

**UCS – UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**  
**ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

**ANA KARLA VASCONCELOS KIZEM RODRIGUES**

**O LEGADO DA PRINCESA:**  
**A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM STAR WARS**

**CAXIAS DO SUL**

**2020**

**UCS – UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**  
**ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

**ANA KARLA VASCONCELOS KIZEM RODRIGUES**

**O LEGADO DA PRINCESA:**  
**A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM STAR WARS**

Monografia apresentada como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Almeida da Silva

**CAXIAS DO SUL**

**2020**

**ANA KARLA VASCONCELOS KIZEM RODRIGUES**

**O LEGADO DA PRINCESA:**

**A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM STAR WARS**

Monografia apresentada como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade de Caxias do Sul.

**Aprovado (a) em: \_\_/07/2020**

**Banca examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivana Almeida Silva

Universidade de Caxias do Sul - UCS

---

Prof. Dr. Ronei Teodoro da Silva

Universidade de Caxias do Sul – UCS

---

Prof.<sup>a</sup> Ms. Flóra Simon da Silva

Universidade de Caxias do Sul – UCS

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, não só pela educação estelar que me proporcionaram, mas também pelo amor e compreensão ao longo de todo o caminho. Ao meu irmão, por considerar que todo momento divertido também pode ser uma oportunidade de aprendizado. À Caxias do Sul, cidade no espaço-tempo a qual eu vivi a minha própria jornada da heroína. À professora Ivana, pelo zelo, comprometimento nos detalhes e por nunca ter permitido que eu desistisse. Ao Oliver, pelos abraços quentinhos e felpudos. À Carrie, minha eterna princesa. Que a Força esteja com todos vocês.

*“Infinidamente impressionado com sua paixão, criatividade, raiva, alegria, positividade, emoção, engajamento e amor. Vocês continuamente desafiam toda narrativa cínica. Obrigado, fãs de Star Wars.”*

**Rian Johnson, diretor de  
Star Wars: Os Últimos Jedi (2017)**

## RESUMO

Este trabalho possui como objetivo compreender como ocorre a construção da personagem feminina no cinema norte-americano na saga de ficção científica Star Wars, a partir de uma abordagem que envolve, especialmente, o olhar sobre a construção do mito. O estudo de caso permite a discussão proposta, construindo-se a partir de quatro capítulos: no capítulo 2 discute-se o lugar que as mulheres ocupam historicamente nas telas e o impacto do *star system* para as atrizes do século XX; no capítulo 3 busca-se entender o fenômeno de resgate de simbolismos femininos no imaginário coletivo e sua influência nas personagens do cinema. Já no capítulo 4, estuda-se os elementos que possibilitam a construção de uma personagem como um todo, trazendo comparações das três protagonistas da saga Star Wars: Leia, Padmé e Rey. Finalmente, no capítulo 5, há o aprofundamento do estudo de caso, trazendo a problemática da jornada da heroína vivida pela personagem Rey e as lições que a perspectiva do olhar feminino pode trazer à mídia. O foco final da análise possui teor qualitativo, baseada na pesquisa bibliográfica realizada previamente e na análise fílmica, envolvendo a abordagem das imagens e também do conteúdo apresentado. Como resultado do estudo, supõe-se que a presença de mulheres em lugares de liderança, como na direção e na sala de roteiristas dos filmes de Hollywood, possui valor indispensável para a criação de heroínas que ressoem com o público feminino.

**Palavras-chave:** Cinema. Mito. Heroína. Ficção científica. Star Wars.

## ABSTRACT

This work aims to understand how the female character is constructed in the North American science fiction saga Star Wars, with an approach that involves, notably, the perspective of myth and how it's constructed. The case study allows the proposed discussion, which is organized in four chapters: chapter 2 discusses the place that women historically occupy on the big screens and the impact of star system for 20th century actresses; then, chapter 3 seeks to understand the rediscovery of feminine symbolisms in the collective imagination and its influence on modern cinema characters. Chapter 4 studies the elements that allow the creation of a character as a whole, bringing comparisons from the three Star Wars female protagonists: Leia, Padmé and Rey. Finally, in chapter 5, there is a deepening aspect to the case study, by analyzing Rey's heroine's journey and understanding the lessons that the female gaze perspective can bring to the media. The final focus of this analysis has a qualitative content, based on bibliographic research and film analysis, encompassing the study of images and the presented content. As a result of the study, it is assumed that the presence of women in leadership positions, such as in the direction and script boards of Hollywood films, proves itself to be indispensable for the creation of heroines that resonate with the female audience.

**Keywords:** Cinema. Myth. Heroin. Science fiction. Star Wars

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Panorama de todos os episódios da saga Skywalker em Star Wars .....	15
Figura 2 – Sandy em Grease (1978): A dicotomia da mulher em Hollywood .....	17
Figura 3 – Theda Bara, ícone sexual do cinema mudo .....	18
Figura 4 – Mary Pickford, uma das primeiras “queridinhas da América” .....	19
Figura 5 – Marilyn Monroe e a beleza padrão hollywoodiana .....	21
Figura 6 – Discussão sobre armas femininas e masculinas em Game of Thrones .....	23
Figura 7 – Carrie Fisher, eternizada como a Princesa Leia de Star Wars .....	25
Figura 8 – Carrie Fisher no show <i>Wishful Drinking</i> (2008) .....	27
Figura 9 – O polêmico biquíni de Leia em O Retorno do Jedi (1983) .....	28
Figura 10 – Mulheres na ficção científica: 1902 versus 1983 .....	31
Figura 11 – Mulheres da ficção científica .....	33
Figura 12 – Momento <i>girl power</i> em Vingadores: Ultimato (2019) .....	34
Figura 13 – Katniss em Jogos Vorazes tem suas queimaduras apagadas .....	36
Figura 14 – Detalhes da Vênus de Willendorf .....	38
Figura 15 – Obra da série <i>Woman Rising</i> (1973–1977), de Mary Beth Edelson .....	39
Figura 16 – Arquétipo de Ártemis na cultura pop .....	46
Figura 17 – Arquétipos de Atena na cultura pop .....	47
Figura 18 – Arquétipos de Héstia na cultura pop .....	48
Figura 19 – Arquétipos de Hera na cultura pop .....	49
Figura 20 – Arquétipos de Deméter na cultura pop .....	50
Figura 21 – Arquétipos de Perséfone na cultura pop .....	52
Figura 22 – Arquétipos de Afrodite na cultura pop .....	53
Figura 23 – A jornada do herói de Campbell .....	56
Figura 24 – O trio de heróis e o vilão da saga original .....	57
Figura 25 – Leia e Vader: a representação da anima e do animus .....	59
Figura 26 – Leia e Han: uma subversão do amor cortês medieval .....	61
Figura 27 – O renascimento simbólico de Han .....	62
Figura 28 – Leia e Luke, os gêmeos divinos da mitologia .....	64
Figura 29 – A construção da personagem .....	70

Figura 30 – Ripley no compartimento claustrofóbico da nave em Alien .....	72
Figura 31 – A maquiagem em Blade Runner (1982) .....	74
Figura 32 – Ripley com a cabeça raspada em Alien 3 (1992) .....	75
Figura 33 – A mãe do filme E.T., O Extraterrestre (1982) lê Peter Pan .....	77
Figura 34 – Leia e Han se encontram pela última vez em O Despertar da Força .....	82
Figura 35 – Padmé com os trajes da realeza de Naboo .....	83
Figura 36 – Material promocional para Ataque dos Clones (2002) .....	85
Figura 37 – As mulheres em Os Últimos Jedi (2017) .....	90
Figura 38 – A conexão de Rey e Kylo Ren .....	91
Figura 39 – O antes e depois de Luke vs. O antes e depois de Rey .....	93
Figura 40 – A comemoração da Resistência ao final da nova trilogia .....	94
Figura 41 – Rey e Ben Solo se beijam em A Ascensão Skywalker (2019) .....	95
Figura 42 – A jornada da heroína de Murdock .....	98
Figura 43 – O isolamento visual de Rey em O Despertar da Força (2015) .....	102
Figura 44 – Rey entra em sintonia com a Força na sua primeira batalha .....	106
Figura 45 – A heroína enfrenta seu maior medo na descida ao submundo .....	109
Figura 46 – Referências visuais aos contos de fadas na nova trilogia .....	110
Figura 47 – O momento da interrupção da jornada da heroína de Rey .....	112
Figura 48 – Imagens do marketing de A Ascensão Skywalker (2019) .....	114
Figura 49 – Rey observa melancolicamente as crianças .....	115
Figura 50 – Rey cura a ferida que teria matado Kylo Ren .....	116
Figura 51 – Associações visuais com A Bela e a Fera (1991) .....	119
Figura 52 – Rey e os elementos da natureza .....	121
Figura 53 – A Mary Sue original em <i>A Trekkie's Tale</i> (1973) .....	124
Figura 54 – Arya Stark em Game of Thrones assassina o Rei da Noite .....	128
Figura 55 – Exemplos da <i>Manic Pixie Dream Girl</i> no cinema .....	130
Figura 56 – O olhar feminino se faz presente em Os Últimos Jedi (2017) .....	133
Figura 57 – Comercial para TV da GE Appliances com a menina vestida de Rey .....	136
Figura 58 – Heroína ao Final da Jornada: Rey no Filme X Rey como Ideal .....	137

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
1.1 METODOLOGIA .....	12
<b>2 O CINEMA AMERICANO, A MULHER E SEUS PERSONAGENS</b> .....	<b>17</b>
2.1 OS ESTEREÓTIPOS DA PERSONAGEM FEMININA TRADICIONAL DE HOLLYWOOD .....	20
2.2 CARRIE FISHER E A CULTURA DO <i>STAR SYSTEM</i> .....	23
2.3 A MULHER NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA .....	29
<b>3 OS MITOS FEMININOS E SEUS SIMBOLISMOS NO CINEMA</b> .....	<b>37</b>
3.1 A RECUPERAÇÃO DOS ANTIGOS SÍMBOLOS FEMININOS COMO FORMA DE EMPODERAMENTO .....	37
3.1.1. Arquétipos e deusas: projeções do feminino .....	44
3.2 AS REFERÊNCIAS MITOLÓGICAS NA SAGA ORIGINAL DE STAR WARS E O PAPEL DA MULHER NA JORNADA DO HERÓI .....	55
<b>4 PANORAMA DAS HEROÍNAS EM STAR WARS</b> .....	<b>67</b>
4.1 A CONSTRUÇÃO DA HEROÍNA NO CINEMA .....	68
4.2 MULHER E HEROÍNA NA SAGA STAR WARS .....	78
<b>5 REY: A JORNADA DE UMA HEROÍNA (INTERROMPIDA)</b> .....	<b>97</b>
5.1 REY E A SUA RELAÇÃO COM A JORNADA DA HEROÍNA DE MURDOCK .....	98
5.2 HEROÍNAS E ESTEREÓTIPOS EM HOLLYWOOD: O QUE REY PODE NOS ENSINAR? .....	123
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>139</b>
REFERÊNCIAS .....	142
APÊNDICE A – PROJETO DE MONOGRAFIA .....	154

## 1 INTRODUÇÃO

No cerne de toda grande história ou mito popular, há um herói que move a cena e sofre alguma transformação ao final da sua jornada. Para o cinema moderno não poderia ser diferente. É só medir a influência cultural de personagens icônicos como Frodo Bolseiro, Harry Potter, Indiana Jones e Luke Skywalker.

Nas histórias clássicas de Hollywood, o protagonista de um grande roteiro enfrenta tribulações, dúvidas e obstáculos nos principais pontos da narrativa, tornando-se uma pessoa muito diferente da que começou como consequência dos seus erros e aprendizados. Tais etapas na progressão de uma história cunharam o termo “jornada do herói”, apresentado pelo autor Joseph Campbell (1989) como uma fórmula básica para as narrativas épicas, inspiradas pelos mitos clássicos gregos e até mesmo religiões como o cristianismo, tornados arquétipos que auxiliam o estudo da psicologia analítica e da psique humana, conforme os estudos de Carl Jung.

Star Wars, sem dúvida uma das franquias do cinema mais famosas de todos os tempos, segue rigidamente a fórmula de Campbell nos três episódios que compõem a sua trilogia original, conforme analisado pela autora Maureen Murdock (1990). Luke segue exatamente a jornada arquetípica exposta por Campbell e serve como referência para escritores e roteiristas desde o seu lançamento no final da década de 1970. É interessante mencionar que o cineasta George Lucas, criador de Star Wars, baseou-se na obra O Herói das Mil Faces de Joseph Campbell (1989) para criar o personagem de Luke Skywalker, o herói e protagonista original da saga.

Hoje com mais de nove filmes na sua franquia principal, Star Wars segue a família Skywalker através de três gerações, de 1977 a 2019, conquistando o coração de milhões de fãs em todo o mundo, entre eles homens e mulheres. Embora Luke seja o protagonista da saga, é outra personagem que rouba a cena quando se pensa na história intergaláctica: a bela e obstinada princesa Leia Organa, com seus coques laterais icônicos e fortes opiniões contra o regime totalitário do imperador Darth Sidius e do general Vader.

Por mais original que fosse a personagem de Leia no meio cinematográfico da década de 1970, ela também revela um grande problema na representação de mulheres em filmes de heróis: a ausência de protagonismo de personagens femininos nas grandes franquias de ficção científica de Hollywood. Com a princesa Leia não é

diferente: ela é a representante solitária do gênero feminino na galáxia distante de Star Wars, na qual todos os outros personagens que movem a trama são homens.

Na mesma década de lançamento do primeiro filme da saga, em 1970, os movimentos pela liberação feminina passaram a analisar o papel percebido da mulher em sociedade, que por sua vez acaba por influenciar a cultura e a produção das várias formas de arte. O que se revelou foi uma visão cultural da mulher como o significante do outro masculino, na qual “ela está presa numa ordem simbólica onde o homem pode exprimir suas fantasias e desejos” (XAVIER, 1983, p. 483).

A situação se repete nas prequelas lançadas no início dos anos 2000 - embora tente uma abordagem mais progressista no início que se perde ao longo dos filmes - com a rainha Padmé Amidala, a mãe de Leia. Sendo assim, a questão norteadora deste trabalho procura entender: **como ocorre a construção da personagem feminina no cinema norte-americano, a partir da abordagem do mito e sua relação com o papel da heroína na série de ficção científica Star Wars?**

Quatro décadas após a estreia de Leia em 1977, novas questões passaram a ser levantadas ao se considerar o papel dos personagens femininos na saga e a forma que são representados em cena. No primeiro filme da trilogia mais recente, o Episódio VII (O Despertar da Força, 2015), nota-se uma mudança essencial na forma que personagens femininos são representados em cena: a personagem Rey não é secundária a nenhum outro personagem. Ela comanda o filme sem ser interesse romântico de ninguém, sendo propriamente a heroína da nova trilogia.

As mudanças na retratação da personagem protagonista da saga revelam uma quebra de paradigma histórica para a Lucasfilm e, conseqüentemente, para toda a indústria do entretenimento. Também solidificam a importância de pesquisar mais a fundo o objetivo principal deste trabalho, que é compreender as transformações que ocorrem na construção da personagem feminina no cinema, a partir da evolução do papel da heroína na saga Star Wars e sua relação com o mito. Já como objetivos específicos, apresentamos:

- a) Analisar a representação da mulher e a evolução de personagens femininas no cinema americano do gênero ficção científica do início do século XX até os dias de hoje.
- b) Estudar a importância do mito como fonte de referência para a representação do universo feminino no cinema.

- c) Entender como se dá a construção da personagem feminina na saga Star Wars, com destaque às protagonistas das três trilogias: Leia, Padmé e Rey.
- d) Associar a jornada da protagonista Rey com a Jornada da Heroína de Maureen Johnson e como ela se difere da teoria tradicional de Joseph Campbell.

Para abrir os estudos, a autora procurará entender como ocorreu historicamente a representação de mulheres no cinema para efeitos de contextualização, motivadas pelos mitos e simbolismos femininos que acompanham o imaginário coletivo mesmo antes da Grécia Antiga.

Depois, por meio da análise dos elementos fílmicos que compõem uma personagem feminina diante das câmeras, será estudada a construção da mesma. Alguns dos fragmentos estudados serão o figurino, os próprios diálogos em cena, enquadramento, iluminação, design de som e outros detalhes que ajudam a dar destaque à personagem na narrativa e contar o seu arco como heroína.

Por fim, ao decompor o arco narrativo da sucateira Rey, percebe-se uma lacuna na fórmula da jornada do herói tradicional de Campbell (1989). Ao tentar aplicar o mesmo princípio narrativo para a heroína Rey, algumas coisas não se alinham. Isso se dá porque, quando se trata de personagens e histórias contadas através do olhar feminino, há um descompasso acadêmico que dificulta a associação com etapas clássicas conhecidas, pois possuem, em suma, motivações, objetivos e contextos diferentes, pouco estudados.

No último capítulo, estuda-se a razão pela qual Rey se desvia do arco de jornada do herói típico. A chamada jornada da heroína, cunhada pela própria pupila de Campbell, Maureen Murdock, foi desenvolvida em seu livro *A Jornada da Heroína* (1990) para suprir as lacunas do modelo original, que não se aplica aos heróis femininos em existência. Repleta de conflitos interiores, que mexem com a psique e a noção de identidade do personagem, ao invés dos conflitos exteriores de seus contrapontos masculinos, que são literais dragões a serem derrotados.

Hoje, elementos da jornada da heroína podem ser reconhecidos em diversas franquias lideradas por mulheres, e recentemente, até mesmo em filmes de super-heróis como *Mulher Maravilha* (2017) e *Capitã Marvel* (2019).

Personagens como Rey são pessoalmente importantes para a autora, como mulher e como estudante das mídias de comunicação, já que Star Wars é um ícone cultural e modelo para jovens fãs – como a própria autora, fã da saga desde os 18

anos. Ao longo dos últimos quarenta anos, o papel das mulheres em Star Wars e na mídia em geral evoluiu para um mundo onde personagens femininas possuem agência e não estão limitadas aos desejos ou controles de homens poderosos.

Com um novo olhar sobre a obra original e o contraste estabelecido com a trilogia mais recente da saga, percebe-se a construção de um novo formato de personagem, com base no mito e na recuperação de simbolismos femininos. O impacto do fenômeno é tão alto que extrapola os limites da indústria do entretenimento, que agora possui maior representação feminina em papéis de autoridade. Assim, inspira as mulheres da vida real a serem efetivamente as heroínas das suas próprias histórias.

## 1.1 METODOLOGIA

A organização do método a ser utilizado para a realização de um trabalho acadêmico é a parte mais importante do processo de pesquisa. É ele que dá forma ao estudo, providenciando o conhecimento necessário para discorrer sobre o assunto em questão.

A abordagem utilizada para a realização do presente trabalho possuirá um olhar qualitativo, focado especialmente na interpretação de textos e material audiovisual. Sendo assim, a pesquisa apresentará enfoque na análise bibliográfica de livros, artigos e publicações em torno do tema e também análise da imagem fílmica.

Todo o trabalho científico deve ter o apoio e o embasamento na pesquisa bibliográfica, que segundo os autores Lakatos; Marconi:

[...] abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema estudado, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, materiais cartográficos, etc. [...] e sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto [...] (LAKATOS; MARCONI, 2001, p.183).

