótipos e metanarrativas são acompanhados, também, por uma estrutura da história, da narrativa. Muitas vezes partes desta narrativa são repetidas e reutilizadas para facilitar a contagem de uma nova história, o que denomina-se *trope*. De acordo com Michael Rizzo (2015), *trope* é “uma imagem universalmente identificada com diversas camadas de significados contextuais, criando uma nova metáfora visual” (RIZZO, 2015, s/p). Isso pode se aplicar em algo simples como usar uma rosa como símbolo de amor, mas há aplicações mais complexas que são tão comuns quanto, apenas menos óbvias ao espectador.

No cerne da construção da narrativa visual há o processo de simplificar palavras em símbolos e, para auxiliar esse processo, os *tropes* são aplicados, reutilizando imagens reconhecíveis para criar



54 - 55. Friends, 1994

uma narrativa central facilmente acompanhada abrindo espaço para explorar as peculiaridades do roteiro. *Tropes* podem ser aplicados a cenas, personagens ou narrativas, mas sempre estão lá para simplificar a compreensão do espectador. *Tropes* não devem ser confundidos com clichês, que são apenas aqueles *tropes* usados com tanta força e frequência que deixam de proporcionar uma sensação de segurança implícita e passam a ser óbvios e dar um senso de previsibilidade da narrativa inteira ao observador (RIZZO, 2015).

Deve-se ressaltar que, ao contrário de clichês, *tropes* são sutis e tiram vantagem da lacuna na educação crítica a respeito de imagens. O uso de *tropes* como facilitador na assimilação da narrativa funciona por conta das conclusões simplistas e automáticas que certas imagens causam em nossas mentes, da mesma maneira que a leitura de certas palavras se tornam previsíveis e automáticas em nossas mentes. O problema do uso de *tropes* surge quando essa primeira leitura imediata não é tomada como a verdade total e não é revisitada e questionada, uma prática que vem da lacuna educativa da leitura de imagens.

Um exemplo de um *trope* de narrativa é o “vão ou não vão”, mais comumente aplicado em séries, onde o relacionamento entre dois personagens é marcado pelo constante vai e vem entre romance e amizade. O uso desse *trope*, quando bem aplicado, traz um senso de segurança ao espectador por ser uma dinâmica imediatamente reconhecível, mas mantém o suspense do *status* final do relacionamento sem se tornar cíclico e cansativo. Um exemplo clássico do *trope* “vão ou não vão” é o relacionamento de Ross e Rachel em *Friends* (1994).

Como uma ferramenta de simplificação, *tropes* são extremamente comuns em mensagens e cenários que abordam o papel da mulher na sociedade. Retomando alguns dos testes apresentados no subcapítulo anterior, a maioria deles foi desenvolvido com o objetivo de expor um, ou um conjunto, de *tropes* que limitam as possibilidades de mulheres no cinema Hollywoodiano.

Em conclusão, o uso de *tropes* não é, por si só, preocupante, mas o motivo pelo qual funcionam tão bem e as mensagens tóxicas que muitas vezes sutilmente carregam requerem um nível elevado



de atenção por parte do arte/educador. No próximo capítulo será feito um aprofundamento no *trope* específico de sequestro como romance e a metodologia de Franz (2003) será revisitada como meio de análise de filmes que seguem a narrativa.

CAPÍTULO 3

Os vários desdobramentos de sequestro como romance



56. O Fantasma da Ópera, 2004



“As lágrimas que eu poderia ter derramado por seu destino sombrio esfriam e se transformam em lágrimas de ódio”

Christine, *O Fantasma da Ópera* (2004)

A epígrafe acima é uma citação do filme *O Fantasma da Ópera* (2004), adaptado do musical de mesmo nome, um dos mais conhecidos da Broadway. Esse musical acompanha uma jovem cantora de ópera que se encontra em um triângulo amoroso entre o crescido e amável amigo de infância, Raoul, e um gênio poético e recluso que mora no porão da ópera e possui a fama de ser o Fantasma da Ópera por conta de suas ações obscuras e violentas. Apaixonado por Christine, a jovem cantora, o Fantasma se aproxima dela, constrói uma amizade baseada em mentiras e, eventualmente, a sequestra. Christine passa por um processo delicado enquanto seu relacionamento com o Fantasma passa por fases como afeto, respeito, pena, medo, rejeição e, por fim, compaixão.

Neste capítulo, dividido em três tópicos, será explorado um *trope* específico, o *trope* de sequestro como romance, além de diversas características e mensagens nele contidos. Por fim, completa-se com uma análise de exemplos e uma contextualização com a realidade social brasileira. A frase escolhida para a epígrafe é cantada quando o Fantasma a força a ficar com ele em troca da vida de seu amado, Raoul. Esse é, também, o momento em que o filme diverge do *trope* de sequestro como romance, pois a heroína percebe que nenhuma série de ocorridos ou passado trágico pode desculpar atos de violência e desconsideração de sua autonomia e liberdade. Infelizmente, as heroínas dos filmes citados neste capítulo como seguidores do *trope* de sequestro como romance não passam pela mesma epifania.

O primeiro tópico é uma apresentação inicial ao *trope* de sequestro como romance. Logo

a seguir é feita uma análise de quatro filmes que seguem o *trope* através da metodologia de Franz (2003), já supramente apresentado. Por fim, no terceiro subcapítulo, será feito um paralelo entre as imagens e as mensagens contidas no *trope* de sequestro como romance e a presente realidade da violência contra a mulher no Brasil.

Esse paralelo feito no terceiro tópico realça a atualidade, não apenas da abordagem de cinema em sala de aula, mas da discussão de violência contra a mulher. Por ser um problema estrutural e cíclico, não pode ser apenas combatido após o ocorrido, mas deve ser prevenido. Uma das maneiras de prevenção é a educação das futuras gerações a respeito do problema, educação essa, que pode ocorrer também por meio da formação realizada no ensino da arte.

3.1 Apresentação do *trope* de sequestro como romance

O *trope* a ser explorado a seguir será o de “sequestro como romance”, onde, essencialmente um homem, sequestra ou aprisiona uma mulher e ela acaba eventualmente se apaixonando por ele. Esse *trope* não é limitado ao cinema, muito menos aos tempos modernos. A mitologia grega, por exemplo, está repleta de narrativas de deuses poderosos e apaixonados, ou até mesmo apenas sexualmente atraídos por mulheres humanas belas, que as sequestram com o intento de se aproveitar delas. Essas histórias se tornam inspiração para produtos visuais desde a Grécia Antiga até os dias atuais. Um exemplo dessas narrativas é o mito do sequestro de Europa⁸, uma bela princesa Fenícia. Ao vê-la banhando-se, Zeus imediatamente se apaixona, mas, por conta do seu casamento com a deusa Hera, decide se disfarçar como um touro branco para aproximar-se da princesa. Após aproximar-se, Zeus sequestra Europa para Creta e lá tem três filhos com ela como resultado de seus atos repetidos de estupro. Assim, o *trope* do sequestro como romance encontra evidências em diferentes narrativas ao

⁸ <https://www.britannica.com/topic/Europa-Greek-mythology>
<https://www.worldhistory.org/Europa/>

57. O Sequestro de Europa (1632), por Rembrandt. | 58. O Sequestro de Europa (1727), por Noël-Nicolas Coypel. | 59. Mito Grego (2007), Robbivision. | 60. vaso apresentando o sequestro de Europe por Zeus em forma de touro (350-340 B.C.).



longo da história, tendo sido continuamente trabalhada em artefatos da cultura visual, criando, como afirmado nos capítulos anteriores, uma perspectiva de internalização e assimilação do comportamento pela repetição das imagens sem a formação de uma leitura crítica.

É importante identificar, contudo, que sequestro como romance não está sendo compreendido como a representação da síndrome de Estocolmo. Síndrome de Estocolmo é determinada pela construção de um vínculo afetivo de uma vítima com seu agressor, desenvolvido de maneira inconsciente,

[...] onde ocorre a identificação, a fim de despertar uma certa simpatia e por fim a conquista daquele de quem detém poder sobre o indivíduo que encontra-se em situações de vulnerabilidade e que são submetidos a abuso/agressão verbal, físico e sexual, [...], violência psicológica, sequestro, cárcere privado ou em qualquer situação em que ocorre o controle ou manipulação da vítima. (RIBEIRO, 2017 apud. SOUZA; SOUZA, 2021)

O uso dessa síndrome, na análise de cultura visual, tende a remover a culpa do sequestrador, ao invés de devidamente responsabilizá-lo por suas ações, quando na realidade, uma leitura visual deve abrir vias para a discussões que abordam a dinâmica de poder desequilibrado entre agressor e vítima e o ciclo de abuso normalizado e perpetuado por esse tipo de conteúdo.

No cinema essa narrativa do sequestro como romance pode ser encontrada em filmes de romance, comédia e até mesmo musicais clássicos, mas é especialmente comum em filmes de ação. A preferência desse *trope* nos filmes de ação se dá, principalmente, por conta do sequestro fornecer um encontro rápido e fácil de dois personagens improváveis. Como roteiros de filmes de ação comumente reservam grande parte de suas cenas a cenas de ação de altas velocidades e manobras impressionantes, há um tempo limitado para definir uma narrativa que exija esse cenário e menos tempo ainda para introduzir uma narrativa romântica secundária interessante. Um sequestro apresenta uma oportunidade para introduzir as duas narrativas e, ainda por cima, aumentar o interesse na narrativa romântica ao introduzir uma vítima e um sequestrador de contextos completamente diferentes.

Assim como toda convenção, porém, existem variações do *trope* de “sequestro como

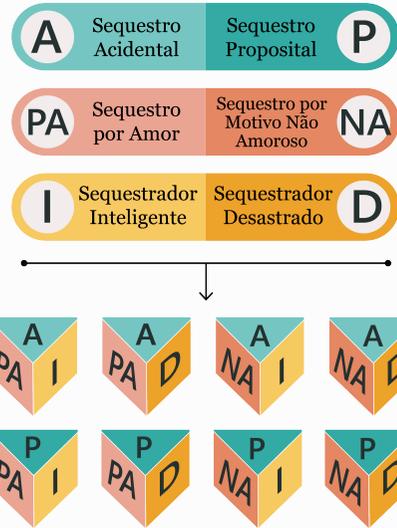


romance”. Existem três observações importantes a serem feitas para determinar qual variação do *trope* o filme segue e, conseqüentemente, qual narrativa. Essas observações auxiliam na identificação das manipulações feitas aos espectadores para aceitação da violência como admissível e, até mesmo, como ato heroico.

A primeira observação é em relação à intenção do sequestro, se ele é planejado ou não. Um sequestro não planejado é comum em filmes com um tom de humor, gerando uma narrativa que minimiza a seriedade do abuso e que justifica o sequestro como resultado de uma série de acontecimentos fora do controle do abusador. Já um sequestro planejado tende a seguir uma narrativa mais séria e apresenta o sequestro como prova da natureza sofrida e endurecida do abusador e o romance que procede como a prova que havia um homem bom por trás do exterior bruto. Nota-se que as duas narrativas focam em um arco de desenvolvimento do personagem masculino. O abuso de uma mulher é usado como ferramenta para reafirmar a bondade e o heroísmo do sexo masculino, completamente desconsiderando o arco da personagem feminina e os traumas que acompanham uma vítima de sequestro.

A segunda observação trata da intenção do sequestrador em relação ao romance, podendo ela ser com o objetivo de encontrar amor ou com outra intenção não amorosa. Filmes e mídia que representam um personagem que usa sequestro para encontrar amor são sucessivamente mais raros, sendo mais comuns em materiais mais antigos, como no mito grego do sequestro da Europa. Esse fato demonstra, porém, a constante evolução da mídia para propagar a mesma metanarrativa de maneira mais sutil e politicamente correta, não uma evolução de mentalidades antiquadas a respeito da possessão masculina sobre o corpo e as emoções femininas.

A terceira e última observação se faz em relação ao nível de competência do sequestrador, podendo ele ser inteligente e capaz ou desastrado e desajeitado. A primeira das opções é mais comum em narrativas heroicas de redenção de um homem bruto e agressivo, exaltando a capacidade masculina de proteção e/ou poder físico sobre a mulher. Já a segunda opção é usada da mesma maneira que o sequestro não planejado, para aliviar a seriedade do abuso em filmes mais humorísticos e justificar o



61-62. Fragmentado, 2016. | Gráfico 8

sequestro como resultado de uma série de ocorridos desafortunados e incidentais.

Em conjunto, essas três observações combinadas geram um total de oito variações básicas do *trope* de sequestro como romance, ilustradas na imagem a seguir. É importante ressaltar que, independentemente da variação, todos os comportamentos essencialmente centralizam a representação do homem exercendo controle total sobre uma mulher e demarcam a criação de uma justificativa para gerar aceitação no espectador do comportamento nocivo, velado pela humanização do personagem em torno dessa combinação dos *tropes*.

Nota-se que a representação de sequestro e violência sexual em filme, por si só, não apresenta o cerne da problemática, pois temas delicados como esse podem ser abordados de maneira consciente. O perigo do *trope* de sequestro como romance é que ele ainda é, essencialmente, um modelo aceitável de relacionamento romântico. Espectadores, apesar de todas as problemáticas narrativas incorporadas nos roteiros, são inclinados, pela condução da história e pela formação de repertório imagético, a torcer para que o casal fique ou continue junto ao final do filme. Isso é atingido por um processo metódico e deliberado de enquadrar o sequestrador como herói, manipulando a nossa percepção de suas ações.