Barros (2007) explica que o cinema pode ser considerado atualmente uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho com teor historiográfico. O resgate histórico de discursos e práticas cinematográficas oferecem uma nova perspectiva para a abordagem da contemporaneidade.

Será utilizado o estudo de caso como estratégia de pesquisa e a escolha é abordar a saga cinematográfica de ficção científica Star Wars. Segundo Yin (2005), o estudo de caso surge da necessidade de se compreender fenômenos sociais complexos. Yin (2005) também destaca que o mesmo constitui uma estratégia de pesquisa que não pode ser classificada a priori como qualitativa nem quantitativa, por excelência, mas que está interessada no fenômeno. Quanto à sua variação de estudo, somente um caso será avaliado aqui, apresentando-se um grande estudo de caso único, tendo a saga citada como base.

O estudo de caso parece ser adequado à abordagem da problemática em questão. Ele requer variados métodos e fontes para explorar, descrever e explicar um fenômeno em seu contexto. Nesta situação, outros teóricos, especialistas dentro de seus campos de estudo, assim como autores renomados da saga Star Wars, também são apurados à medida que seus estudos colaboram para a discussão do tema.

Star Wars coloca-se então como um fenômeno contemporâneo complexo que permitirá ser estudado em profundidade, a partir de estratégias previamente organizadas e delineadas.

O principal objetivo da monografia em questão é compreender como se dá a construção das personagens femininas na saga galáctica de ficção, com base na abordagem mitológica, que engloba arquétipos e estereótipos criados sobre a representação da mulher no cinema ao longo do século XX.

Ao longo do desenvolvimento dos capítulos a autora procura fazer relações com importantes conceitos e aspectos propostos em seus objetivos, associando-os na medida do possível com a saga Star Wars e, especialmente, problematizações relevantes ao momento vivido em sociedade, pelas mulheres.

No capítulo 2, autores como Xavier (1983), Morin (1989) Dunker e Rodrigues (2014) e Kaplan (1995) discutem mais especificamente o lugar que a mulher e personagens femininas ocupam nas telas, em um resgate histórico trazendo exemplos do século XX.

No capítulo 3, busca-se entender o fenômeno da retomada de significados míticos do campo feminino no imaginário coletivo. Eliade (1991) abrange a natureza do mito e, suas principais funções e a forma que se apresenta na sociedade; Campbell (1949) e Murdock (1990) têm respaldo como teóricos dos mitos e possuem obras consagradas por identificar padrões entre as jornadas dos heróis e heroínas nas narrativas; além da perspectiva na psicologia analítica de Jung (1964) para a

compreensão dos valores masculinos e femininos inerentes ao inconsciente humano e a forma que se manifestam na arte, mais precisamente em filmes do gênero de ficção científica e fantasia.

Para compreender o papel que boas heroínas desempenham no imaginário do público moderno e por que diferentes protagonistas recebem diferentes recepções ao longo do tempo, torna-se preciso decompor os fatores bibliográficos e fílmicos a partir de uma perspectiva qualitativa. Portanto, como análise no capítulo 4, serão comparadas as principais protagonistas femininas de cada trilogia da saga Star Wars.

Cada trilogia e filme de Star Wars teve três personagens principais, um dos quais sempre foi uma mulher. Na trilogia original (1977-1983), é Leia Organa, e nas prequelas (1999-2005), Padmé Amidala. No entanto, em todos esses filmes, ambas fazem parte da história de um herói masculino: Leia é a irmã de Luke Skywalker e Padmé é o interesse amoroso de Anakin Skywalker. O fato da trilogia mais recente (2015-2019) apresentar Rey, uma heroína, no centro da história, sugere uma mudança no universo cinematográfico de Star Wars, no que concerne suas personagens femininas. A sequência de filmes, na sua ordem de lançamento, pode ser encontrada abaixo para facilitar a compreensão a respeito da linha do tempo da saga no cinema (Figura 1).

**Figura 1.** Panorama de todos os episódios da saga Skywalker em Star Wars.



Fonte: Acervo da Lucasfilm Studios. Montagem feita pela autora.

Como referências para a análise das imagens, apresenta-se um foco na abordagem do conteúdo e das imagens em cena, com apoio dos trabalhos de Brait (1985) e Field (1992). Eles abordam os recursos linguísticos que são empregados na construção de uma personagem e os efeitos que diferentes técnicas narrativas possuem sobre elas:

Uma metodologia adequada à análise fílmica necessita ser complexa. Deve tanto examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo, como analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a acção cénica – sem contar as mensagens subliminares que podem estar escondidas em cada um destes níveis e tipos discursivos, para além do subliminar que frequentemente se esconde na própria mensagem falada e passível de ser traduzida em componentes escritos (BARROS, 2007, p. 41).

Finalmente, o capítulo 5 culminará no estudo mais detalhado da jornada da heroína vivida pela personagem Rey, tal qual foi estruturado por Murdock (1990) em um modelo adjacente à jornada do herói de Campbell (1989).

Ao contrário de muitas heroínas, a representação de Rey não sofre da objetificação sexual frequentemente associado ao olhar masculino no cinema. Rey não usa nenhuma roupa reveladora, nem é sujeita a ângulos de câmara "sexy", como a "fragmentação", termo cunhado por Mulvey (200), que se concentra apenas nas partes do corpo. Também não há priorização de sua aparência física: suas roupas são práticas, sujas, seu cabelo despenteado e suado e não há maquiagem aparente no seu rosto.

Sendo assim, a busca aqui é descobrir como o olhar feminino na retratação de Rey se difere das representações tradicionais das heroínas do passado. Assim será possível concluir se a heroína das telas de ficção científica se baseia em estereótipos de gênero e se houve alguma mudança ou progresso na maneira como as mulheres são representadas na mídia, especialmente no cinema.

## 1 O CINEMA AMERICANO, A MULHER E SEUS PERSONAGENS

Mais do que símbolo da indústria de entretenimento, Hollywood também teve papel transformador na vida do espectador americano no século XX. Como consequência da hegemonia socioeconômica do país no período pós-guerra, sua influência também abrangeu o resto do mundo, modificando-o de formas inesperadas, porém duradouras. Marques (2005) exemplifica em sua obra como é inevitável a assimilação dos valores e imagens transmitidos e repetidos nas telas, pela natureza lúdica e envolvente do meio cinematográfico.

No que diz respeito à representação feminina na arte, a história tradicionalmente organizou as mulheres em dois absolutos, conforme explicam Dunker; Rodrigues (2014): santa ou tentadora. Há um clichê narrativo que ainda combina os dois extremos, chamado de “síndrome do patinho feio”, que acontece quando uma personagem descrita com aparência mediana passa por uma transformação física e, de repente, parece mais bonita, confiante e intrigante. O recurso foi popularizado com Eliza Doolittle (Audrey Hepburn) em *Minha Bela Dama* (1964) e com a icônica cena do musical *Grease* (1978), na qual a mocinha Sandy se transforma em uma *femme fatale* para o ato final do filme (Figura 2).

**Figura 2.** Sandy em *Grease* (1978): A dicotomia da mulher em Hollywood.



Fonte: Acervo da Paramount Pictures. Acesso em 15 mar. 2020.

De forma geral, os principais papéis que a mulher desempenhava em pinturas da Renascença, cerâmicas e histórias de ficção, que posteriormente migraram para o cinema, eram a do “anjo” - sendo pura e de beleza virginal de contos de fadas; ou da *femme fatale* - esta que por sua vez era recipiente da luxúria, do pecado e da corrupção do caráter dos homens.

Dunker; Rodrigues (2014) explicam que o erotismo relacionado à representação da mulher em cena, embora possa ser atribuído a uma reação da psique humana e principalmente masculina, possui um objetivo principal: lucratividade. Desde o surgimento do cinema, a maioria dos espectadores de filmes eram homens, que possuíam maior liberdade de ir e vir como desejassem. Portanto, os filmes produzidos deveriam apelar a eles, o principal público, e conseqüentemente embutir na obra seus valores como mensagem.

Um dos maiores símbolos sexuais do cinema mudo, Theda Bara (Figura 3), teve o termo “*vamp*” cunhado pela primeira vez para se referir às misteriosas damas sedutoras interpretadas pela artista na década de 1910. A estrela americana do cinema mudo foi a primeira vampira das telas que atraiu homens à destruição e seus filmes definiram a moda de temas sexuais sofisticados em filmes. Theda Bara fez mais de 40 filmes em três anos, principalmente espetáculos de fantasia, entre eles Romeu e Julieta (1916), Camille (1917), Madame Du Barry (1917) e Cleópatra (1917).

**Figura 3.** Theda Bara, ícone sexual do cinema mudo.



Disponível em: < <http://www.openculture.com/2017/01/meet-theda-bara-the-first-vamp-of-cinema.html> >. Acesso em 22 jun. 2020.

Já como representante da outra vertente, Mary Pickford foi uma das primeiras “queridinhas da América”, famosa por interpretar meninas de 14 anos no cinema mudo no período de 1912-1925. Suas personagens eram sempre doces, virginais e inocentes. Ela era chamada de “cachinhos dourados” pelo público, por causa do seu cabelo loiro enrolado em formato de salsichas que ia até abaixo dos ombros (Figura 4). As personagens criaram estereótipos femininos que ficaram imortalizados no cinema, sendo reproduzidos com exaustão nas décadas seguintes em vários formatos de mídia, entre eles também a televisão e o rádio.

**Figura 4.** Mary Pickford, uma das primeiras “queridinhas da América”.



Fonte: General Photographic Agency/Getty Images.

Em meados da década de 1970, os movimentos pela liberação feminina passaram a analisar o papel percebido da mulher em sociedade, que por sua vez acabavam por influenciar a cultura e a produção das várias formas de arte. Ismaeli Xavier escreve na década seguinte (1983, p. 483): “A mulher existe na cultura como o significante do outro masculino, ela está presa numa ordem simbólica onde o homem pode exprimir suas fantasias e desejos.” Tal realização foi essencial para a gradual desconstrução, embora lenta e nem sempre bem-intencionada, da representação das personagens femininas em Hollywood.

## 2.1 OS ESTEREÓTIPOS DA PERSONAGEM FEMININA TRADICIONAL DE HOLLYWOOD

Atualmente, com os movimentos feministas e a inclusão de maior representatividade nas telas, tanto a respeito de quem atua nelas como quem está produzindo a narrativa, tem ocorrido uma transformação do que se entende como o papel da mulher no cinema. Há ainda um longo caminho a ser traçado, pois, de acordo com Munerato; Oliveira (1992), Hollywood e seus personagens foram construídos através dos valores inconscientes do patriarcado.

Ainda segundo as autoras, como a direção de filmes feitas pela perspectiva da mulher foram escassas no período de consolidação do cinema, o resultado é que na tela quase sempre as mulheres eram reduzidas a um apêndice dos homens, subordinando suas funções dramáticas às necessidades deles (MUNERATO; OLIVEIRA, 1992).

No cinema americano, é possível observar como a mulher é representada pela perspectiva do homem: estereotipada como *femme fatale* (sedutora, objeto de tentação ou vilã) ou como santa (dócil e virginal, objeto de proteção do herói). Brait (1985) mostra que a construção de qualquer personagem é feita de vivência, seja ela real ou imaginária. Ou seja, dependendo de quem está contando a história, a perspectiva de como deve agir uma personagem será diferente. Utilizando de um jogo de linguagem que clarifica as suas progressões ao longo da narrativa, cada personagem - seja ela feminina ou masculina - deve ser descrita a partir dos gestos, as roupas que usa, a maneira que se comporta diante a uma situação e até mesmo a forma como é chamada. Da descrição do roteiro até a performance do ator diante a câmera, o resultado completo funciona de forma a acumular signos e combiná-los de maneira que o público receba e entenda a realidade da determinada personagem.

Os estereótipos criados para as mulheres, construídos por diretores e roteiristas do sexo masculino, funcionam como eficaz ferramenta de opressão para as mulheres da vida real, pois a disseminação das representações visuais e morais são aceitas como algo natural pela sociedade. Afinal, a objetificação feminina reforça os papéis submissos desejados para as mulheres.

Como seres sociais, as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação. Da mesma maneira como o espectador, termo

de uma série móvel de imagens fílmicas, é arrebatado e transportado por sucessivas proposições de sentido, uma mulher (ou um homem) não é uma identidade indivisa, uma unidade estável de "consciência", mas o termo de uma série mutável de proposições ideológicas. (LAURETIS, 1993, p. 4)

Assim, gerações e gerações de mulheres foram impactadas pelos ideais passivos, dóceis e destituídos de poder, e que precisam ser protegidas ou desejadas pelos homens em sua vida. Outras moedas indispensáveis para o pertencimento neste processo são a manutenção da juventude e da beleza, conforme reproduzido pelos astros e estrelas que protagonizam os grandes filmes de Hollywood.

Embora a beleza seja desejável para ambos os sexos, para as mulheres torna-se um objetivo mais urgente. “A ‘mitificação’ se efetua em primeiro lugar nas estrelas femininas: são as mais fabricadas, as mais idealizadas, as mais irreais, as mais adoradas. A mulher é um sujeito e um objeto mais mítico que o homem” (MORIN, 1989, p. 68). Ou seja, ao se enxergarem no cinema como beldades irresistíveis e míticas, uma realidade fora do padrão torna-se defeituosa e incompleta para muitas mulheres. Desde antes dos tempos de Marilyn Monroe (Figura 5), a busca incessante por um padrão de beleza inalcançável é parte do dia a dia das mulheres de valores ocidentais.

**Figura 5.** Marilyn Monroe e a beleza padrão hollywoodiana.



Fonte: < <https://www.imdb.com/title/tt0045810/> >. Acesso em 21 de março de 2020.

Desencorajadas de terem ambições pessoais e pretensões acadêmicas, o que sobra é a obrigação velada de procurar maneiras estéticas artificiais para manter a beleza e a capacidade de sedução, que deveriam ser eternas (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982). De acordo com as mesmas autoras, as personagens que fogem a esse quadro, como as solteiras, as intelectuais ou as que exerciam alguma profissão, são “ou feias e/ou más, ou abandonam suas convicções em troca do amor de um homem” (1982, p. 23).

Não somente mulheres, mas homens também são afetados pela existência de estereótipos de gêneros dentro do cinema tradicional. “À masculinidade ligamos noções como racionalidade, eficácia e competição, e à feminilidade associamos aspectos opostos como a emotividade, à prudência ou a dependência (RODRIGUES, 2013)”. Aos homens, cabe o papel de serem os heróis corajosos, detentores do poder e glória. Ao fugirem dessa padronização que a sociedade os impõe, têm sua sexualidade e virilidade questionadas. Ainda assim, o teor quantitativo desses símbolos e o sofrimento causado por eles nem chega a se comparar à quantidade de significações que as mulheres possuem a cada dia que passa, em todos os outros aspectos da sua vida (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982).

O resultado se deu com uma gradual construção dos papéis femininos e masculinos no cinema, em telenovelas e séries. Ou seja, o que espectador pode esperar de personagens homens e mulheres e seus papéis na história também está ligado ao seu gênero. Homens usam espadas e lutam, mulheres apoiam-se na sua sexualidade como tática de batalha, entre outros clichês tão conhecidos por cinéfilos e amantes de livros. Na série *Game of Thrones*, o estereótipo é questionado pela personagem Arya, uma menina que desafia as normas da época ao preferir aprender a manejar a espada do que participar das aulas de etiquetas com sua irmã mais velha. Ela questiona o cavaleiro Sandor Clegane a respeito da morte do rei Joffrey, que afirma que foi uma mulher que planejou o assassinato, pois o veneno é uma arma ardilosa das mulheres – e homens matam com aço (Figura 6).

**Figura 6.** Discussão sobre armas femininas e masculinas em Game of Thrones.



Fonte: Acervo da HBO. Acesso em 13 mar. 2020.

Xavier (1983) afirma que, no que concerne o cinema, o olhar da sociedade foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino, relacionando tais valores como essenciais para entender de que maneira certas convicções são fabricadas. Por muito tempo no cinema, essa representação feminina nada tinha a ver com a realidade de mulheres ou ao menos estava sendo produzida por mulheres, então o que há registrado na arte é o olhar masculino sobre a mulher, projetando nela seus desejos, fantasias e sonhos impossíveis.

Assim, a cultura do *star system* não foi destrutiva apenas para o público feminino, mas também para as artistas que foram catapultadas em direção à fama nesse período, que tiveram suas vidas profissionais e pessoais ditadas pelos padrões patriarcais da indústria e sofreram para se manter nos padrões surreais de exigência do estrelato.

## 2.2 CARRIE FISHER E A CULTURA DO *STAR SYSTEM*

A indústria hollywoodiana teve tanta influência na arte e na mente do seu espectador que, ao seu auge no meio do século XX, permitiu a criação do *star system*, que guiou a carreira de atores e atrizes lendários e que moldaram o imaginário reproduzido pelas grandes produtoras.

A nova narrativa trazida pelo sistema nasceu da carência de ícones que polarizassem a atenção do público, como distração dos esforços de renovação do ânimo do público durante o pós-guerra. Por meio do *star system*, estrelas do cinema eram moldadas e polidas em um processo de produção em série.

“A nova estrela, produto manufaturado do star system, seria (...) lançada. Mesmo que triunfe no mercado, ainda permanece sob o controle da indústria, pois a sua vida privada é igualmente fabricada e racionalmente organizada pelos estúdios” (MORIN, 1989, p. 75). Tal diretriz é explicada por uma política ideológica enraizada no produto cinematográfico: as estrelas assumem, então, um status semi mitológico tais quais divindades entre os mortais, pois devem encarnar a essência das suas personagens na sua vida real. Ao mimetizar os arquétipos transmitidos ao público, as estrelas enriquecem a influência heroica dos seus papéis interpretados com uma contribuição pessoal, mesmo que forjada.

A idealização da mulher capaz de sedução fez com que outras mulheres desejassem também ter cinturas finas, seios fartos e quadris largos, pois a imagem transformou-se em um ícone de consumo e objeto de desejo masculino. Os padrões desenvolvidos por Hollywood representavam, no seu âmago, a realização do “sonho americano” como um modo de vida autêntico e uma crença possível. O final feliz deveria ser assimilado como um dogma na esteira de produção e como elemento organizador do imaginário do espectador (MORIN, 1989).

Com a devoção exaltada dessas criaturas híbridas - metade ator, metade personagem -, a vida privada passou para o domínio do espetáculo e o espectador deslizou para a prática do voyeurismo de devoração: confidências, revelações, intimidades, tudo se quer saber, ver, possuir. Nesse novo universo de culto é compreensível que qualquer dado biográfico tenha se tornado um relicário e uma forma de apropriação mágica do ídolo (MORIN, 1989, apud MANKENDORF, 2010, p. 2).

Marilyn Monroe é um exemplo trágico de como o sistema era nocivo para as atrizes envolvidas. Antes de se tornar a maior estrela de Hollywood, ela era Norma Jean Mortenson, com cabelos crespos e ruivos adornando seu rosto juvenil e redondo. A transformação na *femme fatale* platinada dos filmes envolveu várias cirurgias plásticas no seu nariz e queixo, sessões de eletrólise para mudar seu formato facial e

outros procedimentos estéticos para criar sua persona famosa<sup>1</sup>. A atriz parecia ter tudo, mas na sua vida pessoal batalhava um caso grave de depressão e vício em remédios. “O certo é que a estrela de cinema triunfante, [...] aquela que era o sexo e a alma, o erotismo e o espírito, aquela que tudo parecia possuir, Marilyn Monroe, se suicida.” (MORIN, 1989, p. 131) A sua morte em 1962 deixou o mundo perplexo e a desmistificação que ela ocasionou representou o último suspiro do *star system*.