Considere dois filmes em paralelo: *Fragmentado* (2016)⁹ e *V de Vingança* (2005). O primeiro apresenta um crime onde o sequestrador é claramente mau e onde existe uma representação realista em relação à experiência traumática das vítimas. Já o segundo narra um sequestro engendrado pelo suposto herói do filme com o objetivo de torturar a vítima até que ela se torne forte e corajosa (de acordo com os parâmetros do sequestrador), terminando com ela agradecida e apaixonada por ele. O primeiro filme apresenta o processo de sequestro como um ato violento e traumático, que deve ser evitado a todo custo, enquanto o segundo filme apresenta o amor como uma recompensa à violência,

⁹ *Fragmentado* (2016) possui uma representação exagerada, vilanizada e prejudicial do transtorno dissociativo de identidade, portanto não deve, de forma alguma, ser considerado um exemplo de representação realista e ideal de um sequestro em filme. Para o estudo em questão, porém, serve como um exemplo positivo, principalmente considerando a falta de filmes que lidam com o tema de forma respeitosa e consciente.



63-64.
V de Vingança, 2005

especificamente a violência contra a mulher.

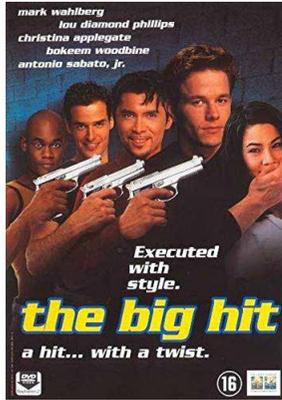
Essa relação do sequestro como romance com a violência contra a mulher aumenta a sua potência para abordagem em sala de aula. A frequência desse *trope* na cultura visual potencialmente ajudou a moldar gerações de relacionamentos abusivos, tanto pela naturalização da agressão por parte do agressor quanto pela romantização da situação por parte da vítima. A análise e compreensão do *trope* passa pelo processo formativo do professor, processo que Franz (2003) chama de âmbito pedagógico, considerando aspectos relevantes do artefato da cultura visual como material de leitura.

Em vista da construção elaborada até o momento, a partir do próximo subcapítulo será feita uma apresentação mais profunda do *trope*, por meio da análise de quatro filmes. A leitura visual dos filmes tomará como metodologia os cinco âmbitos de leitura propostos por Franz (2003) como exercício para compreensão crítica das imagens, considerando as potencialidades de análise do *trope* como categoria formatadora do olhar.

3.2 Análise de filmes do *trope* através da metodologia de Franz

Assim como em todo *trope*, existem características na narrativa ou em personagens que, mesmo não sendo essenciais para sua identificação, se tornam extremamente comuns. Para demonstrar algumas dessas características, serão analisados quatro filmes de gêneros e anos diferentes: *Tiro e Queda* (1998), *Encontro Explosivo* (2010), *Passageiros* (2016) e *A Bela e a Fera* (2017).

Tiro e Queda (1998) é um filme de ação com um tom humorístico onde uma jovem, filha de um homem poderoso, em troca de dinheiro é sequestrada por quatro homens, um dos quais é o principal captor. O sequestro é planejado por motivos não amorosos e por um sequestrador levemente desastrado, para manter o tom leve do enredo. Neste filme destaca-se que o herói não arquitetou os planos de sequestro, mas é persuadido a participar dele, adquirindo uma posição mais inocente em relação ao sequestro.



65. Tiro e Quedra, 1998
 66. Encontro Explosivo, 2010
 67. Passageiros, 2016
 53. A Bela e a Fera, 2017



Encontro Explosivo (2010) é um filme de ação, também com um leve tom humorístico, onde um homem aposentado da Central de Inteligência norte-americana (CIA) é criminalizado por motivos injustos e está fugindo do seu antigo setor de lotação. Na fuga, acaba envolvendo uma jovem mulher na trama. Os sequestros (havendo mais de um), ora são acidentais, ora propositais, em grande parte por motivos não amorosos e por um sequestrador capaz.

Passageiros (2016) é um filme de ficção científica sobre um homem em hibernação a caminho de uma colônia espacial que é acordado por engano, 100 anos antes da aterrissagem. Por conta da sua solidão acaba acordando uma jovem passageira desconhecida. Apesar de não haver um sequestro óbvio, a decisão de acordar uma jovem e isolá-la na nave pelo o resto da sua vida é uma nova maneira de representar um homem exercendo total controle sobre uma mulher e ela, ao final, retribuir o crime com romance. O sequestro, neste caso, é proposital, por motivos amorosos e por um sequestrador capaz.

A Bela e a Fera (2017), versão *live action* da clássica animação infantil da Disney de 1991, é o único filme infantil desse grupo de estudo e é um dos clássicos das princesas da Disney. Nesta história uma jovem se oferece para ser prisioneira de uma fera em lugar de seu pai e acaba se apaixonando por ele, descobrindo que ele é, na realidade, um príncipe. Neste filme o sequestro é não planejado, por motivos não amorosos e por um sequestrador capaz. A escolha de abordar a reprise de 2017 ao invés do original de 1991 abre a possibilidade de analisar pontos em que a indústria já implementou mudanças em narrativas e produções clássicas.

Importante apontar que, apesar de Bela ter se oferecido para ser aprisionada em lugar de seu pai, a Fera decide mantê-la, confiná-la, e por um breve momento, proibi-la de se alimentar. O comportamento abusivo, controlador e, em momentos, fisicamente agressivo abre espaço para considerar a relação inicial entre Bela e Fera uma relação de vítima e sequestrador, independentemente do motivo inicial pelo qual ela se encontra nessa situação.

Em uma análise Histórica/Antropológica desses filmes, ou seja, observando a origem, os

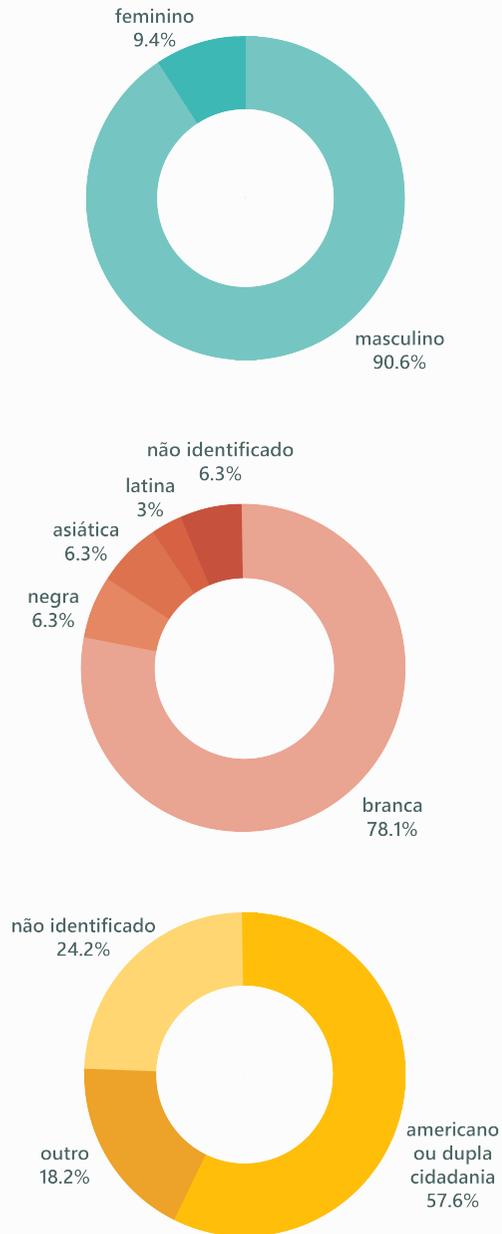


Gráfico 9-11

autores e os efeitos que essa origem gera nos valores e crenças e ideologias que ela transmite, nota-se, focando em questões de gênero, que das 32 pessoas que ocupam uma das cinco posições chave nos filmes (direção, roteirista, produção, cinematografia e edição) apenas 3 são mulheres: Virginia Katz, como editora em *A Bela e a Fera* (2017), Maryann Brandon, como editora em *Passageiros* (2016) e Cathy Konrad, como produtora em *Encontro Explosivo* (2010). Percebe-se que há um aumento minúsculo de mulheres em posições chave em cerca de duas décadas, de zero para uma por filme, e ainda assim, não nas posições de maior liderança (direção e roteiro). Ademais, é importante ressaltar o predomínio de profissionais brancos e americanos. A maior (e essencialmente única) variação em etnia está no filme *Tiro e Queda* (1998), cujo diretor é asiático. A produção do filme possui asiáticos e negros nas cinco posições consideradas, possuindo quatro das cinco pessoas identificadas com etnia não branca.

Por meio desses dados podemos observar os efeitos desse tipo de autoria na narrativa específica do *trope* de sequestro como romance apresentada nos quatro filmes em análise. Em primeiro lugar, grande parte das personagens femininas nos filmes são papéis menores e hiper simplificados. Em *Tiro e Queda* (1998) três das quatro personagens femininas do filme são históricas e excessivamente emocionais, extremamente dependentes dos homens em suas vidas e financeiramente oportunistas.

Percebe-se, também, que nenhum dos filmes passa no Teste de Bechdel. *Tiro e Queda* (1998), mesmo possuindo um número maior de mulheres com nomes e falas, não possui conversas entre as personagens femininas sobre algo além de homens. *Encontro Explosivo* (1998) possui apenas duas mulheres que também não conversam entre si e *Passageiros* (2016) possui uma única mulher no elenco. *A Bela e a Fera* (2017), como nova adição da reprise, possui várias cenas de conversas inteligentes e não relacionada a homens por parte da personagem principal, porém apenas com outros homens ou mulheres sem nome, assim, também fracassando no teste de Bechdel.

Um outro efeito da autoria desses filmes, que é, também, uma característica comum do *trope* é que os personagens masculinos são, comumente, os guardiões da informação. Ao decorrer da narrativa, os heróis, e até mesmo os vilões, são os únicos informados e conscientes de tudo que



68. Encontro Explosivo, 2010
69. Tiro e Queda, 1998

está acontecendo, diversas vezes propositalmente deixando as heroínas desinformadas. Isso gera uma cadeia de efeitos narrativos dos filmes, começando com a heroína tomando más decisões e, regularmente complicando a situação para o herói, apresentando a personagem feminina como um obstáculo histórico e sem noção do mundo quando, na realidade, é apenas manipulada para parecer desta maneira.

Após ser rotulada como um obstáculo histórico por conta dessas decisões ruins, o herói, por conta do seu objetivo aparentemente superior, passa a efetuar todas as decisões, mesmo aquelas que invadem a privacidade e/ou autonomia da personagem feminina. *Encontro Explosivo* (2010) é o exemplo ideal dessa cadeia de eventos, onde uma heroína desinformada e desacostumada com a violência que de repente a rodeia é drogada repetidamente e perde a consciência três vezes. Esse ato é provocado todas as vezes pelo herói do filme, que se explica dizendo que é para o próprio bem dela, logo depois de decidir que quanto menos ela soubesse melhor. Para problematizar ainda mais, as cenas onde a heroína é drogada são apresentadas como românticas e feitas para exaltar o heroísmo do sequestrador.

Abordando a falta de diversidade racial nos produtores dos filmes, existe uma série de efeitos na narrativa. O primeiro destes efeitos a ser abordado está conectado, à desigualdade de gênero por trás das câmeras. 50% dos filmes em análise, *Tiro e Queda* (1998) e *Encontro Explosivo* (2010), apresentam a mulher negra, pois existe apenas uma em cada, como a vilã. Isso não apenas limita, novamente, os papéis femininos a certos papéis estereotipados - como o papel da namorada secreta e ciumenta em busca de extrair dinheiro e uma vida confortável de seu parceiro, presente em *Tiro e Queda* (1998) - mas atende, também, aos estereótipos que vilinizam pessoas e, neste caso mulheres, negras.

Ao analisar o *trope* do sequestro como romance também encontramos uma grande problemática em relação à raça. Não existe virtualmente nenhum filme que possua um sequestrador/herói negro, pois o *trope* depende completamente da capacidade que o filme tem de transformar uma situação ilegal e apavorante, o sequestro, em algo justificável e até mesmo belo, que desperta sentimentos amorosos



70-76. A Bela e a Fera, 2017

nos personagens principais. Por conta das noções precoces e preconceituosas em relação ao homem negro e sua relação com a lei, essa capacidade de manipulação diminui, pois culturalmente existe mais tolerância em relação ao homem branco. Frequentemente, uma ação ilegal para um homem branco é um momento de erro em julgamento enquanto para o homem negro se torna prova irrefutável de sua maldade. Para ilustrar, no filme *Tiro e Queda* (1998) o sequestro é efetuado por um grupo de amigos mercenários. O mercenário negro e o latino são os cabeças na hora de elaborar o plano, motivados apenas por ganância. Já o herói da história, sente-se incomodado com o sequestro mas tem dificuldade de contrariar pessoas e se torna o capacho do grupo.

Em filmes, uma análise Estética/Estilística inclui diversas possibilidades de análise, incluindo a análise de movimentos de câmera, escolhas de figurino e até mesmo uma análise das cores utilizadas em tratamento. A análise a seguir terá como base o uso das cores no filme *A Bela e a Fera* (2017), onde os três personagens principais do filme possuem cores que representam sua personalidade, estado emocional e seu papel no filme. A Fera está sempre vestida de azul, e seu castelo sombrio também está em constante tons de azuis escuros, cores que refletem frieza, tristeza e melancolia. Isso está de acordo com o estado emocional do personagem, solitário e deprimido.

Gaston, em contrapartida, é um homem reconhecido por sua bravura e virilidade na pequena vila em que Bela vive, quando na realidade é um homem vaidoso e bruto, que se deleita em violência e fama. Gaston constantemente aborda Bela com pedidos de casamento, os quais a protagonista rejeita por não sonhar em viver seus dias presa à vila e ao bruto Gaston. Este personagem está sempre vestido de vermelho, uma cor que representa paixão, violência e raiva.