O fato é que mesmo sem o *star system*, as estrelas de cinema continuam, agora atormentadas pelo destino dos seus predecessores. Os atores e atrizes da nova geração foram cunhados de “heróis problemáticos”, provocando fascínio similar, mas “já não são modelos culturais, guias ideais, mas simplesmente imagens exaltadas, símbolos de uma vida errante e de uma busca real” (MORIN, 1989, p. 132).

Como uma representante das estrelas sem *star system*, há o caso de Carrie Fisher (Figura 7), immortalizada pelo seu papel como Princesa Leia na saga Star Wars. Durante a saga original de Star Wars e ao longo dos anos 1980, Fisher enfrentou alcoolismo e vício em drogas, ambos mecanismos de enfrentamento precoce do seu transtorno bipolar<sup>2</sup>. A atriz lutou pelo resto da vida por melhores condições de trabalho para mulheres da indústria cinematográfica e foi ativista pela saúde mental feminina.

**Figura 7.** Carrie Fisher, eternizada como a Princesa Leia de Star Wars.



Fonte: < <https://www.imdb.com/title/tt0076759/mediaviewer/rm2943966720> >. Acesso 15 mar. 2020.

<sup>1</sup> VALENTI, Lauri. *The Pre-Plastic-Surgery Era: 4 Weird Ways Old Hollywood Stars Changed Their Faces*. **Marie Claire**, 14 jul. 2016. Disponível em: < <https://www.marieclaire.com/beauty/news/a21542/old-hollywood-plastic-surgery-secrets/> >. Acesso em 24 jun. 2020.

<sup>2</sup> FISHER, CARRIE. *Ask Carrie Fisher: I'm bipolar*. **The Guardian**, 30 dez. 2016. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/nov/30/carrie-fisher-advice-column-mental-illness-bipolar-disorder> >. Acesso em 05 jul. 2020.

Como os contratos, publicidades e exibições persistiram, de certa forma, é possível afirmar que o star system sobreviveu através da burocracia, porém os elementos mitológicos não estavam mais combinados e institucionalizados. Neste sentido, a fotografia surgiu paradoxalmente como uma ferramenta de humanização da estrela, ao revelar os seus devotos seguidores uma identidade caseira, casual e por vezes maternal vindas das grandes artistas. Ainda assim, isso não é o suficiente para sanar a curiosidade dos fãs, pois a imagem, independente do seu intuito, é o foco principal do culto religioso aos seus ídolos.

Para Sontag (2004), a vista é um sentido promíscuo e o ato de fotografar ou de possuir a fotografia gera a sensação de poder, de apropriação sobre o objeto fotografado, fazendo crer que o objeto é mais acessível do que realmente é. Tal qual o consumo da eucaristia ou um animal sagrado, o fã deseja possuir para si a imagem integral de quem adora (MAKENDORF, 2010). O resultado é um conhecimento fetichista da vida privada da estrela, algo que traz êxtase aos seus seguidores mais devotados.

No seu show de comédia *Wishful Drinking* (2008), transformado posteriormente em livro com mesmo nome, Carrie Fisher confessa o quanto achava humilhante saber que foi material de cabeceira de uma geração inteira de homens americanos. Fisher dedica uma longa seção do seu monólogo à sua personagem, Leia, no qual conta a história de quando conheceu um fã de Star Wars que lhe disse que pensou nela todos os dias de sua vida, dos 12 aos 22. Quando Fisher repetiu, incrédula, o que havia acabado de ouvir, ele esclareceu: “Bem, quatro vezes por dia.”<sup>3</sup>

Embora todas as histórias de Fisher sejam exageradas para entreter o público do *stand up comedy*, ela se mostra incomodada com a existência de bonecas sexuais de tamanho real da Princesa Leia (Figura 8), pois sua própria imagem pertence à Lucasfilm. De acordo com o próximo documentário autora da atriz, *Bright Lights* (2016), a boneca - motivo de piada no seu show - ainda vivia no sótão da casa de Fisher no ano de lançamento.

---

<sup>3</sup> ROBINSON, Joanna. *Why So Many Carrie Fisher Fans Are Outraged on Her Behalf*. **Vanity Fair**, 29 dec. 2016. Disponível em: < <https://www.vanityfair.com/style/2016/12/carrie-fisher-outrage-cinnabon-steve-martin-sex-fantasy> >. Acesso em 5 mar. 2020.

**Figura 8.** Carrie Fisher no show *Wishful Drinking* (2008).



Disponível em: < <https://www.vanityfair.com/style/2016/12/carrie-fisher-outrage-cinnabon-steve-martin-sex-fantasy> >. Acesso em 18 de mar. 2020.

A consequência principal do simbolismo sexual feminino é o que acontece quando uma mulher tem o seu último dia “desejável”. A representação do corpo belo o torna exemplo a ser seguido e, segundo Siqueira (2007, p. 173), “corpo é aparência física, e essa aparência tende a ser objeto de consumo que gera mais consumo.” É um fenômeno que os símbolos sexuais masculinos não precisam enfrentar, pois podem fazer a transição facilmente para *silver foxes*<sup>4</sup>, ainda objetos de desejo mesmo na terceira idade.

Em *Wishful Drinking* (2008), Fisher explica o que aconteceu quando ela pesquisou “O que aconteceu com Carrie Fisher?” no Google em 2008, aos 52 anos. Uma manchete supostamente a provocou, dizendo que ela costumava ser “tão gostosa” e que hoje se parecia com o Elton John. A atriz confessou se sentir mal com os comentários maldosos:

Isso machucou todos os meus sete sentimentos, em parte porque eu sabia o que ele queria dizer. Eu era atraente quando a maioria das pessoas também é. Você sabe, como nos 20 e 30 anos. Eu não sabia que quando vesti aquele biquíni de metal aos 23 anos, fiz um contrato invisível para ficar exatamente da mesma maneira pelos próximos 30 a 40 anos. Bem, obviamente eu traí o contrato (FISHER, 2008)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Termo na língua inglesa que representa um homem mais velho que é bastante atraente, principalmente de cabelos grisalhos.

<sup>5</sup> Ver nota 3.

Dessa forma, ao pensar nas imagens do século XX e nas das décadas seguintes, há seguidamente a representação da mulher como objeto. Padroniza-se o corpo e a beleza feminina e a natureza é a culpada por produzir algo fora dos moldes. Para Maffesoli (1999, p.133) “o corpo engendra comunicação, porque está presente, ocupa espaço, é visto (...)”. O corpo é, então, um produto cultural, histórico e social que se fragmentou e se recompôs (DEL PRIORE, 2000) ao longo do tempo.

De fato, em algum momento, o domínio estrutural do *star system* chegaria ao fim, o que certamente foi auxiliado pela onda de exposições da realidade dos bastidores, como feito por Carrie Fisher, mesmo que décadas depois do acontecido. Em 2018, o movimento #MeToo ganhou forças na indústria do entretenimento, com diversas atrizes compartilhando suas histórias de assédio, discriminação e agressão sexual em Hollywood, o que ocasionou na prisão do produtor Harvey Weinstein, dentre outros nomes estabelecidos no segmento. O movimento tornou-se global e provocou mudanças significativas no meio, tanto sociais quanto legais.

Quanto à Carrie Fisher e o famoso traje de escrava da Princesa Leia (Figura 9), atualmente, uma parte da comunidade de fãs de Star Wars - especialmente formada por mulheres - tem procurado ressignificar a fantasia, especialmente em convenções de ficção científica e espaços virtuais para fãs<sup>6</sup>. Rebatizada de *Huttslayer Leia*<sup>7</sup>, a abordagem mais feminista destaca o fato de que a princesa sufoca Jabba, O Hutt até a morte por fazê-la usar o traje humilhante. O debate sobre o significado do biquíni segue até hoje, com argumentos acalorados para os dois lados.

**Figura 9.** O polêmico biquíni de Leia em O Retorno do Jedi (1983).



Fonte: Lucasfilm (1983).

<sup>6</sup> MCMILLAN, Graeme. *Cantina Talk: 'Slave Leia' Is Now Officially 'The Huttslayer'*. **Wired**, 09. maio 2016. Disponível em: < <https://www.wired.com/2016/05/cantina-talk-9/> >. Acesso em 28 mar. 2020.

<sup>7</sup> Em tradução livre, “Leia, Assassina de Hutt”.

A opinião de Fisher sobre o assunto ficou ainda mais clara quando, em 2015, ela disse à jovem co-estrela de Star Wars da nova geração, Daisy Ridley (Rey), que a jovem atriz deveria tentar evitar o status de símbolo sexual. “Lute pela sua roupa. Não seja escrava como eu fui” (FISHER, 2015).<sup>8</sup>

### 2.3 A MULHER NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

A ficção científica nasceu como um gênero literário, muito antes do que se imagina, entre romances utópicos dos séculos XVII e romances científicos com viagens a mundos fantásticos do século XIX (MILBURN, 2010). As mulheres estavam presentes desde os primórdios do gênero, com diversas escritoras tendo seus romances publicados, como Margaret Cavendish, Clare Winger Harris, Miriam Allen deFord e Gertrude Barrows Bennett. Entretanto, oficialmente, o romance *Frankenstein* (1818) é considerado o primeiro livro de ficção científica, sendo um marco para o gênero, escrito pela inglesa Mary Shelley.

Devido a grande diversidade de histórias que podem ser abordadas através do meio, a ficção científica provou ser um gênero ideal para o cinema, instigando a imaginação de gerações desde 1902, com o lançamento do curta metragem *Viagem à Lua* de Georges Méliès. Enquanto conceito, pode ser definido da seguinte maneira:

[...]ficção científica é um gênero de filmes que dá ênfase na ciência real, extrapolativa ou especulativa e o método empírico, interagindo em um contexto social com, em menor grau, magia e religião, em uma tentativa de reconciliar o homem com o desconhecido (SOBHACK, 1999, p. 63).

Embora tenha o seu início traçado com origens femininas, a ficção especulativa, principalmente a ficção científica, tem sido tradicionalmente vista como um gênero voltado para homens. Até o final da década de 1960, as mulheres não ganhavam prêmios de ficção científica, como os Hugos. Outras escritoras da época, como C. L. Moore e Leigh Brackett, também usavam nomes ambíguos ou masculinos nas suas publicações.

---

<sup>8</sup> FISHER, Carrie. *Daisy Ridley*. **Interview Magazine**, 28 out. 2015. Disponível em: < <https://www.interviewmagazine.com/film/daisy-ridley> >. Acesso em 15 mar. 2020.

A falta de personagens femininas na ficção científica pode ser rastreada até o início do gênero. De acordo com Helen Merrick, autora de *Gênero na Ficção Científica* (2003), "debates sobre o papel das mulheres e a representação de personagens femininas na [ficção científica] estão presentes desde o início do gênero nas revistas de celulose". Nesses debates, homens fãs de ficção científica, autores e editores afirmavam que a exclusão de personagens femininas das histórias se justificava com o argumento de que sexo e romance não deveriam ser incluídos na ficção científica (MERRICK, 2003). Esse tipo de raciocínio destaca os valores sexistas desses autores do sexo masculino, que estão ligados aos fundamentos do gênero. Para esses autores, ter mulheres contando histórias significava ter "romance" nelas, o que, por sua vez, significava que as personagens femininas receberiam automaticamente o papel de "interesse amoroso".

A força da segunda onda do feminismo na década de 1960, combinada com a crescente visão da ficção científica como literatura de ideias, levou a um influxo de escritores femininos de ficção científica, e alguns viram esse influxo erroneamente como a primeira aparição de mulheres no gênero. De fato, enquanto as mulheres tradicionalmente apareciam como objetos de desejo dos curtas silenciosos de Méliès até a década de 1970, incluindo *Metropolis* (1927), *Planeta Proibido* (1956) e *Planeta dos Macacos* (1968), a partir da década de 1980, as mulheres da ficção científica não estavam mais posicionadas como objetos sexuais ou mesmo como interesses românticos, mas como personagens com vontade própria e poder de decisão.

Como consequência, a participação das mulheres nos filmes de ficção científica também teve um boom nas décadas seguintes, com o sucesso da trilogia *Alien* e dos dois primeiros filmes da série *O Exterminador do Futuro* (Figura 10). Tasker (1993) anunciou a chegada das heroínas de ação musculosas que assumem atributos físicos e narrativos masculinos como "uma resposta ao feminismo" (TASKER, 1993, p. 15).

**Figura 10.** Mulheres na ficção científica: 1902 versus 1983.



Fonte: REX/Shutterstock.

O status *cult* resultante da fama das duas protagonistas femininas, Ellen Ripley e Sarah Connor, muitas vezes oculta o fato de que as mulheres raramente desempenham mais do que uma ponta em filmes de ficção científica, um gênero focado quase exclusivamente em heróis do sexo masculino.

Ann Kaplan é uma das principais autoras a problematizar a mulher no cinema acerca da sua representação regida pelo olhar masculino, reflexo de uma sociedade patriarcal que busca dominar e reprimir a mulher, inclusive dos seus desejos (KAPLAN, 1995). Tal status controlador do homem frente à imagem da mulher foi capaz de eternizar uma narrativa dominante no cinema e no meio do entretenimento. Seu questionamento “[por que] quando a mulher está na posição dominante, ela assume uma posição masculina?” (KAPLAN, 1995. p. 51) é um ponto de partida para a análise da representação feminina no gênero.

A crítica feminista de Kaplan, distanciada dos movimentos críticos dominantes, explica que personagens “fortes” são comumente masculinizadas pelo roteiro, pois ainda assim, estão sendo representadas pela visão masculina de como mulheres fortes devem ser. Suas teorias, influenciadas pela lógica da semiologia, juntam-se à lógica da psicanálise junguiana, na qual os processos edipianos são fundamentais para a produção da arte. Como consequência, a crítica feminista dá importância para como se produz o significado e não somente o seu conteúdo. Ou

seja, para Kaplan (1995), a construção de uma personagem e a análise da escolha de planos que a constituem dependem tanto da compreensão do contexto quando da própria localização da personagem no universo cultural.

Apesar da existência de escritoras mulheres de ficção científica e escritas feministas dentro do gênero, a noção de ficção científica como gênero "masculino" persiste. Pode-se argumentar que isso se deve à popularização do gênero pelo cinema (Hollywood) e às transformações que ocorreram no estilo e no método de filmagem na segunda metade do século XX. Segundo Bould (2003), o cinema de ficção científica foi transformado pela criação de Star Wars na década de 1970. Bould (2003) também argumenta que foi nessa época que Hollywood percebeu a rentabilidade do novo estilo de efeitos impulsionados e comercializados no mercado, com muito merchandising e sucesso de bilheteria saturado. O autor observa em *The Cambridge Companion to Science Fiction*:

O cinema de filmes blockbuster, no qual a ficção científica tem desempenhado um papel importante desde a década de 1970, é frequentemente criticado pela maneira como permite que a produção do espetáculo substitua as preocupações mais tradicionais com desenvolvimento de personagens, coerência narrativa e elaboração temática e, portanto, produz textos extremamente conservadores. (BOULD, 2003, p. 94)

Filmes como Star Wars, todavia, contribuíram para a infantilização do gênero, segundo Sobchack (1999). Anteriormente, nos filmes de ficção científica, o foco principal estava na problematização de questões de teor social, especialmente relacionadas ao comportamento humano em situações futurísticas. A partir da década de 1980, os blockbusters de ficção científica passaram a ser criticados pela solução fácil de problemas na narrativa - fenômeno também conhecido como Deus Ex Machina -, sobrepondo o espetáculo ao desenvolvimento dos personagens, coerência narrativa e elaboração temática. O resultado, segundo Bould (in Mendlesohn, 2003), é a produção de filmes extremamente conservadores e previsíveis.

Isso também pode ser explicado por outra característica recente dos filmes de ficção científica: sua potencialidade de comercialização. Estúdios gigantes como a Disney hoje possuem o monopólio das franquias lucrativas, tornando o cinema mais como uma tela de exibição de produtos, com o intuito de vender produtos como action figures, videogames e quadrinhos. Em 2009, The Walt Disney Company adquiriu a Marvel Entertainment pelo valor de US\$ 4 bilhões, seguido pela compra da Lucasfilm

Limited em 2012, também pelo mesmo valor. Ou seja, além de tudo, os personagens agora também devem ser marquetáveis, de fácil digestão para o público geral, o que contribui para a criação de heroínas unidimensionais.

Ainda assim, outras produções com personagens como Uhura em Star Trek, Kara em Battlestar Galactica e Scully em Arquivo X (Figura 11) foram extremamente relevantes para inserir no imaginário popular a ideia de mulheres contribuindo para a ciência. O problema, assim, para de se encontrar tanto na quantidade de representação (que ainda é proporcionalmente baixa) e mais na qualidade e intenção por trás dessas personagens. Em uma indústria dominada pelo ego e pelo subconsciente dos valores masculinos, uma personagem feminina que é protagonista e demonstra autoridade e liderança (ou seja, uma exceção) está meramente reproduzindo a visão do que o homem deseja que ela seja. Dessa maneira, os diretores e produtores de Hollywood conseguem aplacar o público feminino, mostrando que as mulheres estão em pé de igualdade com os homens e possuem mesma importância, apesar de que uma análise mais profunda mostre que a história da mulher no cinema dificilmente vai ser considerada independente.

**Figura 11.** Mulheres da ficção científica.



Fonte: REX/Shutterstock. Montagem feita pela autora.

Conforme argumenta Tasker, as mulheres são cada vez mais marginais, pois a figura masculina é ativa e passiva: “ele controla a ação ao mesmo tempo em que é oferecido ao público como espetáculo sexual” (TASKER, 1993, p. 16). Os homens se tornaram objetos do olhar, mas agora o olhar é mediado por mulheres, vistas como um meio de facilitar a identificação do público (heterossexual), removendo indícios de

homoerotismo subjacente na interação dos homens na trama, que possuem relações mais desenvolvidas.

Quando se considera a maior parte da produção convencional de ficção científica, as heroínas de ação e figuras *cult* de Ripley e Connor tiveram um legado muito limitado nas últimas décadas. Pode-se argumentar que a seguinte marginalização das mulheres é resultado da difusão de ideias pós-feministas na cultura popular, que assumem que a igualdade realmente foi alcançada, o que de fato resultou no apagamento do feminismo e da presença das mulheres como um todo. Como explica Ann Braithwaite, "o feminismo é 'escrito' precisamente para que possa ser 'apagado'" (BRAITHWAITE, 2004, p. 25). Seguindo esses princípios, os recentes sucessos de ficção científica incluem mulheres no poder, mas as afastam da ação, acenando para o feminismo enquanto o esvaziam de conteúdo.

O momento mais recente na cultura pop que melhor exemplifica isso em ação é a icônica e curta cena em Vingadores: Ultimato (2019) em que todas as heroínas da franquia se alinham para lutar contra o exército de Thanos (Figura 12). A cena se destaca por vender o *girl power* como nada além de uma imagem.