A justaposição destes dois personagens, e suas respectivas cores, ressalta uma característica comum do *trope* sequestro como romance presente em três dos quatro filmes em análise (com exceção de *Passageiros*) que auxilia na aceitação do sequestrador como possibilidade romântica. Em grande parte dos filmes que seguem o *trope*, existe uma outra opção de aliança para a heroína que se representa como pior que a aliança a ser formada com o herói. No caso de *A Bela e a Fera* (2017), a agressividade e os momentos de raiva provenientes de solidão e profunda tristeza da Fera



são suavizados quando comparada com a brutalidade proveniente da vaidade e desconsideração que Gaston tem em relação aos outros. Desta maneira, um relacionamento com a Fera aparenta ser ideal quando, na realidade, é apenas a menos ideal de duas opções tóxicas.

No caso da Bela, a protagonista é representada por três cores pelo desenvolvimento do filme: azul, rosa e amarelo. No início do filme, Bela está insatisfeita com sua vida em uma pequena aldeia rural, buscando aventura e conhecimento. O azul também é uma cor fria para contrastar com o vermelho agressivo do Gaston, simbolizando a sua aversão a ele, e uma cor que complementa sua tristeza no início do seu confinamento no castelo. Quando Bela começa a perceber seus sentimentos românticos para com a Fera, contudo, ela aparece usando rosa, uma cor romântica e jovem para complementar as emoções nas cenas. Por fim, Bela usa a sua ilustre cor amarela, uma cor quente que representa alegria e juventude. Quando começa a utilizar o amarelo, o castelo também começa a aparecer com tons mais quentes, e, igualmente, a mágica que transforma a Fera em humano, representando a transformação que ela desperta, tanto no seu meio quanto no homem que ela ama.

Essa narrativa de transformação é outra característica do sequestro como romance auxiliado pela escolha de cores no filme, onde o amor de uma mulher é responsável pela transformação completa do personagem masculino. Essa característica está presente em três dos quatro filmes em análise, com exceção de *Passageiros* (2016), e em nenhum deles é mais claro que no filme *A Bela e a Fera* (2017). Na narrativa deste filme a quebra da maldição da bruxa depende de uma jovem menina se apaixonar pela Fera e ser correspondida, transformando a Fera e todos que moram no castelo em humanos novamente. No filme não há apenas uma transformação física mas emocional também, onde uma fera agressiva, deprimida e solitária se torna, aos poucos, carinhosa e gentil.

Esse tipo de mensagem coloca a responsabilidade da saúde mental e emocional de homens problemáticos e traumatizados diretamente nos ombros das mulheres em suas vidas, além de prometer uma mudança imediata e permanente que não ocorre na vida real. Essa é uma das características do *trope* que conectam diretamente com relações abusivas reais e a perpetuação do ciclo abusivo. Esta relação será abordada mais profundamente no próximo subcapítulo.

3.3 Relação do *trope* com a violência contra a mulher

Uma parte essencial da abordagem de Franz (2003) é a conexão do assunto com o contexto social e pessoal do aluno. No caso do *trope* de sequestro como romance, uma das temáticas possíveis de abordar é a realidade do abuso doméstico. De acordo com a pesquisa feita pela Datafolha em 2021, “[...] cerca de 17 milhões de mulheres sofreram violência física, psicológica ou sexual” no ano de 2020, o equivalente a 24.4% da população. Os números aparentam ter diminuído em relação à 2019 (27.4%), mas os impactos da pandemia da Covid-19 geraram uma queda drástica em violência ocorrida em espaços públicos (de 29% em 2019 para 19% em 2020) e um aumento considerável em casos domésticos (de 42% em 2019 para 48.8% em 2020).

Para auxiliar na identificação de um relacionamento abusivo, existem quatro principais sinais de perigo, de acordo com um compilado de exemplos em um site de linhas diretas para denúncia e acesso à informações de violência doméstica: uso de força física, ameaças de agressão, comportamento controlador e imposição de isolamento. Todos esses sinais estão, também, constantemente presentes em filmes que seguem o *trope* de sequestro como romance.

Abuso doméstico e violência contra a mulher estão, portanto, extremamente presentes na sociedade e, conseqüentemente, na vida dos alunos, tornando-se assim, um assunto pertinente a ser abordado em sala de aula através dos Âmbitos Crítico/Social e Biográfico a fim de compreender o comportamento violento e as diversas manipulações do *trope* de sequestro como romance, não apenas como reflexos da realidade social atual, mas como indutoras à perpetuação dessa violência.

Ao observar todas as manipulações até agora apresentadas do *trope* de sequestro como romance, desde a presença de um sequestro por motivos aparentemente heroicos até a comparação direta das ações violentas do herói com ações ainda mais desmedidas dos vilões, nota-se uma reorganização da narrativa de modo que a violência masculina seja aceita como razoável e até mesmo necessária e a resistência perfeitamente coerentes e racionais da mulher contra seu agressor aparenta ser um erro ingênuo. Compreendendo isso como a manipulação central do *trope*, pode-se concluir que, com

diferentes níveis de obviedade, o sequestro como romance é uma forma elaborada de romantizar e até mesmo absolver o comportamento violento de homens abusivos.

Através da análise Crítico/Social o arte/educador pode incentivar a busca e pesquisa de dados, estatísticas e notícias recentes e locais a respeito do tema, usando o cinema como uma maneira de aproximar o aluno à realidade muitas vezes sutilmente encoberta do abuso doméstico. Através da análise Biográfica levanta-se espaço para discussões e compartilhamento de experiências e vivências pessoais que, em conjunto com a prática de conhecer casos de abuso e violência contra a mulher e introduzir o aluno ao tema de maneira crítica e instruída, aumenta as possibilidades dos alunos não se encontrarem em posições passivas ou ativas de relacionamentos abusivos, sendo essa abordagem uma das maneiras previstas para o enfrentamento do crime contra mulheres.

O conceito de rede de enfrentamento à violência contra as mulheres diz respeito à atuação articulada entre as instituições/ serviços governamentais, não-governamentais e a comunidade, visando ao desenvolvimento de estratégias efetivas de prevenção e de políticas que garantam o empoderamento e construção da autonomia das mulheres, os seus direitos humanos, a responsabilização dos agressores e a assistência qualificada às mulheres em situação de violência. (BRASIL, 2011)

No site do Instituto Maria da Penha destaca-se a importância dessas medidas de enfrentamento de crimes contra mulheres por conta da origem estrutural e cíclica da violência, que não consegue ser reprimida apenas com medidas de combate, como a punição de agressores e a proteção de vítimas. O ciclo referido é o ciclo da violência doméstica, também exibida no site, composta por três fases: 1. aumento da tensão, 2. ato da violência e 3. arrependimento e comportamento carinhoso.

A terceira fase, também conhecida como “lua de mel”, é a fase chave para a característica cíclica de um relacionamento abusivo. Nessa fase o agressor demonstra arrependimento e comportamento amável com o objetivo de alcançar a reconciliação. Diante desses sinais e promessas de mudança de comportamento por parte do agressor, “a mulher se sente confusa e pressionada a manter seu relacionamento diante da sociedade”, abrindo mão de seus direitos por uma promessa de melhora na relação. É um período relativamente calmo onde o agressor continua a expressar remorso e a vítima



77-79. Passageiros, 2016

se sente feliz com as melhoras, mas esse período logo se torna repleto de tensão, retornando à fase 1 do ciclo.