Independentemente das intenções empoderadoras, a cena parece vazia em seu significado, pois as heroínas - algumas das quais nem sequer têm falas no roteiro - simplesmente se alinham e avançam de forma um tanto artificial. A mensagem é certamente um bom começo, mas é entregue de maneira que, em última análise, reduz as personagens a uma única característica: mulheres que são poderosas.

**Figura 12.** Momento *girl power* em Vingadores: Ultimato (2019).



Fonte: < <https://www.imdb.com/title/tt4154796/mediaviewer/rm271749633> > Acesso em 31 de março de 2020.

Embora seus papéis nos filmes anteriores da Marvel mostrem que as heroínas têm mais a oferecer, a cena não expande a narrativa das personagens ou acrescenta algo de valor ao filme. Até *Capitã Marvel* (2019), a franquia esteve atrasada enquanto se trata de criar filmes explicitamente estrelando uma de suas personagens femininas.

Além do mais, ao considerar os *blockbusters* de ficção científica para o público adolescente, é pertinente também considerar uma questão que se repete, por motivos pouco comentados: as heroínas femininas nunca se machucam seriamente. Isso acontece com Katniss Everdeen, heroína e protagonista da saga infantojuvenil de ficção científica *Jogos Vorazes*. Nos livros da série que aborda o mundo pós-apocalíptico descrito pela autora Suzanne Collins, Katniss se machuca repetidamente, fica surda de um ouvido, tem a pele deformada - ficando com a aparência de uma “colcha de retalhos” - e seus cabelos queimados, além de apresentar um quadro severo de Transtorno de Estresse Pós-Traumático que a faz ficar depressiva e suicida.

No primeiro filme, *Jogos Vorazes* (2012), depois que Katniss explode os suprimentos dos adversários na arena, ela é arremessada para longe e o áudio da cena fica mudo exceto pelo zumbido agudo nos seus ouvidos. Nenhuma menção a isso é levantada novamente, e o público é levado a acreditar que Katniss está bem. Já no livro, fluxos de sangue jorram do ouvido de Katniss, deixando-a permanentemente surda no ouvido esquerdo: “Sim, meu ouvido direito está escutando novamente, embora ainda esteja ecoando. Quanto ao meu ouvido esquerdo, bem, pelo menos o sangramento parou... Não sei o que a explosão fez, mas danificou algo profundo e irreparável.” (COLLINS, 2009, p. 243) Ela não recupera a audição até que a Capital a presenteia com um ouvido substituto após vencer os *Jogos Vorazes*.

Já a Katniss dos filmes, interpretada pela atriz Jennifer Lawrence, sempre está inexplicavelmente com os cabelos cheios e sedosos, a pele perfeita e mesmo após lutar em duas edições sangrentas dos *Jogos Vorazes*, não carrega nada em seu corpo que denuncie isso. O fogo até mesmo poupa o seu rosto (Figura 13) em *A Esperança: Parte 2* (2016), além de não deixar queimadura alguma em seu pescoço e torso.

**Figura 13.** Katniss em Jogos Vorazes tem suas queimaduras apagadas.



Fonte: Lionsgate Entertainment (2016).

A Hollywood dos últimos anos, apesar de se esconder atrás de um discurso representativo e colocando mulheres em posição de liderança, nunca está disposta a tratá-las realmente como heroínas da sua própria história que sofrem, se machucam e se deformam. Enquanto os protagonistas masculinos - a exemplo de Kylo Ren, de Star Wars, que ganha uma cicatriz enorme no rosto logo no primeiro filme da nova trilogia- exibem suas marcas de combate, sacrificando a estética em função de um bem maior: lutar pelos seus ideais. Já as mulheres que desempenham este mesmo papel de heroínas da ficção precisam estar sempre imaculadas, refletindo a antiquada imagem da donzela que jamais pode ser machucada. Wolf resume bem os efeitos culturais refletidos nesta cultura:

As mulheres não passam de 'beldades' na cultura masculina para que essa cultura possa continuar sendo masculina. Quando as mulheres na cultura demonstram personalidade, elas não são desejáveis, em contraste com a imagem desejável da ingênua sem malícia. (WOLF, 1992, p. 77)

A dicotomia entre precisar que a heroína seja poderosa porém ser deixar isso afetar a aparência em muito se assemelha a uma reformulação dos padrões de representação de mulheres na mídia, agora paradoxalmente combinados: *femme fatale*, porém recatada e angelical.

### 3 OS MITOS FEMININOS E SEUS SIMBOLISMOS NO CINEMA

Mitos são processos contínuos que, desde os primórdios da civilização humana, são necessários para organizar a vida em sociedade. Mark Schorer (1946) escreve:

Os mitos são os instrumentos pelos quais lutamos continuamente para tornar nossa experiência inteligível para nós mesmos. Um mito é uma imagem grande e controladora que dá significado filosófico aos fatos da vida comum, isto é, que tem um valor organizador para a experiência. Uma mitologia é um corpo mais ou menos articulado de tais imagens, um panteão. Sem essas imagens, a experiência é caótica, fragmentária e meramente fenomenal. É o caos da experiência que os cria, e eles pretendem corrigi-lo (SCHORER, 1946, p 355).

O autor Eliade (1991) considera o pensamento simbólico como consubstancial à raça humana, que revela os aspectos mais profundos da realidade. Como sua principal função, “o mito fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 1979, p. 8). Ele precede até mesmo a linguagem e a razão discursiva, atribuído a imagens e símbolos que contam, à sua maneira, a história do que é considerado sagrado (ANDRADE; GOMES, 2009).

Assim, ao decorrer dos séculos, os símbolos jamais desaparecem da atualidade psíquica, pois cada ser histórico traz consigo uma parte da humanidade anterior a sua existência, podendo até mudar de aspecto, mas sua função permanecerá a mesma (ELIADE, 1991 apud ANDRADE; GOMES, 2009).

Os simbolismos por muito tempo relacionados às mulheres na sociedade costumam retratá-las como inconstantes e emocionais na tomada de decisões importantes. Essa falta de foco e clara diferenciação das mulheres em relação aos homens é percebida como fraca, inferior e dependente - não apenas pela cultura dominante, mas também por muitas mulheres. Entretanto, nem sempre essa narrativa foi a mitologia dominante no imaginário humano.

#### 3.1 A RECUPERAÇÃO DOS ANTIGOS SÍMBOLOS FEMININOS COMO FORMA DE EMPODERAMENTO

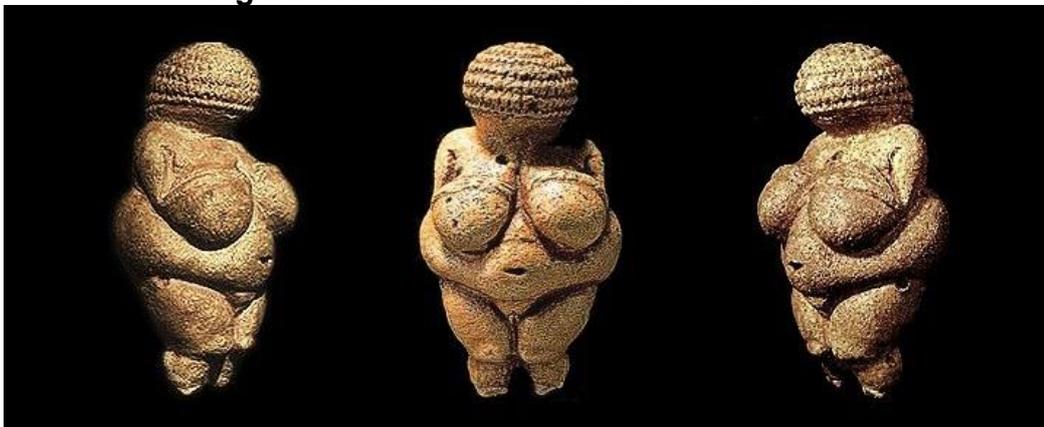
Como Claire Johnston (2000) sugere, o mito, como discurso, representa o principal meio pelo qual as mulheres foram usadas no cinema, pois o mito transmite e transforma a ideologia do sexismo tornando-a invisível e, portanto, natural. É válido

fazer a comparação, pois, há poucos milênios, a figura da mulher era vista como sagrada, condutora da criação de toda vida no universo, como revelado por exemplo pelos achados das sociedades paleolíticas.

Datando de pelo menos 5000 anos atrás (talvez até 25000 anos) antes do aparecimento das religiões centradas na figura masculina, a velha Europa foi uma cultura "matrifocal", sedentária, pacata, amante da arte, uma cultura ligada à terra e ao mar que venerava a Grande Deusa. A evidência aos poucos encontrada nos cemitérios mostra que a velha Europa foi uma sociedade não estratificada, partidária de igualdade de condições para todos, que foi destruída por uma infiltração de povos seminômades, cavaleiros indo-europeus do distante Norte e Leste. Estes invasores tinham cultura "patrifocal" e eram inconstantes, guerreiros, ideologicamente orientados pelo céu e indiferentes à arte (BOLEN, 1990, p. 28).

A figura da Vênus de Willendorf (Figura 14) mostra que os antigos cultuavam a mulher por representar a fertilidade e a abundância. Diversos estudiosos hesitam diante da possibilidade de vincular este ícone com a divindade Mãe-Terra, também conhecida como Grande Mãe, cultuada pelos europeus daquele período. Outros insinuem que sua obesidade traduz às mulheres um status social superior em uma comunidade de caçadores e coletores. De qualquer maneira, os primeiros símbolos representando a Deusa como Grande Mãe provavelmente tiveram sua origem na reverência humana pela criatividade feminina no parto. As igrejas da Idade Média empurraram a face feminina de Deus para o subsolo por séculos, destruindo suas imagens e usurpando seu poder para os deuses monoteístas masculinos, como Allah do islamismo, Jeová do judaísmo e Jesus dos cristãos (MURDOCK, 1990).

**Figura 14.** Detalhes da Vênus de Willendorf.



Fonte: Acervo do Museu de História Natural de Viena (Naturhistorisches Museum).

À medida que os arqueólogos descobrem culturas antigas baseadas nos princípios vivificantes da Deusa Mãe, as mulheres reivindicam o poder e a dignidade uma vez que lhes foram concedidas, quando o papel da mulher era proteger a vida humana e a sacralidade da natureza. Ou seja, mais e mais mulheres hoje estão retornando à cultura pré-histórica para encontrar elementos da mitologia da mulher que existiam antes da divisão do poder em vários deuses pela sociedade grega.

Eliade (1991) ressalta, entretanto, que essa retomada aos diversos simbolismos como forma de conhecimento não é uma descoberta inédita do mundo moderno, tendo como fatores que contribuíram para o resgate do mesmo: “a psicanálise, a superação do ‘cientismo’ da filosofia, o renascimento do interesse religioso pós 1ª guerra e as múltiplas experiências poéticas” (ELIADE, 1991 apud ANDRADE; GOMES, 2009, p. 2) vividas pela humanidade.

Na década de 1970, artistas do movimento feminista como Mary Beth Edelson, Carolee Schneemann e Buffie Johnson criaram uma série de imagens representando figuras e símbolos da deusa pré-cristã associados a elas. Nos trabalhos das artistas é possível perceber a recaptura da essência dos aspectos femininos da criação, preservação e destruição, além de celebrar a reverência e a interconexão dos elementos básicos da vida (Figura 15).

**Figura 15.** Obra da série *Woman Rising* (1973–1977), de Mary Beth Edelson.



Fonte: < <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/mary-beth-edelson-kunsthalle-munster> >. Acesso em 30 nov. 2019.

A visão e o poder do feminino são representados nas releituras da Virgem, Mãe e a Velha; além da figura da serpente e outros animais com aranhas e pássaros;

bem como figuras de deusas culturais específicas, como Lilith, Cerridwen, Kwan Yin, Amaterasu e muitas outras.

Sobre os símbolos femininos na mitologia, Lauter (1984) escreve: “Quando um mito está em vigor, é quase impossível desalojá-lo por meios exclusivamente racionais. Deve ser substituído por outra história ou símbolo igualmente persuasivo” (LAUTER, 1984, p. 1, tradução nossa). A rejeição do corpo feminino, que em nossa cultura tem suas origens no retrato de Eva como tentadora do Antigo Testamento, foi reforçada nas religiões dominadas por homens envolvendo tabus sobre a sexualidade feminina há mais de cinco mil anos. O gênero o qual uma mulher faz parte tem sido usado como desculpa para excluí-la do poder por instituições políticas e religiosas (MURDOCK, 1990).

À medida que mais e mais pessoas criam imagens e histórias do sagrado feminino nos tempos atuais, elas se solidificam na linguagem e influenciam a experiência dos outros. No poema *This Earth: What She Is to Me*<sup>9</sup>, Susan Griffin (1978) renomeia a Terra como "irmã", em vez de “mãe”, unificando o relacionamento dos seres vivos com o planeta. Segundo Murdock (1990), sobre o poema: “Griffin identifica sua dor, empatia, eros e consolo em seu relacionamento com a terra como irmã. Suas palavras trazem cura profunda” (MURDOCK, 1990, p. 147).

Assim, é possível a retomada dos poderes associados ao arquétipo da deusa, que energizam uma nova forma de consciência da mesma. Na sua manifestação mais recente, tem exorcizado o mito da criação patriarcal através da reintegração de posse das faculdades visionárias femininas.

Na Grécia antiga, berço dos valores da civilização moderna, homens e mulheres acreditavam estar sob a jurisdição de um panteão de deuses e deusas a quem veneravam. A eles, prestavam oferendas e construíam templos de adoração, invocando seu auxílio em tempos de dificuldades. Estes mesmos deuses ainda fazem parte da vida da sociedade contemporânea, porém hoje habitam o mundo do inconsciente coletivo como arquétipos, que podem ser entendidos como imagens primordiais. Tais arquétipos, segundo o psicanalista Carl Gustav Jung (2011), em sua obra *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, são os conteúdos do inconsciente coletivo.

---

<sup>9</sup> Em tradução livre do inglês: “Esta Terra: o que ela significa para mim”.

Sigmund Freud dizia que, a princípio, o inconsciente designava os conteúdos esquecidos ou reprimidos por alguém (in JUNG, 2011). A partir desse preceito, Jung explica o que é inconsciente coletivo:

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal. Este, porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. (JUNG, 2011, p. 15-16)

As origens dos arquétipos são tão antigas quanto a nossa própria consciência humana, transmitidas oralmente por dezenas de gerações. Ao longo do tempo, a disseminação de histórias entre os povos deu origem às diferentes mitologias, lendas e contos de fadas conhecidos. Histórias conectam pessoas e é por isso que seres humanos se identificam tanto com elas, pois são construídas a partir de arquétipos que habitam o inconsciente coletivo como espécie. É possível se identificar tanto com o herói ou com o vilão de uma determinada narrativa, pois ambos arquétipos fazem parte do nosso imaginário coletivo e representam uma expressão verdadeira do inconsciente humano.

Dei o nome de arquétipos a esses padrões, valendo-me de uma expressão de Santo Agostinho: Arquétipo significa um "Typos" (impressão, marca-impressão), um agrupamento definido de caracteres arcaicos, que, em forma e significado, encerra motivos mitológicos, os quais surgem em forma pura nos contos de fadas, nos mitos, nas lendas e no folclore (JUNG, 2011, p. 34).

Sua propagação por meio de histórias torna o mito uma ferramenta de discurso, segundo Barthes (2009). Para o autor, "o mito não nega a realidade, pelo contrário (...); purifica-a, torna-a inocente, dá-lhe uma justificativa natural e eterna, uma clareza que não é a de uma explicação, mas a de uma declaração de fato" (BARTHES, 2009, p. 234). Os mitos têm o poder de fazer as coisas parecerem naturais e até mesmo "certas", e devido à sua natureza essencialista, narrativas míticas podem ser usadas para promover ideologias.

No cinema, o mito e seus arquétipos associados também se fazem presentes como discurso, com a criação de personagens condizentes com as imagens primordiais que existem desde o desenvolvimento mais primitivo da psique (JUNG, 2011). Todo ser humano herda tais imagens universais do passado ancestral, que

representam padrões de comportamento encontrados nas pessoas, incluindo ideias de deuses e divindades, de dimensões tanto construtivas quanto destrutivas.

Com esse conhecimento, Jung classificou os cinco grandes arquétipos encontrados na personalidade de um indivíduo: persona, animus, anima, sombra e ego. A decomposição de tais aspectos permite analisar a natureza de qualquer ser humano, seja ele real ou resultado do imaginário coletivo, como personagens em uma história.

Anima e animus, derivados do termo latino *anima* que significa alma, referem-se à imagem da alma de um indivíduo, respectivamente masculina ou feminina. O anima é a dimensão feminina da psique masculina no homem e o animus é o lado masculino na psique feminina da mulher.

Conforme explica a psiquiatra junguiana Bolen (1990): “as mulheres têm uma personalidade consciente feminina e um componente masculino - denominado animus em seu inconsciente, enquanto os homens têm uma personalidade consciente masculina e uma anima feminina em seu inconsciente” (BOLEN, 1990, p. 45).

É importante destacar que Jung utilizou estes termos partindo do princípio da complementaridade o qual a psique se manifesta, ou então símbolos da característica contra-sexual de cada indivíduo. Anima e animus são imagens psíquicas, provenientes do inconsciente coletivo e subliminares à consciência, que influem sobre o princípio psíquico dominante de um homem ou de uma mulher. Segundo Jung (2019), “A anima, sendo feminina, é a figura que compensa a consciência masculina. Na mulher, a figura compensadora é de caráter masculino, e pode ser designada pelo nome de animus” (JUNG, 2019, p. 328)

Nos meninos, a anima é formada pela projeção do filho na mãe; já nas meninas, o animus é formado pela projeção da filha no pai. Ao crescerem, gradualmente transferirão essas projeções das figuras parentais para outros homens e mulheres. Para o homem, ter uma anima integrada à consciência traz sensibilidade, intuição, afetividade, paciência e adaptabilidade; para a mulher, um animus integrado traz direcionamento, racionalidade, assertividade. Ao casamento dos pares de opostos usa-se o termo integração, pois é a união do polos femininos e masculinos na personalidade, ou seja, o indivíduo adquire essas qualidades do seu parceiro invisível sem perder a qualidade da sua própria identidade sexual.

Para a psicologia analítica<sup>10</sup>, a “persona” indica um aspecto da personalidade mostrado externamente pelo indivíduo, que indica como deseja ser visto pela sociedade. A persona indica os vários papéis sociais assumidos na vida de um indivíduo desempenhados com equilíbrio, dependendo da necessidade social.

A palavra “persona” é derivada do verbo “personare”, que significa “soar através de”. No teatro grego, era como se chamava a máscara usada pelos atores para se parecerem com os personagens representados e também servia como instrumento de amplificação da voz para o público. Funciona como uma imagem idealizada do ser, uma identidade social da psique que possui como papel primário a aprovação de outrem. Também é chamado de máscara, pois sem ela percebe-se que nada tem de real, é apenas um papel em uma peça desempenhando uma função.

A sombra representa as tendências mais ocultas e obscuras da psique e os círculos mais inferiores do inconsciente coletivo. Uma vez que a sombra é rejeitada e escondida nas profundezas da mente, pode se tornar o mais perigoso dos arquétipos. Tende-se a projetar a sombra nos outros e nunca enxergar a sua própria. Quando tornada consciente e acolhida, pode favorecer os potenciais inconscientes para a compaixão, a misericórdia e a sabedoria. Segundo Jung,

Todo indivíduo é acompanhado por uma sombra, e quanto menos ela estiver incorporada à sua vida consciente, tanto mais escura e espessa ela se tornará (...). Se as tendências reprimidas da sombra fossem totalmente más, não haveria qualquer problema. Mas, de um modo geral, a sombra é simplesmente vulgar, primitiva, inadequada e incômoda, e não de uma malignidade absoluta. Ela contém qualidades infantis e primitivas que, de algum modo, poderiam vivificar e embelezar a existência humana; mas o homem se choca contra as regras consagradas pela tradição (JUNG, 2001, p. 81-82).

Jung (2001) denomina o “eu” (ou ego), para representar o centro da consciência em toda a sua complexidade, sendo o maior de todos os arquétipos. Abrange toda a autoconsciência que um indivíduo tem das suas qualidades, defeitos e idiossincrasias, ou seja, sua personalidade na íntegra.

Mediador entre consciente e inconsciente e também das noções de individual e coletivo, o ego tem a função de vigiar a mente consciente, filtrando acontecimentos e selecionando quais serão lidados e quais serão relegados ao domínio do inconsciente. Assim, a função psíquica do “eu” traz identidade e coerência à

---

<sup>10</sup> Psicologia analítica é o termo designado pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) para o seu método de interpretação da psique humana.

personalidade. O ego contém todas as características conhecidas e aceitas pelo indivíduo, de acordo com seus valores e contexto social. Esse arquétipo é denominado de arquétipo da síntese, sendo a dimensão harmonizadora entre anima, animus, persona e sombra.

### 3. 1. 1. Arquétipos e deusas: projeções do feminino

Jung (2011) enxerga o mito como uma verdade profunda da mente e define o autoconhecimento que vem da espiritualidade como caminho para autorrealização e plenitude. Os mitos expandem a compreensão do ser humano a respeito do mundo, como instrumento de orientação e posicionamento. Assim como os mais velhos repassam suas experiências de vida para os mais novos, assim fazem os mitos, porém num sentido mais abrangente e amplo, desenhando caminhos para a existência humana com o uso de imagens e fantasia.

No que diz respeito às mulheres, pode-se afirmar suas vidas são influenciadas e modeladas pelos papéis permitidos e imagens idealizadas da época vivida. Como representação dos padrões arquetípicos femininos, sete exemplos foram retirados da Mitologia Grega que, de acordo com Jean Shinoda Bolen (1990), psiquiatra junguiana, são a projeção dos arquétipos femininos. No livro "As Deusas e a Mulher", Bolen (1990) identifica as energias manifestadas pelo feminino com sete deusas do panteão grego: as deusas virgens - Ártemis, Atenas e Héstita -, as deusas vulneráveis - Hera, Deméter e Perséfone - e a deusa alquímica Afrodite.

As deusas gregas são imagens de mulheres que viveram na imaginação humana por mais de três mil anos. As deusas são modelos ou representações daquilo com que as mulheres se assemelham (com mais poder e diversidade de comportamento do que as mulheres se tem historicamente consentido exercitar. Elas são bonitas e fortes. São motivadas por aquilo que lhes interessa) e (...) representam padrões inerentes ou arquétipos que podem modelar o curso da vida da mulher. As deusas diferem uma da outra. Cada uma delas tem igualmente traços positivos e outros potencialmente negativos. Seus mitos mostram o que é importante para elas e expressam por metáfora o que uma mulher que se assemelha a elas deve fazer (BOLEN, 1990, p. 29).

Seguem as descrições dos arquétipos femininos mais conhecidos e mais estudados dentro da perspectiva junguiana, personificados através das sete deusas do panteão da mitologia greco-romana.

- Ártemis

Ártemis, como deusa da caça e deusa da lua, é a personificação do espírito feminino independente. O arquétipo de Ártemis equilibra as polaridades feminino-masculino, representando as qualidades idealizadas pelo movimento feminista - competência, independência de opiniões masculinas e preocupação com vítimas e impotentes. O mito de Ifigênia na Ilíada explica bem a essência do arquétipo:

Ifigênia enxergou a aridez espiritual da busca masculina em sua forma mais assustadora e perdeu a fé em seu pai. Ao se aproximar de sua morte, ela foi redimida pelo princípio feminino (Ártemis). A traição do feminino pelo masculino tem sido relatada em inúmeras histórias e mitos, mas nenhuma tão pungente quanto a traição do amor desta filha por seu pai com sua promessa de amor e casamento a um jovem celestial. Ifigênia desejou dar a seu pai, Agamenon, o que ele pediu. Ela procurou seu amor, validação e aprovação, mas ele traiu sua confiança e a enviou para a morte. Seu ato aparentemente heróico levou à queda de uma grande cultura e tragicamente afirmou o poder, o orgulho e a arrogância da busca de guerreiros gregos (MURDOCK, 1990, p. 76-77).

As personagens do tipo Ártemis são tratadas como autossuficientes nas suas histórias e na cultura popular. Roteiristas tradicionalmente apresentam essas figuras femininas como “inteligentes, esclarecidas, independentes, ativas, convencionalmente atraentes, sexualmente desejáveis e despreocupadas com limitações sociais sobre feminilidade” (HARNEY, 2016, p. 3).

As Ártemis do cinema são frequentemente retratadas como mulheres que fazem grandes sacrifícios. Ela é normalmente a personagem que é útil e heroica por um tempo até que se torna inconveniente para os escritores. Já que narrativas mais longas para Ártemis são raras, ela é frequentemente "domesticada" através de uma transformação para um arquétipo menos independente ou morta pelo roteiro (BOBBY; HARNEY, 2016). Muitas dessas mortes são retratadas como corajosas e nobres. Personagens notáveis (Figura 16) com essa natureza de sacrifício incluem Louise em *Thelma e Louise* (1991) e Ripley em *Alien 3* (1992). Essa tendência continuou com exemplos mais recentes incluindo Jean Grey em *X-Men 3: O Confronto Final* e Katniss Everdeen na série *Jogos Vorazes* (2012-2015).

**Figura 16.** Arquétipo de Ártemis na cultura pop.



Fonte: Compilação da autora<sup>11</sup>.

Embora algumas personagens nessa coleção passem por arcos narrativos que as removem de lugares anteriores de proeminência, elas são equilibradas com personagens que permanecem centrais em suas respectivas tramas. As duas opções representam os dois possíveis efeitos de Ártemis. Por um lado, resgata nas mulheres os valores femininos, que tendem a ser desvalorizá-los no patriarcado. Por outro lado, com seu intenso foco nos objetivos, também pode exigir que a mulher sacrifique e desvalorize o lado receptivo e doador do feminino.

- Atena

Segundo Murdock (1990): “uma mulher Atena é filha de um pai; ela deprecia a própria mãe e se identifica com o pai (MURDOCK, 1990, p. 33).” Sobre o nascimento da deusa Atena da mitologia grega, a autora disserta:

A eliminação da mãe e a identificação com o pai estão bem ilustradas na história de Atena, filha de Metis e Zeus. A absorção de Metis por Zeus também pode representar o período de transição na história cultural grega de uma sociedade matrilinear para um mundo masculino dominado pelo ego. Atena nasceu da cabeça de Zeus como uma mulher adulta, vestindo armadura de ouro reluzente, segurando uma lança afiada em uma mão e emitindo um poderoso grito de guerra. Após esse nascimento dramático, Athena associou-se a Zeus, reconhecendo-o como seu único pai. A deusa nunca reconheceu sua mãe, Metis. (MURDOCK, 1990, p. 33-34).

<sup>11</sup> Montagem feita a partir de imagens dos filmes *Thelma e Louise* (1991), *Alien 3* (1992), *X-Men 3: O Confronto Final* (2006) e *A Esperança: Parte 2* (2015).

Atena é uma mulher que prospera no mundo dos homens, por se identificar com os valores e características da polaridade masculina. Não é segredo que a mulher Atenas é a mais valorizada pela sociedade atual, pois a deusa representa o conhecimento e a sabedoria, que são valores altamente ligados ao sucesso profissional. Entretanto, carece a Atenas a sensibilidade da alma. Apegada à lógica e à frieza, esse arquétipo tende a julgar e menosprezar alguns atributos essenciais ao feminino, como seu lado receptivo e princípio doador.

Particularmente no contexto mais recente dos gêneros de fantasia e ficção científica, o arquétipo de Atena tem sido preferido em relação ao de sua irmã, Ártemis roteiro (BOBBY; HARNEY, 2016). Ao residir e triunfar dentro da cultura dominante, Atena possui traços que são mais familiares e fáceis de aceitar. Ela atua dentro dos sistemas vigentes, e sua apresentação de ideais masculinos permite que mulheres aparentem força, mas não perturbem o *status quo* como Ártemis.

“Roteiristas parecem empenhados em associar personagens femininas capazes e poderosas à Deusa da Guerra e da Sabedoria, a mais reconhecível e acessível (ou mais afiliada ao masculino) das duas deusas virgens de ação” (BOBBY; HARNEY, 2016, p. 2). A figura da “dama armada” se tornou comum no imaginário popular; mas seu impacto se mantém até hoje. Personagens como Diana Prince (Mulher-Maravilha) dos quadrinhos, a Princesa Leia de Star Wars, Athena Adama de Battlestar Galactica, Yeoman Rand de Star Trek e Leela de Doctor Who (Figura 17) são princípios de virtude nos filmes de ficção científica e séries de televisão.

**Figura 17.** Arquétipos de Atena na cultura pop.



Fonte: Compilação da autora<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Montagem a partir de imagens retiradas do material promocional dos filmes Mulher-Maravilha (2017), Star Wars: Uma Nova Esperança (1977) e das séries Star Trek (1966) e Battlestar Galactica (1978).

Em quase todos os casos, conforme sua nomenclatura amazônica implica, são guerreiras da justiça, seus impulsos sexuais secundários característicos normalmente protegidos por coletes, cintos pélvicos e outros adereços (WARNER, 1985).

- Héstia

Héstia é a deusa do fogo sagrado, celebrada no centro da lareira redonda dos lares gregos, representando a força interior feminina e o ponto imóvel dentro do seu ser. Como deusa da lareira, Héstia é o arquétipo ativo nas mulheres que consideram manter a casa uma atividade significativa e não uma tarefa árdua, pois encontram paz interior através da ordem no lar. Como ponto negativo, a Héstia interior pode tornar-se emocionalmente desapegada e desatenta aos outros ao seu redor, enquanto ela atende às suas próprias preocupações. Esse desapego é uma característica de todas as três deusas virgens, arquétipos não muito interessados na maternidade ou de sexualidade aflorada.

Histórias envolvendo personagens do arquétipo de Héstia são mais raras, devido a sua natureza imutável. Quando aparece, ela pode tomar a forma de uma grande sacerdotisa. Um exemplo comumente associado à Héstia é a Lady Galadriel (Figura 18), da série Senhor dos Anéis, que exemplifica a mulher de Tolkien de muitas maneiras diferentes. Seu nome na língua élfica, “Galadriel”, significa, “donzela coroada com uma guirlanda radiante” (FLIEGER, 1997, p. 82).

**Figura 18.** Arquétipos de Héstia na cultura pop.



Fonte: Imagem do filme O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel (2001).

Ao contrário de muitos homens que a precederam, Galadriel é a única capaz de resistir à tentação de usar o Um Anel. "Ela é uma representante marcante da anima, uma figura que, segundo Jung, é frequentemente 'fada' ou 'Elfin', e Galadriel é, de fato, um elfo" (GRANT, 1981, p. 94).

- Hera

Hera é a deusa do casamento. Seu nome significa “grande dama” e também é a forma feminina da palavra grega para herói. Ela representa a mulher ideal. Segundo o mito, quando o leite jorrou de seus seios, as Via Láctea foi formada. Casada com Zeus, Hera e o marido são líderes poderosos. Hera é a rainha do Monte Olimpo e de todos os deuses da Grécia. Ligados ao casamento, mulheres do arquétipo de Hera possuem total devoção e lealdade ao cônjuge, e tendem a culpar a outra mulher quando traídas, mesmo quando vítimas da sedução do marido.

Na mitologia grega, são comuns histórias de traição de Zeus e são os outros deuses e mortais que sofrem a fúria destrutiva de Hera. A prioridade de mulheres identificadas ao arquétipo não é o sucesso profissional e a maternidade por amor aos filhos, mas sim cumprir uma função social dentro do casamento. Para Kaler (1991), Scarlett O' Hara em ...E o Vento Levou (1939) é a primeira personagem do arquétipo de Hera e se tornar acessível na literatura e nos filmes, representando uma "bela sulista" americana de temperamento forte, porém que sabe o que é esperado dela como mulher (Figura 19).

**Figura 19.** Arquétipos de Hera na cultura pop.



Fonte: Imagem do filme E o Vento Levou (1939).

- Deméter

Deméter é a face da generosidade, da dedicação e da doação feminina. Como deusa dos grãos e da colheita, forneceu à humanidade as habilidades para cultivar colheitas, representando também a abundância e a nutrição do feminino. É a deusa grega da maternidade, nos níveis físico, psíquico e espiritual.

Ela é mais conhecida por uma história contada por Homero, sobre o sequestro de sua filha Perséfone por Hades, deus do submundo. Ao ficar sabendo que a filha havia sido raptada, Deméter iniciou um inverno rigoroso e interminável na Terra. Foi concordado que Perséfone passaria três meses por ano como rainha do Tártaro, e nos nove meses restantes subiria à Terra para reunir-se com sua mãe, mediante a condição de que sempre que subisse permaneceria acompanhada de Hécate, sua guardiã. “Agradecida, ainda que não plenamente satisfeita, Deméter criou as estações do ano, regulou o ciclo das colheitas e passou a ser chamada Deusa do Pão e Senhora das Sementes” (ROBLES, 2006, p. 79).

Exemplos de mulheres do arquétipo de Deméter na cultura pop são Molly Weasley, da saga Harry Potter, e Shmi Skywalker, da saga Star Wars (Figura 20).

**Figura 20.** Arquétipos de Deméter na cultura pop.



Fonte: Compilação da autora<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Montagem feita a partir de imagens dos filmes Harry Potter e a Câmara Secreta (2002) e Star Wars – Episódio I: A Ameaça Fantasma (1999).

- Perséfone

O arquétipo de Perséfone representa o lado psicológico e espiritual da mulher. As mulheres identificadas com esse arquétipo costumam ter dificuldades em se posicionar e possuem forte tendência a ter uma sexualidade dormente. Perséfone, ao contrário de Atena, que é filha do pai, é considerada filha da mãe, pois representa a mulher que faz de tudo para agradar a mãe, sendo recatadas, obedientes e dependentes dos seus cuidados (ROBLES, 2006).

A jovem donzela Perséfone, então chamada de Coré, foi sequestrada nos campos Elêusis por Hades, que a levou ao submundo para ser sua rainha consorte. Para Murdock (1990), nesse mito estão presentes os três aspectos do feminino, que são separados e depois reunidos: a virgem/donzela, Perséfone; a grande mãe, Deméter; e a Velha, Hécate. Perséfone é desprovida da inocência (inconsciência) da vida cotidiana para uma consciência mais profunda do “eu” a ser iniciada nos mistérios sexuais por Hades.

Ao contrário de Hera e Deméter, que representam padrões arquetípicos ligados a fortes sentimentos instintivos, Perséfone como padrão de personalidade é objeto principal de instintos alheios. “Se Perséfone proporciona a estrutura da personalidade, ela predispõe a mulher não a agir, mas a ser conduzida pelos outros, a ser complacente na ação e passiva na atitude (BOLEN, 1990, p. 159). Esther Harding (1970), analista junguiana, descreve o arquétipo de Perséfone como a mulher que é “tudo para todos os homens”, ou a “mulher anima”: ela se adapta aos desejos dos homens com o objetivo de encantá-lo e agradá-lo, como um camaleão.

A mulher Perséfone que se identifica com o aspecto da rainha do submundo, entretanto, reconhece seu verdadeiro poder por saber se conectar ao mundo do inconsciente. O mito de Perséfone é inerentemente sexual para as mulheres, sendo o equivalente sombrio do submundo de Afrodite. Personagens que seguem esse arquétipo normalmente encontram-se em histórias de liberação sexual feminina, como Bella Swan da saga Crepúsculo e Anastasia Steele em 50 Tons de Cinza (Figura 21).

**Figura 21.** Arquétipos de Perséfone na cultura pop.



Fonte: Compilação da autora<sup>14</sup>.

- Afrodite

Afrodite está em uma classe à parte, sendo a única deusa alquímica. Seus encantos enfeitiçaram divindades e mortais e também foram capazes de conceber nova vida. O arquétipo de Afrodite na mitologia afeta o prazer das mulheres no amor, na beleza, na sexualidade e sensualidade. Eles sentem um desejo de desempenhar funções criativas e procriativas enquanto sentem essa força poderosa. Afrodite tem filhos por causa de seu desejo pelos homens e seu desejo pela experiência romântica. Ela é uma grande força para a mudança. As mulheres Afrodite costumam ser vaidosas, criativas e tendem a ter atitudes extremistas.

Seus valores são apreciados na sociedade atual, entretanto, uma mulher que os expressa mesmo de forma equilibrada tende a ser julgada como vulgar, pois a liberdade e a auto aceitação da sexualidade feminina costumam ser mal vistas pelos princípios conversadores. A sexualidade feminina a florada é normalmente vista pela perspectiva masculina em filmes, o que por sua vez acaba por criar novos estereótipos para essas personagens, como a *Manic Pixie Dream Girl* (Figura 22), que será abordada com profundidade no capítulo 5. Exemplos desse arquétipo são encontrados nas personagens Summer, de *500 Dias com Ela* (2009) e Claire Colburn em *Tudo Acontece em Elizabethtown* (2005).

---

<sup>14</sup> Montagem feita a partir de imagens dos filmes *A Saga Crepúsculo: Lua Nova* (2009) e *50 Tons de Cinza* (2015).

**Figura 22.** Arquétipos de Afrodite na cultura pop.



Fonte: Compilação da autora<sup>15</sup>.

Nos primeiros séculos da disseminação do cristianismo na Europa, ainda não havia a veneração da imagem da Virgem Maria. Naquele momento, Roma ainda não rejeitava culturalmente a adoração das deusas helênicas em seus templos, que ainda se infiltravam no imaginário do povo do continente. Para Martha Robles (2006), tal poder remoto foi-se estendendo aos princípios de sucessão monárquica do Egito faraônico, ou foi refletido em sociedades como a dos antigos vikings, que respeitavam a potência criadora como o eixo de estabilidade, temor ou harmonia, “ainda que a voz feminina não ascendesse diretamente à agora, ao direito à propriedade nem às tribunas públicas” (ROBLES, 2006, p. 332).