É nessa terceira fase, adotada pelo agressor para iludir sua vítima com promessas de mudança, que tem suas ilusões apoiadas por uma das características comuns, o sacrifício final, do *trope* do sequestro como romance. Nessa característica, o enredo do filme possui um momento de alta tensão, aproximando-se do final da narrativa, que requer um grande sacrifício por parte do herói, sucedido de algum tipo de final feliz e romântico.

Um ótimo exemplo de filme de sequestro como romance que possui esse grande sacrifício é o filme *Passageiros* (2016). Nesse filme, Jim, o personagem principal, está em uma nave a caminho de outro planeta quando é acidentalmente acordado 90 anos antes da data prevista para o pouso. Movido por solidão, ele acorda uma jovem passageira, Aurora, pela qual demonstrou interesse por meses, mas Jim comunica à ela que os dois foram acordados por conta de um acidente e começam a ter um relacionamento romântico.

Esse relacionamento romântico termina quando Aurora descobre a verdade e passa por um período de trauma com a compreensão de que o homem que ela ama privou-a de toda sua vida, seus planos para o futuro e seus relacionamentos com outras pessoas. É nesse ponto da narrativa que os personagens descobrem que a nave precisa de reparos urgentes, reparos esses que exigem um sacrifício que pode gerar a morte. Jim decide se sacrificar e, logo antes de partir para sua missão, Aurora declara seu amor e o beija. Após o concerto heroico e uma morte revertida de Jim, os dois imediatamente agem como um casal e vivem o resto de suas vidas felizes e isolados na nave.

Essa sequência de eventos, onde um erro grave por parte do herói é ofuscado pelo seu nobre sacrifício e retribuído com um romance bem-sucedido, absolve-o de toda a responsabilidade de suas ações e ultrapassa passos no processo de redenção como pedidos de perdão e a lenta reabilitação de seus comportamentos. A exclusão por parte de Hollywood das partes inconvenientes, difíceis e dolorosas do processo de transformação de caráter e padrões viciosos de comportamento apoiam o

ideal que uma única promessa ou demonstração de remorso é o suficiente para nutrir a expectativa de mudança permanente e um final feliz.

Os quatro filmes analisados são apenas uma pequena fração dos filmes que seguem o *trope* de sequestro como romance. Não apenas isso, mas uma fração ainda menor dos inúmeros filmes que seguem outros *tropes* que retratam questões problemáticas em relação à violência contra a mulher. Uma vez que há a consciência de que essas metanarrativas estão presentes, torna-se mais fácil identificá-las e criticá-las. Essas narrativas tóxicas e constantes naturalizam expectativas e comportamentos nocivos. Ademais, a consideração de filmes que carregam tais mensagens como meros meios de entretenimento se torna problemática, pois não convida à uma análise crítica e independente.

A metodologia proposta é uma maneira de informar e prover o aluno com ferramentas para compreender, analisar e filtrar metanarrativas comuns na cultura visual que apoiam filosofias, pensamentos e ações prejudiciais à convivência na vida real. Com essas ferramentas e informações os alunos são preparados a, não apenas se tornarem mais independentes do senso comum passivo, mas a se tornarem cidadãos ativos e críticos que fazem a diferença na comunidade em que se encontram.



Considerações finais

Apesar da crescente disseminação da linguagem visual, com a ampliação dos meios de propagação das imagens fomentada pelo avanço da tecnologia e pelas múltiplas telas a que estamos continuamente conectados, os espaços educativos parecem não compreender o potencial da imagem como objetos de estudo. A diferença entre o consumo de imagens e a leitura destas é essencial para a formação de um cidadão crítico na sociedade e essa leitura, assim como a leitura de textos, precisa ser ensinada e incentivada. Em uma era em que grandes poderes e corporações utilizam imagens como armas violentas para a manipulação de ações e filosofias, é preciso se mobilizar, como arte/educadores, para gerar um contra-ataque de informação e educação que prepare as próximas gerações para pensarem por si e se tornarem cidadãos ativos, críticos e conscientes. Quando se trata de manipulações e ataques através de imagens, porém, deve-se dar uma atenção especial aos ataques moldados especificamente para atingir mulheres e meninas. As constantes mentiras de imagens de publicidade e cenas de filmes de quem somos e quem devemos ser como mulheres são nada mais que ferramentas de controle e redução da próxima geração de mulheres que pode e deve ser agente de mudança.

Acaso (2016) aborda essas manipulações de imagens ao refletir a respeito da cultura visual como um todo, mas com um foco específico em imagens publicitárias. Por conta da finalidade dessas imagens - a venda de produtos - torna-se mais fácil distinguir a lógica de medos e desejos presentes, uma vez que a análise da mensagem é mobilizada pelos diferentes âmbitos de formação. Porém a sociedade em que estamos inseridos, capitalista e consumista, incentiva a aplicação desta lógica em toda a cultura visual, não apenas em imagens publicitárias. Filmes, séries, redes sociais e outras mídias aderem ao processo de escolher e manipular suas imagens para gerar um desejo ou um medo - isto é, imagens de exaltação e de deboche - que irão contribuir para guiar a população na direção de certos padrões de consumo, direta ou indiretamente.

O cinema, portanto, é apenas uma das diversas áreas da cultura visual que podem, e devem, ser consideradas como fontes de imagens formadoras. Imagens essas que estão em constante contato



com a população e, escondidas por trás de uma premissa de serem nada além de entretenimento, possuem efeitos reais e duradouros em seus consumidores. As metanarrativas e *tropes* que limitam e desvalorizam mulheres, por exemplo, podem, em parte, ser responsáveis pela naturalização de comportamentos sexistas e violentos e na aceitação destes por parte de mulheres, contribuindo com o ciclo vicioso do abuso contra a mulher.

O *trope* de sequestro como romance foi algo que não identifiquei sozinha e me tomou de surpresa. Como não percebi algo tão descaradamente tóxico e prejudicial? Como eu, artista, professora em formação, amante de cinema e mulher crítica e analítica que sou, não percebi a grande conexão existente entre esses filmes com a forma que nossa sociedade trata as mulheres no dia a dia? Esses questionamentos apenas aumentaram minha intenção em abordar o tema neste trabalho e na sala de aula, pois tanto na luta contra metanarrativas tóxicas, quanto na resistência à violência contra a mulher existe a necessidade de estendermos as mãos uns para os outros e oferecer suporte e ferramentas de combate como um grupo, uma sociedade unida.

Uma das ferramentas de combate a essas metanarrativas e *tropes* da cultura visual, é a abordagem dessas imagens em espaços educativos, dando ao consumidor a capacidade de se tornar leitor e, desta maneira, encarar a cultura visual de forma crítica. Até mesmo na minha formação como arte/educadora no curso de artes visuais, identifiquei uma lacuna na área de leitura imagética, cultura visual e a utilização de imagens cotidianas como objetos de análise. Infelizmente, essa falta de abordagem de imagens cotidianas no ensino da arte no Brasil gera um distanciamento entre o sistema educacional e o meio em que os alunos inseridos, efetivamente descumprindo o papel de preparar os estudantes para as realidades que encontram fora dos espaços formais de educação.