Com a expansão e monopólio do cristianismo na Europa partir dos séculos V e VI, as ideias de uma Grande Mãe ou de deusas de personalidades fortes seriam depositadas por um patriarcado tão vigoroso, que apagou da história a presença e a simbologia relacionada à mulher, pelo menos até a ascensão do feminismo moderno. Robles (2006) escreve:

No lugar de Ísis enigmáticas, de Afrodites ou Vênus sensuais, de uma Hera ciumenta e perseguidora do Zeus eternamente infiel, da Juno apaixonada, da Deméter fecunda ou da noturna Perséfone, o dogmatismo interpôs a Mãe de Deus Filho, esposa do Espírito Santo e filha tardia de São Joaquim e Santa Ana, como marco absoluto de graça e pureza perfeitas, ainda que tivesse experimentado em seu mistério sagrado e elevado a dogma de fé, a

<sup>15</sup> Montagem feita a partir de imagens dos filmes 500 Dias com Ela (2009) e Tudo Acontece em Elizabethtown (2005).

concepção, a gravidez e o parto daquele que seria o Redentor de nossos pecados (ROBLES, 2006, p. 332-333).

A análise feminista do século XX resgata a perspectiva das deusas, que, segundo Bolen (1990), têm estereótipos femininos favorecidos de acordo com a época vivida pela humanidade. A propaganda posterior à Segunda Guerra Mundial, por exemplo, na década de 1950, enfatizava o casamento e a maternidade como modelo de vida para as mulheres americanas, o que para algumas mulheres era um cenário perfeito. “Era uma época difícil para mulheres tipo Atenas ou Ártemis, que eram intelectualmente curiosas e competitivas, mulheres que queriam expressar superioridade ou realização em qualquer tarefa que não a de constituir família” (BOLEN, 1990, p. 34).

Algumas décadas mais tarde, nos anos 1970, a explosão do movimento feminista trouxe anos de colheita para Ártemis e Atenas. Naquele momento, as mulheres de grande ambição pessoal e profissional agora eram favorecidas pelo tempo. Entretanto, “as mulheres motivadas por Hera precisavam ser uma companheira e as mulheres motivadas por Deméter necessitavam ter filhos, e isso estava funcionando num clima crescentemente insuportável” (BOLEN, 1990, p. 34).

Com peculiaridades que, em dadas ocasiões, separam a mulher das deusas e que podem levá-la a desvirtuar sua missão de aperfeiçoamento interior, segundo o caráter de cada povo, a aprendizagem e a sedimentação de cada cultura, surgem as Heras doentes pelo ciúme de seu Zeus luxurioso, as Afrodites em busca do amor; (...) há também Cassandras portadoras do dom da profecia, ainda que condenadas a que nunca se acredite nelas; Atenas combativas, (...) Medéias matricidas, enlouquecidas pelo desamor e pelo abandono; ou Ledas ingênuas que, sentadas em seus banquinhos ao pé da lareira, são seduzidas por um cisne que as penetra depois de deslizar ao longo de seus peitos (ROBLES, 2006, p. 15).

Entretanto, o feminino é um amplo mistério, que vai muito além de estereótipos fechados. Mulheres são seres múltiplos e carregam dentro de si inúmeros arquétipos e inúmeras deusas, pois não se limitam a serem apenas mães, apenas profissionais ou apenas esposas. Ainda assim, segundo Bolen (1990), quando padrões arquetípicos específicos encontram proteção na cultura, tais mulheres podem fazer o que é interiormente significativo para elas e receber aprovação exterior.

### 3.2 AS REFERÊNCIAS MITOLÓGICAS NA SAGA ORIGINAL DE STAR WARS E O PAPEL DA MULHER NA JORNADA DO HERÓI

Quando George Lucas começou a trabalhar no roteiro de Star Wars (posteriormente conhecido como o Episódio IV: Uma Nova Esperança), ainda no início da década de 1970, o diretor já sabia que precisaria de uma saga de filmes para terminar de contar a complexa história da família Skywalker. O enredo por trás da “origem de Darth Vader, como seus filhos cresceram, sua esposa, como Ben se encaixa nisso tudo e como o Imperador chegou ao poder” sempre esteve na mente de Lucas ao construir a primeira trilogia ao redor da jornada do filho de Vader, Luke Skywalker. O resultado disso é, de fato, uma história multifacetada, conforme explica Charles Champlin (1992) no seu livro *“George Lucas: The Creative Impulse”*:

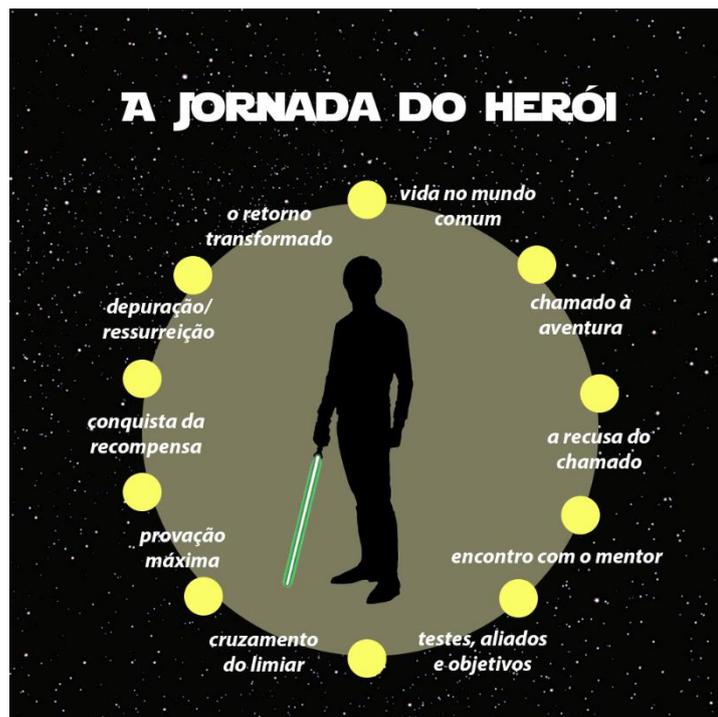
Desde escritas antigas de folclore de várias culturas diferentes, Lucas devorou os grandes temas: épicas batalhas entre o bem e o mal, heróis e vilões, príncipes mágicos e ogros, heroínas e princesas do mal, a transmissão de pais para filhos dos poderes do bem e do mal. O que os mitos revelaram para Lucas, entre outras coisas, foi a capacidade da imaginação humana de conceber realidades alternativas para lidar com a realidade: figuras e lugares e eventos que aconteceram antes do agora ou além do agora, mas que são ricos de significados para o nosso presente (CHAMPLIN, 1992, p. 92).

A realidade alternativa que configura os acontecimentos de Star Wars ajuda a localizar a saga na esfera do mito e é parte da sua magia, mas Lucas também determinou que suas aventuras aconteceram em um tempo alternativo. Todos os episódios começam com a frase “Há muito tempo, em uma galáxia muito, muito distante”, o que é paradoxal, pois estações espaciais e robôs normalmente pertencem a histórias que se passam no futuro, mas os os eventos de Star Wars aconteceram “muito tempo atrás”.

Mary Henderson (1997), no livro *Star Wars: The Magic of Myth* explica que Lucas pegou uma sociedade altamente avançada e a retratou como existindo no passado e, apesar de seus personagens serem viajantes espaciais, eles encenam um drama antigo. Star Wars reúne espadas, feitiçaria e cavalheirismo combinados com viagens espaciais, armas laser e androides. As imagens marcantes da saga revelam o casamento temático: “Um lorde do mal tradicional observa a galáxia em sua Estrela da Morte futurística; a donzela em perigo manda uma mensagem para seu cavaleiro via dróide; um jovem rapaz começa uma jornada armado com o sabre de luz de seu pai...” (HENDERSON, 1997, p. 12).

A falta de um tempo e espaço definido tornam a história eterna, do campo dos contos de fada, acontecendo ontem, hoje e sempre. A trilogia original de Star Wars incorpora vários dos elementos míticos clássicos com o padrão de narrativa que Joseph Campbell chamou de “a jornada do herói” (Figura 23).

**Figura 23.** A jornada do herói de Campbell.



Elaborado pela autora com base em O Herói de Mil Faces (CAMPBELL, 1989).

Conforme Campbell (1989) observou, existe uma certa sequência heroica típica que pode ser encontrada na maioria dos mitos. Primeiro, o herói deve se separar do mundo ordinário da sua vida por meio de um chamado à aventura, e nesse novo mundo deve superar uma série de obstáculos com o intuito de se transformar em algo que até o momento não conhecia. Ao final, o herói retorna para compartilhar o que ele ou ela aprendeu com os outros, agora amadurecido e mais sábio.

Esse padrão narrativo é encontrado em toda a mitologia clássica, segundo Campbell (1989): “Prometeu foi aos céus, roubou o fogo dos deuses e voltou à terra. Enéias desceu ao mundo inferior, cruzou o horrendo rio dos mortos, atirou um bocado de comida (...) ao Cérbero, e finalmente conversou com a sombra do seu falecido pai” (CAMPBELL, 1989, p. 19). Também os Cavaleiros da Távola Redonda do Rei Artur viajaram à procura do Santo Graal e, até mesmo as grandes figuras religiosas passaram por jornadas de autoconhecimento: Moisés ao Monte Sinai; a quarentena

de Jesus no deserto; as meditações de Maomé na caverna; e a busca de Buda por esclarecimento que terminou aos pés da árvore Bhodi.

Ao olhar para a jornada de Luke Skywalker com essa perspectiva, seu real significado começa a fazer sentido. Eis um rapaz que, ao decorrer de três filmes, se transforma de um adolescente rebelde e impulsivo para um herói amadurecido, que confronta seu lado sombrio e encontra o poder de salvar a galáxia. Porém, a jornada de Luke não é a única jornada de transformação descrita na saga. “Parte do prazer e da fascinação com esse mito em particular é que ele é cheio de heróis, às vezes encontrados nos lugares mais improváveis” (HENDERSON, 1997, p. 20). Vários dos personagens principais também parte em suas jornadas de desafios e retornam profundamente mudados, descobrindo suas naturezas interiores. É o caso de Leia, Han Solo e Darth Vader, respectivamente o casal e o vilão da saga (Figura 24).

**Figura 24.** O trio de heróis e o vilão da saga original.



Fonte: < <https://www.imdb.com/title/tt0076759/mediaviewer/rm3263717120> >. Acesso em 14 abr. 2020.

A história de Star Wars começa com o pedido de socorro de uma donzela em perigo: a princesa Leia envia os robôs C-3PO e R2-D2 para o planeta Tatooine com uma mensagem para Obi-Wan (Ben) Kenobi, mas que acabam sendo capturados por sucateiros ao chegarem no deserto. Nos mitos, o arauto é o mensageiro da realeza, o que define bem o papel dos dois dróides. O semideus Perseu recebe de Hermes uma série de aparatos para derrotar a Medusa, como um escudo mágico, uma capa da invisibilidade e os sapatos alados do deus mensageiro. Assim, Luke Skywalker, do planeta Tatooine, recebe os planos da Estrela da Morte como o primeiro passo na sua jornada contra o lado sombrio da Força.

Muitos heróis a princípio recusam “o chamado da aventura”, segunda etapa da jornada de Campbell. Luke, para todos os efeitos o principal herói em Star Wars, nega

o pedido do velho Jedi Ben Kenobi para embarcar para Alderaan e atender ao chamado de socorro da princesa. Mas ao retornar para casa, descobre que as tropas imperiais mataram seus tios e queimaram sua fazenda. Essa série de acontecimentos redireciona Luke para o caminho da aventura, pois ele percebe que não há retorno para a sua antiga vida. Por uma perspectiva mítica, esse é o primeiro sinal de que a estrutura mítica do monomito de Campbell não é apenas uma aventura, e sim uma jornada de dor, perda e amadurecimento.

Com a orientação de Obi-Wan, um personagem associado à figura do mago Merlin nas histórias arturianas, Luke descobre seu poder na Força, uma energia que permeia todos os seres vivos e tem grande potencial de transformação, tanto para bem quanto para o mal. Eles encontram o par de contrabandistas espaciais Han Solo e Chewbacca e juntos viajam a bordo da *Millenium Falcon*, sob a condição de que serão recompensados com riquezas uma vez que chegarem em Alderaan.

As histórias entram em colisão uma vez que os heróis, agora reunidos, se encontram no labirinto dos corredores da Estrela da Morte. Lá os heróis descobrem que o planeta de Alderaan foi destruído pela maior arma do Império e é lá que eles agora estão presos. Segundo Henderson (1997), na mitologia clássica, o labirinto representa uma jornada rumo ao desconhecido, o que na verdade é uma metáfora para a experiência humana e as dificuldades da vida. Em *Star Wars*, o labirinto da Estrela da Morte força os heróis a se separarem para completarem seu objetivo.

O papel de Leia no início da história, apesar de progressivo para a época, segue os moldes colocados para as mulheres em narrativas mitológicas. “O triângulo tradicional em histórias de heróis antigas consiste em ‘herói-monstro-mulher’, na qual o herói deve superar um monstro para assim resgatar a dama (LASH, 1995, p. 5). Leia, que foi sequestrada pelo lorde sombrio Vader, agora é guardada pelo “dragão” da Estrela da Morte. Como cavaleiros medievais, os heróis desbravam o labirinto portando suas armas, em busca da princesa. Han Solo, entretanto, não é o cavaleiro cortês dos contos de fada clássicos, pois *Star Wars* foi criado em uma época na qual a ironia reinava e o sentimentalismo estava fora de moda.

Por exemplo, “o primeiro encontro de Luke com Leia faz uma sátira com a clássica história da *Bela Adormecida*” (HENDERSON, 1997, p. 47). Leia estava adormecida, presa em uma cela de domínios imperiais e é verdade que seu bravo cavaleiro lutou para resgatá-la. Mas não houve beijo de amor verdadeiro para selar o seu eventual encontro. Ao invés disso, Leia acorda imediatamente quando Luke

adentra sua cela e pergunta: “Você não é um pouco baixo demais para ser um stormtrooper?”. Da forma que George Lucas vê, Leia pode estar em perigo, mas certamente não é uma vítima indefesa: “Eu queria uma princesa... mas eu não queria que ela fosse uma donzela passiva em perigo.” De fato, na sua caracterização, Leia é uma mulher politizada com seus próprios poderes heroicos. Princesa de Alderaan e defensora do Senado Galáctico, ela se recusa a trair a Rebelião, mesmo sob tortura. Seu relacionamento antagonista com Han Solo, cheio de farpas e insinuações, torna-se receita para o maior romance da trilogia: a princesa e o pirata se apaixonam e trocam seu primeiro beijo no Episódio V: O Império Contra-Ataca.

Também é possível olhar para Leia sob a perspectiva dos arquétipos junguianos. Vader representa perfeitamente a sombra, com suas vestes negras, sabre de luz vermelho, todo-poderoso e impiedoso. Logo na sua primeira cena, oposto a ele, surge essa pequena mulher de branco, representando as forças do bem. “Leia é a líder da viva e orgânica Rebelião, contra um mecânico e estéril sistema” (HENDERSON, 1997, p. 53). Conforme já citado, Jung (2012) chama tal figura de anima, que personifica os aspectos femininos da psique masculina e que normalmente aparece por trás da sombra. A anima pode tomar várias formas e aspectos, como ocorre com Leia ao decorrer da saga (Figura 25). Mas a princesa não é só um símbolo.

Segundo Henderson (1997), Leia possui sua própria capacidade ação e está na sua própria jornada do herói, sendo uma espécie de Joana D’Arc para a Rebelião. Ela é a inspiração para os atos heroicos de Luke e posteriormente é a sua salvadora. Nota-se, porém, que Leia é sempre descrita como “algo” para outros personagens masculinos, um catalisador para suas ações, e nunca como a peça que move a narrativa adiante. Tal é o papel da mulher na jornada do herói.

**Figura 25.** Leia e Vader: a representação da anima e do animus.



Fonte: Star Wars – Episódio IV: Uma Nova Esperança (1977), DVD.

De fato, na estrutura de Campbell para a jornada, ele detalha apenas dois papéis para as mulheres. O primeiro - "O Encontro com a Deusa" - refere a mulher como interesse amoroso ou como algum papel de divindade materna. O segundo - "Mulher como sedutora" - faz referência à mulher como um personagem que tenta o herói para o caminho da perdição, geralmente de forma sexualizada. Por Leia, Han Solo retorna para o combate e é essencial para a destruição da primeira Estrela da Morte, a grande conquista do primeiro filme. Tal atitude representa o fim da metamorfose do pirata, que encontra o lado compassivo da sua natureza cínica, e ao final de Star Wars, terá como recompensa o amor transformador da princesa.

Após os obstáculos serem superados e os dragões derrotados, a última e definitiva aventura do herói e da heroína é o casamento místico, de acordo com Campbell (1989). Afinal, o amor possui um lugar importante na jornada do herói. Henderson explica (1997):

Trovadores do século XII, que contavam histórias do tipo de Tristão e Isolda, transformaram o conceito ocidental de amor romântico, exaltando o amor entre duas pessoas ao nível de um sacramento. Em mitos e contos de fada do período medieval e anterior, os tesouros enriquecedores e as forças vitais protegidas pelo dragão são simbolizadas pela Mulher, o complemento do homem herói. Misticamente, ela representa a soma total de tudo que pode ser conhecido, e como essa é uma jornada de descoberta, torna-se o papel do herói conhecê-la (HENDERSON, 1997, p. 65).

Joseph Campbell (1989), em *O Herói de Mil Faces*, descreve o papel da mulher na jornada do herói da seguinte forma:

À medida que [o herói] progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações. A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual (CAMPBELL, 1989, p. 116).

De acordo com as regras do amor cortês, o herói deve fazer por merecer o coração da donzela. Han Solo, ao longo do primeiro filme, realiza atos de amor pela princesa ao resgatá-la e ao passar a trabalhar para as forças da Rebelião, contra sua natureza mercenária. É assim que Han mostra a Leia seu "coração gentil" e o seu amor realmente começa a florescer. No próximo filme, o Episódio V: O Império Contra-

Ataca (1980), os dois passam a maior parte da narrativa juntos, após Luke deixá-los para treinar com o Mestre Yoda no planeta Dagobah. Han e Leia sofrem uma grave traição por um antigo amigo de Han, que os entrega para Darth Vader. O Lord Sith declara que Han deverá ser congelado vivo em uma placa de carbonita.

O ato de transformar uma pessoa em pedra é encontrado em várias histórias mitológicas. No primeiro testamento da Bíblia, a parábola da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra pela fúria divina mostra a esposa de Ló, que é transformada em um pilar de sal ao olhar para trás durante a fuga. Outro exemplo é Orfeu, que viaja até o reino dos mortos à procura da sua esposa Eurídice. “O mito grego do Orfeu e Eurídice, assim como centenas de contos análogos em todo o mundo, sugerem (...) que existe a possibilidade de o amante retornar com sua amada perdida do terrível limiar, apesar do fracasso registrado” (CAMPBELL, 1989, p. 120). No caso, é Leia quem deve descer ao submundo para resgatar o amado.

As últimas palavras de Han antes de ser congelado são um reconhecimento do amor de Leia, com a icônica cena na qual a princesa confessa que o ama e Han responde “Eu sei”. Seus últimos atos heroicos, embora às vezes relutantes, foram todos por ela (Figura 26).

Na Idade Média, quando o caminho do herói se encontrava o amor e o herói somente poderia obter a mais alta forma do seu poder masculino uma vez que fosse capaz de se submeter a ele, o papel da mulher também se transformava. Ela não era mais uma vítima indefesa a ser resgatada do dragão; em vez disso, ela própria se torna a libertação, a “Domina” do herói, senhora e superior, determinante da pureza de suas intenções e do valor de suas ações (LASH, 1995, p. 24 apud HENDERSON, 1997, p. 78).

**Figura 26.** Leia e Han: uma subversão do amor cortês medieval.



Fonte: Star Wars – Episódio V: O Império Contra-Ataca, DVD (1980).

Luke, por sua parte, segue sua jornada do herói ao chegar no ponto mais sombrio da narrativa, a sua própria descida ao submundo: a descoberta de que Darth Vader é o seu verdadeiro pai e a tentação para o lado negro da Força. Ao final, “Longe está a exuberância da infância e a fantasia da imortalidade invencível... Este Galahad cruza o limiar da infância à masculinidade e compreende o profundo significado de sua passagem (MANCOFF, 1995, apud HENDERSON, 1997, p. 89). Enquanto Luke cai profundamente em direção ao abismo, ele dá adeus aos últimos traços de ingenuidade da adolescência e transforma-se em um homem. Se sobreviver à jornada, ganhará “liberdade para viver”, a natureza e função da benção última descrita por Campbell, uma vez tornado “senhor dos dois mundos” (CAMPBELL, 1989, p. 21).

Leia também amadurece ao decorrer dos obstáculos da jornada do herói. Luke, abalado com a descoberta e em campo inimigo, pede instintivamente pela ajuda de Leia, a força feminina em sua vida. Seu amor por Luke e Han a conectaram à Força, antes mesmo dela saber que também é herdeira do legado Skywalker. No final do ato dois da trilogia, Vader chama telepaticamente pelo filho e Luke atende o chamado, chamando-o de pai. “O reconhecimento do lado sombrio nele mesmo marca o início do estágio final da jornada, pois abre o caminho para a transformação do próprio Vader e uma reconciliação entre pai e filho (HENDERSON, 1997, p. 90)”.

No terceiro e último filme da trilogia, O Retorno do Jedi, cada um do trio de heróis enfrenta seus maiores desafios até agora, tanto interior quanto exteriores. Leia, particularmente, surpreende ao se disfarçar como um caçador de recompensas para infiltrar o palácio do poderoso Jabba e resgatar seu amado Han (Figura 27). Ela engana os guardas e derrete a placa de carbonita que contém o corpo congelado do pirata, metaforicamente ressuscitando-o dos mortos com um beijo.

**Figura 27.** O renascimento simbólico de Han.



Fonte: Star Wars – Episódio VI: O Retorno do Jedi, DVD (1983).

Esse momento da narrativa também tem conotações mitológicas. Como Deméter, que resgatou sua filha do mundo dos mortos, a ressurreição e o reencontro com Han simbolizam o retorno da primavera para Leia. Após resgatá-lo, Leia é capturada por Jabba e feita sua escrava, sendo acorrentada à criatura como animal de estimação. Cabe à Luke resgatá-los, o qual aparece mudado depois dos acontecimentos de *O Império Contra-Ataca*. Ele veste robes negros e seu semblante é sombrio, representando o reconhecimento da sombra de Jung dentro de si. Ao escapar, Leia é quem derrota seu carcereiro, estrangulando-o com as mesmas correntes que a aprisionaram. Os heróis triunfaram o caminho de provações de Campbell, ressurgindo do outro lado como personagens regenerados.

Para Henderson (1997), a regeneração não é jurisdição somente do bem, pois o mal também tem tendência de ascender novamente. Na mitologia grega, a ressurgência do mal é simbolizada pela Hidra, monstro de três cabeças enfrentado pelo semideus Hércules. “Cada vez que uma cabeça da Hidra era cortada, brotava do coto outra ainda pior. Tanto ela como o leão seriam vencidos por Hércules e Iolau, seu companheiro de armas, como parte dos Doze Trabalhos” (ROBLES, 2006, p. 53). Na mitologia de *Star Wars*, a ressurgência do mal toma a forma de uma nova Estrela da Morte, reconstruída pelo Império após a destruição da primeira. Ela é palco da batalha final entre bem e mal: de um lado Luke, e do outro, o Imperador Sheev Palpatine. O Imperador é a essência da monstrosidade do Império Galáctico. Seu personagem é inteiramente ego, uma criatura desalmada que, como o ceifador da morte, reduz tudo ao seu redor a pó e cinzas.

O fantasma de Ben Kenobi, arquétipo do conselheiro e guia espiritual do herói, aparece para Luke para avisá-lo que Leia é sua irmã gêmea. Gêmeos divinos são encontrados em toda as mitologias, desde os romanos Rômulo e Remo, os gregos Apolo e Ártemis e os nórdicos Freyr e Freya. Leia de muitas formas representa a alma de Luke, o lado feminino da sua própria natureza (Figura 28). Com esse conhecimento, a integração dos opostos dentro de Luke - luz e trevas, masculino e feminino - está quase completa. “A única pessoa que pode penetrar o castelo sombrio com a faísca divina é o herói cujo coração e espírito tenham se tornado inteiros e integrados” (HENDERSON, 1997, p. 101).

**Figura 28.** Leia e Luke, os gêmeos divinos da mitologia.



Fonte: Star Wars – Episódio VI: O Retorno do Jedi, DVD (1983).

Neste último encontro, o Imperador oferece a Luke uma posição ao lado de seu pai e a oportunidade de substituí-lo. O herói, furioso, ataca seu pai e acaba por cortar a mão mecânica de Vader. Luke considera sua própria mão mecânica e seu membro perdido, percebendo que corre o risco de tornar-se o próximo Darth Vader. Ele solta seu sabre de luz, vencendo a influência maligna do Imperador, que não aceita ter perdido e usa o lado negro da força para eletrocutar Luke. Enquanto Luke implora ao seu pai por ajuda, o momento crucial da narrativa se revela.

A natureza verdadeira de Vader foi aprisionada pelo sistema, mas dentro dele ainda existe o espírito de Anakin Skywalker. Agora ele tem a chance de se redimir com seu filho, o que marca a última provação da jornada do herói de Luke. Sobre “a sintonia com o pai”, Campbell (1989) escreve:

Devemos ter fé em que o pai é misericordioso; assim, devemos confiar nessa misericórdia. Com isso, o centro da crença é afastado da tenaz apertada e escamosa do deus atormentador, e os ogros ameaçadores desaparecem. É essa a provação a partir da qual o herói deve derivar esperança e garantia da figura masculina do auxiliar, por intermédio de cuja magia (amuletos de pólen ou poder de intercessão) ele é protegido ao longo de todas as assustadoras experiências da iniciação, fragilizadora do ego, do pai (CAMPBELL, 1989, p. 72).

Vader se transforma por meio do amor por seu filho, atirando o Imperador em direção ao abismo e salvando Luke da morte. “A jornada de herói de Vader só foi insinuada até agora, porque, como muitas jornadas, os atos heroicos e monstros a serem derrotados tomam lugar no interior da alma,” (HENDERSON, 1997, p. 111). Um

dos principais temas de Retorno do Jedi é a retirada de máscaras (ou personas) para revelar o ser verdadeiro contido por dentro. Leia, por exemplo, começa o filme fantasiada de homem e com uma máscara cobrindo o seu rosto, o que para Henderson (1997), pode ser visto como algo simbólico da sua persona original. Quando isso também é retirado, ela revela a “adorável e sensual mulher” que habita seu interior.

A máscara de Vader é o aspecto mais tangível da sua persona demoníaca, que o rouba da sua humanidade e é o aparato que o mantém vivo. Quando ele insiste que seu filho a retire, “você vê um homem sem forma, aquele que não se desenvolveu como um indivíduo humano. O que você vê é um tipo estranho e lamentável de rosto indiferenciado. Darth Vader não desenvolveu sua humanidade. Ele é um robô” (CAMPBELL, 1992, p. 144). Enfim, Anakin Skywalker morre redimido nos braços de seu filho.

Ao final da trilogia, Luke, que começou sua história sendo um rapaz jovem e imaturo, completa a tarefa final da mítica jornada do herói: ele traz da sua aventura o conhecimento que permitirá a galáxia aprender e crescer com sua experiência. O que é importante destacar a respeito da jornada tradicional do herói é que o monomito de Campbell enfatiza melhor as características e valores encontrados estritamente nos personagens masculinos.

Leia, enquanto heroína mulher, merece uma atenção especial quanto ao seu papel na saga original de Star Wars e conseqüentemente na jornada do herói de Luke. Por mais progressiva e interessante a personagem de Leia fosse ao final da década de 1970, no entanto, ela é funcionalmente a única representante do gênero feminino em todo o universo de Star Wars, onde todos os outros personagens que avançam a trama são homens.

É notável destacar que Campbell baseou seus estágios míticos principalmente na história da humanidade. Os tempos que ele examinou em seu trabalho foram algumas das épocas mais sexistas do passado da humanidade, nas quais as mulheres eram súditos de homens - mães, filhas, amantes - ou eram as sedutoras deles. As mulheres de Campbell não tinham permissão para lutar ou fazer viagens perigosas. Mesmo tão recente quanto o século XX, em particular a década de 1950, as mulheres tinham a expectativa de serem sempre subservientes aos homens.

Star Wars, como produto da década de 1970, se encontrava preso no constante ciclo de regurgitação da jornada do herói em Hollywood. Por décadas, os roteiristas

se curvaram aos escritos de Campbell, pegando a estrutura do monomito e a aplicando especificamente à narrativa cinematográfica. A escassez de mulheres desempenhando papéis importantes (ou qualquer papel) nos filmes clássicos de George Lucas do final dos anos 70 e início dos anos 80 ecoa um problema que ainda existe hoje: as mulheres estão sub-representadas em filmes e mídia, ainda mais em papéis em que são forças motrizes da narrativa, não apenas personagens auxiliares ou interesses amorosos dos heróis do sexo masculino.

A visão de Joseph Campbell é importante para os estudos de mitologia e a construção de uma narrativa coesa e envolvente, mas seu olhar sempre mirou para o passado. Há, porém, um outro caminho, que oferece uma nova perspectiva que olha para o futuro em termos de progresso na sociedade - especificamente em relação ao papel que as mulheres desempenham.

## 4 PANORAMA DAS HEROÍNAS EM STAR WARS

Brait (1985) afirma que o emprego de certos recursos linguísticos e técnicas narrativas são elementos-chave para a construção de qualquer personagem fictício. Afinal, um bom personagem é capaz de ganhar verossimilhança de forma a causar empatia no público, a ponto de ser admirado tal qual uma pessoa de verdade.

Para compreender o papel que boas heroínas desempenham no imaginário do público moderno e por que diferentes protagonistas recebem diferentes recepções ao longo do tempo, foi escolhido o estudo de caso da saga Star Wars e da sua abordagem própria de personagens femininos, já que a saga abrange mais de quarenta anos de narrativas acumuladas, entre grandes filmes e romances de cabeceira.

Como já explanado anteriormente, foi chamada a atenção da autora para o fato de que só havia uma personagem mulher em cada uma das duas primeiras trilogias da franquia, que serão referidas como “trilogia original” (1977-1983) e “prequelas” (1999-2005). Na terceira trilogia, também a mais recente, com lançamento do primeiro filme no ano de 2015, a personagem principal pela primeira vez na história da saga foi uma mulher ao invés de um homem, como era o costume: temos então a sucateira Rey.

Os filmes de Star Wars normalmente possuem um trio de personagens principais, sendo que um deles sempre foi uma mulher. No entanto, nesses filmes, a figura feminina faz parte da história de um herói masculino: Leia é a irmã de Luke Skywalker e Padmé é o interesse amoroso de Anakin Skywalker.

O fato de Star Wars, Episódio VII: O Despertar da Força (2015) apresentar Rey com destaque, uma heroína a priori sem relação com o universo estabelecido, no centro da história, sugere uma mudança no universo cinematográfico de Star Wars no que concerne a suas personagens femininas.

Sendo assim, o objetivo deste capítulo é descobrir como a retratação de Rey como personagem se difere das respectivas representações das heroínas Leia Organa e Padmé Amidala. Também será analisado o quanto esses retratos possivelmente se baseiam em estereótipos de gênero e se houve alguma mudança ou progresso na maneira como as mulheres são representadas na saga, também conhecida como Guerra nas Estrelas.

#### 4.1 A CONSTRUÇÃO DA HEROÍNA NO CINEMA

A criação de uma personagem sempre estará relacionada às experiências de vida, sejam elas reais ou imaginárias, acumuladas pelo autor em questão. Ou seja, dependendo de quem está contando a história, a perspectiva de como uma personagem deve agir será diferente. Ao longo de uma narrativa, cada personagem – seja ela feminina ou masculina – terá suas progressões clarificadas por jogos de linguagem, sendo descritas através de gestos, roupas, a forma que se comporta diante de uma situação e até mesmo da forma como é chamada. Assim, a criação de uma personagem pode ser decomposta da seguinte maneira em termos simples:

Personagem é basicamente ação e signos (uma gravata, por exemplo, a expressar desde logo uma condição econômica). Assim também as ações têm de ser não ações quaisquer, mas ações expressivas. Por exemplo, falar é uma ação bastante expressiva; mais ainda se flagrarmos as personagens falando coisas reveladoras de suas vidas, suas idéias e emoções, suas relações com a história toda. Mas é tão ou mais importante flagrar também os gestos, mesmo os menores — e até mais eles, bem como os olhares, tiques, roupas, detalhes — que falam a seu modo. Olhar não tem cerca. Cacoete é sinal. Postura é signo. Roupas é condição. Vocabulário é identidade (BRAIT, 1985, p. 74).

Da descrição do roteiro até a performance do ator diante a câmera, o resultado completo funciona de forma a acumular signos e combiná-los de maneira que o público receba e entenda a realidade e as motivações da determinada personagem.

Há várias formas de abordar sua caracterização, por isso, no meio cinematográfico, é preciso definir qual será o método utilizado. Field (2001) explica que, como o filme é um meio visual, os roteiristas devem encontrar formas de revelar visualmente os conflitos da personagem.

Em termos de roteiro, uma vez definida a personagem principal da história, é preciso separar os componentes da vida dela ou dele em duas categorias básicas para começar a diagramar sua caracterização: o interior e o exterior. A vida interior de um personagem ocorre do seu nascimento até o momento em que o filme começa, sendo um período importante para sua formação. Já a vida exterior acontece do momento em que o filme começa até a última cena da história. Como não há conhecimento visual da personagem antes do início da vida exterior, é essencial para a linguagem do cinema a aplicação da máxima: “mostre, não conte.” O conceito é frequentemente atribuído ao dramaturgo russo Anton Chekhov, que teria dito em uma

carta ao seu irmão: "Não me diga que a lua está brilhando; mostre-me o brilho da luz no vidro quebrado" (CHEKHOV, 1866)<sup>16</sup>.

A distinção entre contar e mostrar foi popularizada no livro de Percy Lubbock, *"The Craft of Fiction"*, e tem sido um elemento importante na teoria narratológica anglo-saxônica desde então. A técnica consiste em um tipo de escrita na qual a história e os personagens são relacionados através de detalhes e ações sensoriais, em vez de mera exposição. Como resultado, promove um estilo de escrita mais imersivo para o leitor, permitindo que ele "entre na cabeça" dos personagens. Em resumo: mostrar ilustra, enquanto contar apenas afirma algo que está distante do espectador.

Ao escrever um roteiro, a principal função do escritor é deixar o enredo coerente e harmonioso, o que pode ser atingido com o desenvolvimento de personagens. Para Field (2001): "Escrever é a habilidade de perguntar-se e obter respostas. Por isso eu chamo o desenvolvimento de personagem de pesquisa criativa. Você faz perguntas e obtém respostas (FIELD, 2001, p. 28)."

Tudo começa com as perguntas feitas a respeito da sua vida interior: a personagem é um homem ou uma mulher? Quantos anos tem? Onde mora? Teve uma infância feliz? Que tipo de relacionamento teve com os seus pais? Uma vez estabelecido o aspecto interior da personagem, formulando seu corpo, forma e alma, parte-se para as perguntas feitas para o contexto da história do filme: é feliz ou infeliz com a sua situação? Deseja que a sua vida fosse diferente? Mais importante que tudo é a forma que a personagem se relaciona com as outras pessoas em sua vida. Segundo Field (1979), todo personagem dramático interage de três formas: ele enfrenta conflitos para alcançar sua necessidade dramática; ele interage com outros personagens, de forma positiva negativa ou indiferente; e, por fim, ele interage consigo mesmo.

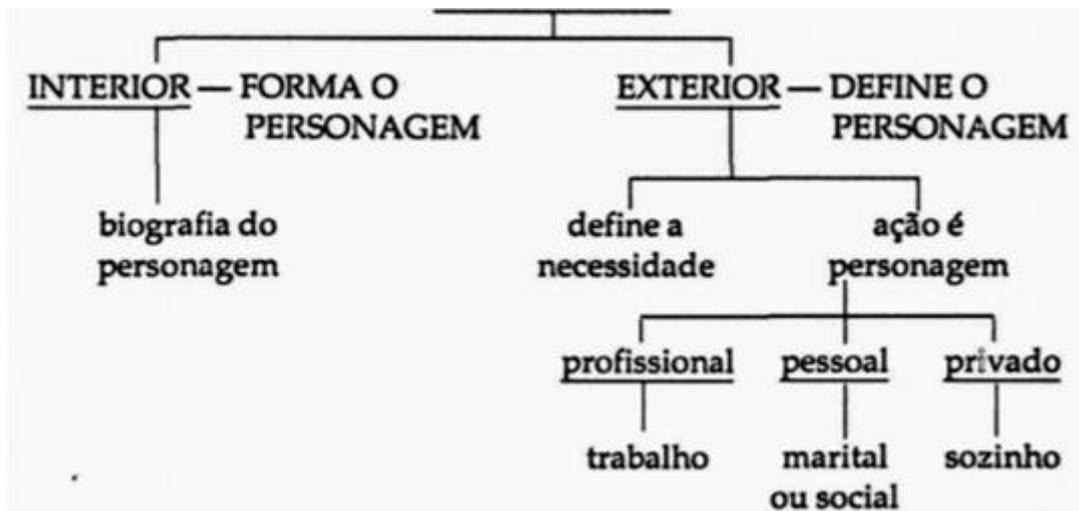
A necessidade da personagem é o elemento mais importante do roteiro, pois ela move toda a narrativa. O que a personagem deseja, quais são seus principais sonhos e anseios? A necessidade deve ficar clara ao espectador, pois para Field (1979), somente assim é possível criar a tensão dramática que faz o espectador torcer para a heroína enquanto ela enfrenta os conflitos e obstáculos que a separam do seu sonho.

---

<sup>16</sup> Traduzido e simplificado de uma carta de Chekhov para seu irmão Aleksandr em 1886. Disponível em: < <https://quoteinvestigator.com/2013/07/30/moon-glint/> >. Acesso em 4 maio 2020.

A essência da personagem, conforme exposto anteriormente por Brait (1985), é a ação. Xavier (1983) mostra que toda a ação em qualquer roteiro se insere numa atmosfera que dá o colorido geral ao filme, retratando o modo de ser e viver dos personagens da história. O personagem é o que ele faz, por isso todas as suas ações devem expressar algo. Desta maneira, ao desenvolver o conceito geral de o que consiste uma personagem, ele se parece com o fluxograma a seguir (Figura 29):

**Figura 29.** A construção da personagem.



Fonte: FIELD, 2001, p. 28.