Desde 2014, a inclusão da exibição de filmes nacionais nos currículos escolares é considerada obrigatória, como aponta a lei número 13.006/2014. Ainda que essa lei fosse seguida rigorosamente, ela apresenta pouca resolução ao problema em questão. Em primeiro lugar, a simples exibição dos filmes não traz benefício se não for acompanhada por análises críticas e contextualizações. No centro da questão não está o consumo de filmes, mas sim, a aprendizagem de como lê-los e compreender as



diversas camadas de análise que podem ser encontradas em uma única imagem.

Em segundo lugar, a exibição de filmes nacionais em sala de aula não necessariamente fará uma aproximação da arte/educação com o contexto visual do aluno, visto que grande parte do material de entretenimento consumido por brasileiros possui origem estrangeira, sobretudo norte-americana. A falta de investimento por parte do setor público na indústria do cinema e a desvalorização da formação de profissionais nas áreas criativas gera uma indústria fragilizada e, essencialmente, invisível, quando comparada à indústria norte-americana. Essa postura por parte do setor público apenas perpetua a dependência da indústria de entretenimento norte-americana por parte da população brasileira, efetivamente considerando um olhar epistemologicamente e culturalmente colonizado.

Essa desvalorização do campo das artes, em específico do cinema gerou dificuldades no desenvolvimento desta pesquisa. Durante o processo de escrita, enfrentei dificuldades para encontrar pesquisas, artigos e informações a respeito da indústria do cinema de fontes brasileiras. Até mesmo em espaços acadêmicos, a área de cinema, a representatividade em filmes, o consumo de imagens e a cultura visual, parecem não serem vistos como objetos de estudos recorrentes, criando uma lacuna de pesquisas e compilações de estatísticas e dados. Incentivar esse tipo de investigação pode gerar maior consciência por parte de acadêmicos, artistas e consumidores a respeito desses temas, além de oferecer dados específicos ao contexto do nosso país para futuras pesquisas e gerar cada vez mais independência da indústria cinematográfica norte-americana.

Acredito que esse tema pode ser explorado em diversas outras direções, como trabalhos em campo, colocando em prática a metodologia de Franz (2003) em contextos educativos e produzindo um trabalho mais voltado ao estudo e relato dos resultados na utilização dessa metodologia. Para futuras pesquisas destaco: o desenvolvimento de um trabalho similar com o objetivo de reunir dados e estatísticas brasileiras; a abordagem de outras perspectivas teóricas que valorizem a cultura visual e o cinema como objeto de estudo; a busca de outros *tropes* para análise; e o desenvolvimento de novas metodologias para a análise de filmes em espaços educativos.



Referências:

ABDUCTION as Romance. Produção de Jonathan McIntosh, 2018. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal Pop Culture Detective. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t8xL7w1POZ0&t=933s>. Acesso em: 25 Fev. 2022.

ACASO, María. **Esto no son las torres gemelas**: Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes. Madri: Editora Catarata, 2016.

ACASO, María; MEGÍAS, Clara. O assédio da imagem. *In*: ACASO, María; MEGÍAS, Clara. **Art Thinking**: Cómo el arte puede transformar la educación. Barcelona: Ediciones Paidós, 2017. BARBIERI JR., Miguel. Frozen, um sucesso mundial, já tem data de lançamento em DVD e Blu-Ray no Brasil. **Veja São Paulo**, São Paulo, v. ?, n. ?, p. ? - ?, março, 2014. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/tudo-cinema/frozen-um-sucesso-mundial-ja-tem-data-de-lancamento-em-dvd-e-blu-ray-no-brasil/>. Acesso em: 12 Fev. 2022.

BECHDELTEST.COM. **Movie List**. Disponível em: <<https://bechdeltest.com>>. Acesso em: 15 Fev. 2022.

BOUCHAT, Kathryn Gray. **Testing the Bechdel Test**. Dissertação (Bacharelado em Artes) Portland State University, Estados Unidos. Portland, p. 23, 2019.

BRASIL. Lei nº 13.006, de 27 de Junho de 2014. Disponível em: <https://s1.static.brasi escola.uol.com.br/vestibular/arquivos/71dd49df9cca84b71ecee26e56afd236.pdf>. Acesso em: 26 Fev. 2022.

BRITANNICA. **Europa**. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Europa-Greek-mythology>. Acesso em: 21 Fev. 2022.

CARTWRIGHT, Mark. Europa. **World History Encyclopedia**. Out. 2018. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/Europa/>. Acesso em: 21 Fev. 2022.

CITTÀ TELECOM. **Streaming**: dados sobre o consumo no Brasil. [S. l.], 14 Abr. 2020. Disponível em: <<https://www.cittatelecom.com.br/2020/04/streaming/>>. Acesso em: 11 Out. 2021.

CROWDRIFF. **20 Visual marketing statistics you need to know**: Infographic. [S. l.], 18 jan. 2017. Disponível em:<<https://crowdriff.com/resources/blog/visual-marketing-statistics>>. Acesso em: 11 Out. 2021.

DOTTLE, Rachael; HICKEY, Walt; KOEZE, Ella; WEZEREK, Gus. The Next Bechdel Test.



FiveThirtyEight, dez. 2017. Disponível em: <<https://projects.fivethirtyeight.com/next-bechdel/>>. Acesso em: 15 Fev. 2022.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA; INSTITUTO DE PESQUISA DATAFOLHA. **Visível e Invisível: A vitimização de mulheres no Brasil**. 3a edição, 2021. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/06/relatorio-visivel-e-invisivel-3ed-2021-v3.pdf>. Acesso em: 21 Fev. 2022.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da arte**. Brasil: Letras Contemporâneas, 2003.

FRANZ, Teresinha Sueli. Instrumento da mediação e análise crítica de uma imagem. **Revista Digital Art&**, São Paulo, v. IV, n. 6, out. 2006. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-06/trabalhos/3.htm>>. Acesso em: 11 Out. 2021.

FRANZ, Teresinha Sueli. Os estudantes e a compreensão crítica da arte. **Revista Imaginar**, [s. l.], v. 49, p. 4-11, jan. 2008. Disponível em: <<https://www.apecv.pt/revista/imaginar49web.pdf>>. Acesso em: 18 Out. 2021.

GEENA DAVIS INSTITUTE ON GENDER IN MEDIA. **Rewrite her story**: How film and media stereotypes affect the lives and leadership ambitions of girls and young women, 2019. Disponível em: <<https://seejane.org/wp-content/uploads/2019-rewrite-her-story-plan-international-report.pdf>>. Acesso em: 15 Fev. 2022.

GLOBO.COM. **Cinema especial traz o clássico da Disney ‘Cinderela’ neste domingo, 29**. Brasil, Dez. 2013. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/filmes/noticia/2013/12/quiz-mostre-que-voce-sabe-tudo-sobre-o-classico-da-disney-cinderela.html>. Acesso em: 19 Fev. 2022

INSTITUTO MARIA DA PENHA. **Ciclo da Violência**. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/violencia-domestica/ciclo-da-violencia.html>. Acesso em: 21 Fev. 2022.

KLEINER PERKINS. **Internet trends 2018**. [S. l.], 30 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.kleinerperkins.com/perspectives/internet-trends-report-2018/>>. Acesso em: 11 Out. 2021.

LAUZEN, Dr. Martha M. It’s a Man’s (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2020. **Center for the Study of Women in Television & Film**, Estados Unidos, 2021.



Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2021/04/2020_Its_a_Mans_World_Report_v2.pdf>. Acesso em: 15 Fev. 2022.

LAUZEN, Martha M. The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top U.S. Films of 2020. **Center for the Study of Women in Television & Film**, Estados Unidos, 2021. Disponível em: https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2021/04/2020_Its_a_Mans_World_Report_v2.pdf. Acesso em: 19 Fev. 2022.

LAUZEN, Martha M. Thumbs Down 2020: Film Critics and Gender, and Why It Matters. **Center for the Study of Women in Television & Film**, Estados Unidos, 2021. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/08/2020-Thumbs-Down-Report.pdf>. Acesso em: 19 Fev. 2020.

MEDINA, John. **Brain rules**: 12 principles for surviving and thriving at work, Home, and School. [S. l.]: Pear Press, 2014.

NATIONAL DOMESTIC VIOLENCE HOTLINE. **Warning Signs of Abuse: Know what to look for**. Disponível em: <https://www.thehotline.org/identify-abuse/domestic-abuse-warning-signs/>. Acesso em: 21 Fev. 2022.

NEW YORK FILM ACADEMY BLOG. **Gender Inequality in Film Infographic Updated 2018**. Nova Iorque, 8 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film-infographic-updated-in-2018>>. Acesso em: 15 Fev. 2022.

ROSSI, Maria Helena Wagner. Leitura visual e educação estética de crianças. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, p. 213-229, 27 out. 2015.

SECRETARIA NACIONAL DE ENFRENTAMENTO À VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES; SECRETARIA DE POLÍTICAS PARA AS MULHERES; PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Rede de Enfrentamento à Violência Contra as Mulheres**. Brasília, 2011. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/institucional/omv/entenda-a-violencia/pdfs/rede-de-enfrentamento-a-violencia-contra-as-mulheres>. Acesso em: 01 Mar. 2022

SINGH, Satyendra. Impact of color on marketing. **Journal of Management History**, [S. l.], p. 783-789, 1 jul. 2006.

SOUZA, Olan Silva; SOUZA, Steffane Lima. **Síndrome de Estocolmo e a Violência Doméstica**.



Orientador: Ms. André Luiz de Souza. 2021. 34 f. TCC (Graduação) - Curso de Psicologia, Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2021.



Filmes analisados e citados na pesquisa:

101 Dálmatas. Direção de Wolfgang Reitherman, Hamilton Luske e Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1961.

A Bela e a Fera. Direção de Bill Condon. Estados Unidos: Walt Disney Pictures e Mandeville Films, 2017.

A Bela Adormecida. Direção de Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1959.

ATÉ o Último Homem. Direção de Mel Gibson. Estados Unidos: Summit Entertainment, Cross Creek Pictures, Demarest Media, Argent Pictures, IM Global, AI Film, Vendian Entertainment, Kylin Pictures, Pandemonium Films, Permut Presentations Production, 2016.

A Pequena Sereia. Direção de Ron Clements e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation e Silver Screen Partners IV, 1989.

A Princesa e o Sapo. Direção de Ron Clements e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Pictures e Walt Disney Animation Studios, 2009.

CINDERELA. Direção de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1950.

DEADPOOL. Direção de Tim Miller. Estados Unidos: 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Kinberg Genre, The Donner's Company, TSG Entertainment, 2016.

D.U.F.F. - Você conhece tem ou é. Direção de Ari Sendel. Estados Unidos: Vast Entertainment, CBS Films e Wonderland Sound and Vision, 2015.

ENCONTRO Explosivo. Direção de James Mangold. Estados Unidos: Regency Enterprises, Dune Entertainment, New Regency, Pink Machine, Todd Garner Productions e Tree Line Film, 2010.



FRAGMENTADO. Direção de M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Blinding Edge Pictures e Blumhouse Productions, 2016.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da arte**. Brasil: Letras Contemporâneas, 2003.

FRIENDS. Produção Executiva de David Crane e Marta Kauffman. Estados Unidos: Bright/Kauffman/Crane Productions e Warner Bros. Television, 1994 à 2004.

FROZEN. Direção de Chris Buck e Jennifer Lee. Estados Unidos: Walt Disney Pictures e Walt Disney Animation Studios, 2013.

GHOSTBUSTERS. Direção de Paul Feig. Estados Unidos: Colombia Pictures e Village Roadshow Pictures, 2016.

INVOCAÇÃO do Mal 2. Direção de James Wan. Estados Unidos: New Line Cinema, RatPac Dune Entertainment, The Safran Company, Atomic Monster Productions, 2016.

JUMANJI: Bem-vindos à Selva. diretor /produtor. Local: produtora, ano (2017).

JUMANJI: Bem-vindos à Selva. Direção de Jake Kasdan. Estados Unidos: Colombia Pictures, Matt Tolmach Productions, Radar Pictures e Seven Bucks Productions, 2017.

MATILDA. Direção de Danny DeVito. Estados Unidos: TriStar Pictures e Jersey Films, 1996.

MULHER Maravilha. Direção de Patty Jenkins. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, DC Films, Tencent Pictures, Wanda Pictures, Atlas Entertainment, Cruel and Unusual Films, 2017.

O Fantasma da Ópera. Direção de Joel Schumacher. Estados Unidos e Reino Unido: Joel Schumacher Productions, Really Useful Films e Scion Films, 2004.



PASSAGEIROS. Direção de Morten Tyldum. Estados Unidos: Colombia Pictures, LStar Capital, Village Roadshow Pictures, Wanda Pictures, Original Film, Company Films e Start Motion Pictures, 2016.

RIO. Direção de Carlos Saldanha. Estados Unidos: Blue Skies Studios e 20th Century Fox Animation, 2011.

STAR Wars: O Último Jedi. Direção de Rian Johnson. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd., 2017.

TIRO e Queda. Direção de Che-Kirk Wong. Estados Unidos: TriStar Pictures e Zide/Perry Productions, 1998.

TRAPAÇA. Direção de David O. Russell. Estados Unidos: Atlas Entertainment e Annapurna Pictures, 2013.

Um Ritmo Perfeito. Direção de Jason Moore. Estados Unidos: Gold Circle Films e Brownstone Productions, 2012.

V de Vingança. Direção de James McTeigue. Estados Unidos, Reino Unido e Alemanha: Silver Pictures, Virtual Studios, Studio Babelsberg, DC Vertigo Comics e Anarchos Productions, Inc., 2005.

ZOOTOPIA. Direção de Byron Howard, Rich Moore. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios, 2016.