No entanto, nas histórias de ficção, existe um tipo de personagem em particular que se destaca, sendo central à história a qual se revolve: a heroína. Existem muitos modelos desse arquétipo no cinema: a heroína épica, trágica, super, anti ou histórica. Porém, todas elas possuem características em comum que as definem, normalmente seus sentidos de força, coragem, capacidade de sacrifício e compaixão.

As heroínas não são personagens perfeitas, pois suas falhas e imperfeições mostram sua humanidade e trazem esperança para a audiência que se identifica com elas. A esperança é outro ingrediente essencial em qualquer história de heroína, pois a esperança é inspiradora e animadora, em um mundo que muitas vezes pode ser duro e cruel. As heroínas mostram que há um bem na humanidade e que vale a pena lutar por isso. Quando bem executadas, elas instruem as pessoas a serem mais pacientes, cuidadosas e compassivas como resultado.

Como um roteiro é uma história contada em imagens, é responsabilidade do roteirista escolher imagens que dramatizem cinematograficamente essas

capacidades da heroína. A câmera, no caso, é o instrumento que carrega o espectador para dentro do filme. Os personagens, para Xavier, “não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles veem e da forma em que veem (XAVIER, 1983, p. 85).

Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é de lá que vemos Romeu e Julieta. Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu e, para baixo, para Romeu, com os olhos de Julieta. Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tomam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de "identificação". Nada comparável a este efeito de "identificação" já ocorreu em qualquer outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística (XAVIER, 1983, p. 85).

Os movimentos da câmera cinematográfica, para Xavier (1983), são a base da nova linguagem formal do cinema, que permitem a alternância constante do ponto de vista da narração. Na tela, tudo muda incessantemente, desde a distância do objeto em relação à câmera, até o ângulo, a perspectiva e quantidade de objetos ou pessoas em cena. “Este movimento secciona o objeto diante da câmera em visões parciais, ou "planos", independente do fato deste objeto se mover ou não” (XAVIER, 1983, p. 86).

Para Gurbenikoff (2009), o processo de decupagem do filme em planos, cenas e sequências resulta na criação de um espaço-tempo único àquela narrativa, uma coerência conhecida no cinema como “impressão da realidade”. “O trabalho da câmera em planos mais fechados leva a uma densidade psicológica do personagem, ressaltando detalhes de expressão e, principalmente, a montagem em continuidade, institucionalizada pelo cinema clássico” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 5).

Outro elemento que ajuda o cineasta a apresentar sutilmente informações chave para o desenrolar do enredo é através da iluminação. O *foreshadowing* é um artifício no qual o diretor insinua fragmentos da história que ainda estão por vir, o que pode acontecer pelo uso de luz (ou falta dela) nas cenas. A iluminação, neste caso, acentua o potencial dramático de momentos importantes para o enredo e ajuda a “criar um ambiente psicológico ao espectador (COSTA, 2015, p. 2)”.

O diretor de fotografia do filme *Alien* (1979) enfrentou grandes desafios no que diz respeito à iluminação e ao enquadramento aplicados nas cenas do grande sucesso

*cult* de ficção científica, cuja heroína Ripley é reconhecida até hoje como uma das melhores do gênero. Vanlint (2017), décadas depois do lançamento do filme, escreveu sobre os métodos não ortodoxos que utilizou para iluminar a gigante nave espacial vista no filme, além dos vastos terrenos do planeta alienígena.

Os sets e os corredores foram todos construídos com tetos muito baixos. Tinham quatro paredes, o que implica iluminar através de grades e luzes ocultas ou com lâmpadas embutidas. Acho que a atmosfera do filme se deve à natureza dos cenários, além do fato de que eu pude iluminar com equipamentos não convencionais, como luzes de aeronaves 747, luzes de "pânico", uma certa quantidade de unidades de neon e fluorescentes e uma grande quantidade de efeitos especiais de luz<sup>17</sup> (VANLINT, 2017, tradução nossa).

Vanlint produziu uma luz relativamente normal para os primeiros momentos do filme, antes do conflito começar. Os sets pequenos a princípio eram bem iluminados, passando uma sensação de intimismo e segurança para os personagens na nave e para os espectadores. Com a revelação do alien predador, os compartimentos diminutos atenuavam um sentimento claustrofóbico que acompanha a protagonista Ellen Ripley (Sigourney Weaver) por todo o horror que encontra na nave ali por diante na trama (Figura 30).

**Figura 30.** Ripley no compartimento claustrofóbico da nave em *Alien*.



Disponível em: < <https://ascmag.com/articles/alien-and-its-photographic-challenges> >. Acesso em 25 abr. 2020.

O específico cinematográfico, que se convencionou a chamar de linguagem cinematográfica, “ou seja, a montagem, a iluminação, a composição de imagens, o

<sup>17</sup> VANLINT, Derek. “*Alien and Its Photographic Challenges*”. **ASC Magazine**, 04 jul. 2017. Disponível em: < <https://ascmag.com/articles/alien-and-its-photographic-challenges> >. Acesso em 25 abr. 2020.

enquadramento fotográfico, o movimento da câmera, etc.,” (GUBERNIKOFFF, op. cit., p. 4) são elaborados com a finalidade de construir significados. O uso de quadros anamórficos em *Alien*, por exemplo, ajudou Derek Vanlint e o diretor Ridley Scott a capturar cenas cuidadosamente apresentadas, envolvendo vários membros da tripulação do *Nostromo* em espaços limitados. A composição da imagem na tela tem a função de remeter a signos relativos à espacialidade da trama, envolvendo cenários, figurinos, maquiagem e o movimento dos atores.

O figurino, como signo, acaba se comportando como a representação de um estereótipo, com o intuito de facilitar a compreensão do público a respeito do contexto, identidade e psicológico da heroína. O mesmo é composto por todas as roupas e acessórios usados pela personagem em cena, projetados e escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme. Para Costa (2002), “o vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir as características do personagem (COSTA, 2002, p. 1).

De fato, o figurino serve à narrativa ao ajudar a diferenciar (ou tornar semelhante) os personagens, e ajuda a identificar em que arquétipo (ou em que clichê) o personagem se encaixa: seria tão difícil uma *femme fatale* ter o mesmo efeito sobre a plateia de um filme noir com uma roupa mais recatadas quanto seria acreditarmos em um super-herói capaz de realizar feitos incríveis se os figurinos de ambos os tipos não nos ajudasse a suspender a descrença e transfigurar a imagem do ator em um personagem (COSTA, 2002, p. 3).

Leitão (2016) afirma que, desde o início do cinema, a maquiagem passa a ser, também, subjugada à câmera e às suas necessidades. A maquiagem cinematográfica, em seu início, sofreu grande influência do teatro como uma forma de diferenciar o personagem do ator, e conseqüentemente, levar esse personagem de forma mais clara e única para o público.

Para Morin (1972), a maquiagem no cinema adquiriu a mesma função da maquiagem teatral, a de “permitir e fixar um fenômeno de posse [...]. O corpo ideal das estrelas revela uma alma ideal”. (MORIN, 1972, p. 40). Ou seja, como consequência, a maquiagem pode associar permanentemente uma atriz a uma personagem ou uma persona por ela interpretada. É o caso de Grace Kelly, a eterna heroína dos horrores de Alfred Hitchcock, que passou de estrela de Hollywood para a realeza de Mônaco. Em *a Janela Indiscreta* (1954), Kelly interpretou uma socialite sofisticada que se tornou a principal persona pública associada à atriz.

Nos Estados Unidos, os suspenses de Hitchcock começaram a fazer muito sucesso e ao contrário do caminho da maquiagem mais natural ou mesmo da não-maquiagem que o resto do mundo parecia estar tomando, Hollywood continuava com a glamourização dos looks das atrizes, fazendo com que as protagonistas femininas e loiras de Hitchcock ficassem sendo conhecidas no mundo todo, e seus looks quisessem ser imitados por todas as mulheres (LEITÃO, 2016, p. 40).

Influenciados pelo período pós segunda guerra na década de 1950, o cinema naquele momento passou a reproduzir em suas personagens femininas maquiagens mais carregadas. Os lábios vermelhos, a pele alva e as sombras bastante escuras para dar o contraste aos olhos passaram a ser o foco das maquiagens. Em *Blade Runner* (1982), o design da replicante Rachael (Figura 31), que acompanha o detetive interpretado por Harrison Ford, é um notável exemplo da maquiagem como importante ferramenta de construção da personagem. Na sociedade futurística na qual o filme se passa, os replicantes são como seres humanos, porém de força, intelecto e beleza superior em comparação com seus projetistas genéticos. Assim, a heroína Rachael possui uma beleza tradicional estonteante, que contrasta com a atmosfera sucateada do planeta, e que também é maximizada pela maquiagem *à la* Grace Kelly que adorna suas feições robóticas.

**Figura 31.** A maquiagem em *Blade Runner* (1982).



Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0083658/mediaviewer/rm4092238337> >. Acesso em 20 jun. 2020.

Entretanto, o único objetivo da maquiagem cinematográfica não é embelezar as suas personagens. Com ela, desenvolvem-se também formas de envelhecer,

rejuvenescer, transformar pessoas em outras pessoas, ou até mesmo em animais ou coisas, apenas se utilizando do uso de cor e textura. A maquiagem é uma intervenção necessária para ajudar um ator a contar uma história, potencializando a construção do personagem e estimulando a visualização de emoções no rosto do artista durante as cenas.

Nas gravações de *Alien 3* (1992), Sigourney Weaver reprisou seu papel de Ellen Ripley no thriller de ficção científica. Para este filme, no entanto, Weaver decidiu levar a aparência da heroína em uma direção ainda mais extrema, deixando-a careca e cheia de fuligem pela maior parte do filme (Figura 32). Quanto à repercussão do visual de Ripley, Weaver acredita que o visual a tornou menos poderosa do que seria de outro modo assumido. Em entrevista, a atriz disse: "Acho que ela se sentiu mais frágil, talvez porque não tinha cabelo... Todos parecíamos esses esqueletos de alguma maneira, e senti que isso trouxe à tona a vulnerabilidade de todos" (WEAVER, 1992, tradução nossa)<sup>18</sup>. Assim, o visual da protagonista e dos outros personagens serviram como complemento visual à atmosfera pretendida pelo roteiro.

**Figura 32.** Ripley com a cabeça raspada em *Alien 3* (1992).



Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0103644/mediaviewer/rm3525414656> >. Acesso em 5 maio 2020.

---

<sup>18</sup> WEAVER, Sigourney. Entrevista para **Starburst Magazine**, 1992. Disponível em: < <https://alienseries.wordpress.com/2013/08/05/interview-with-sigourney-weaver-1992/> >. Acesso em 10 maio 2020.

Xavier (1983) afirma que o principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções, o que conforme visto anteriormente, possui inúmeras maneiras de ser executado, do enquadramento à maquiagem do personagem.

Incidentalmente, o principal papel da trilha sonora em um filme é exatamente este. A sonoplastia é responsável por criar a atmosfera em torno do enredo, o que para Esposito (2011) deve representar uma conexão com a imagem em cena, valorizando diálogos, músicas e efeitos. Um tema sonoro associado a um personagem que é repetido ao longo do enredo ajuda a audiência a se envolver emocionalmente com a sua história. “Cada um de nós percebe o filme em função das suas capacidades fisiológicas, da sua memória dos sons e de um contexto particular (GARDIES, 2007, p. 58)”. Uma das ferramentas que todo compositor de filmes precisa para criar a trilha sonora de um filme é o *leitmotif*<sup>19</sup>.

O *leitmotif* é um termo que começou a ser usado pela primeira vez para analisar as óperas de Wagner, e mais especificamente é definido como um tema musical usado para reforçar a ação dramática, identificar os personagens ou estabelecer razões pelas quais o ouvinte associa a um evento dramático. Também pode ser definido como o “motivo musical motriz que individualiza um personagem, define uma ideia ou situação, que terá tanta influência na concepção e profundo senso psicológico da música cinematográfica” (COLÓN et al, 1997, p. 247, tradução nossa).

Uma das funções do *leitmotif* é a capacidade de conectar o espectador através da acumulação, graças à memória do ouvinte, o que o faz associar emoções ao ouvir o tema e, em seguida, poder revivê-las novamente mais tarde. Um dos usos mais frequentes do *leitmotif* é que quando o personagem, objeto, situação ou ideia aparece na tela: é o momento em que o compositor usa o tema musical de maneira que o espectador tenha a identificação mais fácil de ambos os elementos.

John Williams, grande compositor responsável pelas trilhas sonoras de diversos filmes de sucesso como Tubarão (1975), Indiana Jones (1984), Jurassic Park (1993-2017) e da saga completa de Star Wars (1975-2019), trouxe uma imensa contribuição ao cinema com sua perspectiva da música como parte essencial da jornada do personagem. O uso de *leitmotifs* por Williams foi usado para transmitir e sustentar uma unidade narrativa, enquanto momentos de grandeza foram enfatizados

---

<sup>19</sup> O termo vem do alemão, *leitmotiv*, que significa “motivo principal”.

(KALINAK, 1992, p. 190). A incorporação de *leitmotifs* por Williams também é usada como um meio de prenunciar eventos narrativos posteriores (KALINAK, 1992, p. 199).

No filme E.T., O Extraterrestre (1982), fica clara a característica do estilo de Williams como compositor, ao usar trilhas grandiosas e marcantes para conduzir a ação na tela. O exemplo mais destacado disso acontece na primeira vez que E.T. e o menino Elliott voam de bicicleta no céu noturno, no qual a música sublinha a alegria, o espanto e qualidade mágica do momento. Variações desse tema icônico são usadas em todo o filme, inclusive no clímax do filme, mas a partitura também é usada para acentuar momentos mais calmos e doces da trama: como a cena em que a mãe de Elliot está deitada na cama com a pequena Gertie, lendo o livro Peter Pan para a criança dormir (Figura 33). Em cada uma dessas cenas, a partitura assume uma qualidade sonhadora e adota uma instrumentação mais esparsa, florescendo aos poucos como harpas em ascensão. Por outro lado, sempre que os vilões aparecem, a partitura incorpora sirenes inquisitivas, porém ameaçadoras, em suas notas.

**Figura 33.** A mãe do filme E.T., O Extraterrestre (1982) lê Peter Pan.



Fonte: Acervo da Universal Pictures (1982).

E por fim, há o aspecto do diálogo, que para Field (1995), é uma função da personagem. O diálogo está relacionado diretamente às suas necessidades, esperanças e sonhos, tendo que comunicar informação ou os fatos da sua história para o público. Ele “deve revelar conflitos entre e dentro dos personagens, estados emocionais e reversões de personalidade dos personagens” (FIELD, 1995, p. 32), além de mover a história adiante. O autor também explica que é necessário enxergar

nos diálogos formas de como expandir a ação visualmente, pois uma de suas funções também é complementar a imagem na tela, já que a fala reforça algo que a ação não deu conta de expor totalmente.

Com a acumulação dos signos citados no meio cinematográfico, heróis e heroínas tendem a ser padronizados nas telonas, para facilitar a compreensão de quem são e seu papel na história. Assim, isso acaba por manter alguns estereótipos na mídia, como traços de personalidade, capacidades e aspirações (BUSSEY; BANDURA, 1999).

As mulheres são muito mais propensas a liderar pequenos dramas independentes ou filmes de terror, sendo mais raros os bons exemplos de heroínas bem executadas no cinema *mainstream*. Assim, se um filme de ação tiver uma mulher, é muito mais provável que ela seja uma vilã *femme fatale* ou um interesse amoroso - algo parodiado em *Kingsman: Serviço Secreto* (2014). Se de alguma forma ela fosse a protagonista, ela seria hipersexualizada como Lara Croft e a Mulher-Gato. Portanto, é razoável afirmar que um grande número de espectadores está recebendo essas mensagens culturais específicas, e as perpetuações desses temas em relação aos papéis de gênero, não só no gênero de ficção científica como nos gêneros dos principais filmes de bilheteria, que atingem um grande público.

#### 4.2 MULHER E HEROÍNA NA SAGA STAR WARS

As personagens femininas na mídia, especialmente na mídia infanto-juvenil, estão gradualmente deixando de ser retratadas como o interesse amoroso do personagem principal ou sua “parceira” - pelo contrário, elas têm suas próprias histórias e desenvolvem traços de caráter autênticos que as informam, mas não as definem (MICHAEL et al., 2012). Apesar disso, é notório que filmes de ficção de científica, incluindo a saga de *Star Wars*, seguem uma fórmula que historicamente não utiliza muito do protagonismo feminino para contar suas histórias. As que existem, normalmente são tratadas como personagens femininas “simbólicas” (do inglês *token woman*) que são diluídas no enredo. Leia Organa, Padmé Amidala e Rey podem não ser as únicas mulheres representadas nas trilologias de *Star Wars*, mas são as únicas

com papéis significativos na trama, ainda que com suas diferenças de retratação. Tal situação é conhecida no meio como "princípio Smurfette", que significa

qualquer instância de um elenco de personagens (humanos ou animados) em um livro, filme ou programa de televisão que seja muito distorcido do sexo masculino, ou de fato inclua literalmente apenas uma fêmea simbólica (geralmente estereotipada e no papel de ajudante/ irmã mais nova / interesse amoroso ou qualquer outra versão de um ornamento ao lado dos personagens masculinos e suas aventuras). (DAY, 2014, p. 203)

"O Princípio Smurfette"<sup>20</sup> é o nome de um artigo publicado em 1991 por Katha Pollitt no *The New York Times*, que discute como os programas de entretenimento infantil parecem ter sido projetados principalmente para a demografia masculina, devido ao fato de haver apenas uma personagem feminina no elenco principal de personagens majoritariamente masculinos em uma série de TV. Também conhecida como "mulher simbólica", a personagem se origina das tentativas da indústria do entretenimento de comercializar seu produto para um público específico (THOMPSON; HEINBERG, 1999). É o caso dos Smurfs, que tornou-se a alegoria principal para explicar o fenômeno, mas também podem ser citados os Muppets e os Looney Tunes, além da Liga da Justiça e muitos outros.

O Princípio Smurfette se aplica aos filmes Star Wars, ou pelo menos à trilogia original e às prequelas, uma vez que Leia Organa, única mulher na trilogia, é a irmã de Luke Skywalker e o interesse amoroso de Han Solo, enquanto Padmé Amidala é a esposa de Anakin Skywalker e também a única mulher na sua trilogia. Pode-se argumentar que, embora ambas as personagens sejam retratadas como heroicas à sua maneira, Rey é a única que é colocada no papel de heroína principal em sua história. A marginalização das mulheres nas narrativas promove e sustenta a ideologia patriarcal, conforme sugere Johnston (2000): "[...] dentro de uma ideologia sexista e de um cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como o que ela representa para o homem" (p. 24).

É importante considerar também quantos filmes de Hollywood - incluindo a trilogia original e as prequelas de Star Wars - falham no Teste de Bechdel<sup>21</sup>, que pede

<sup>20</sup> POLLITT, Katha. *Hers; The Smurfette Principle*. **The New York Times**, 07 abr. 1991. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html> >. Acesso em 24 abr. 2020.

<sup>21</sup> O teste surgiu há 30 anos, numa tira da cartunista Alison Bechdel, para ironizar como Hollywood sub-representa as mulheres. Hoje, algumas produtoras já filtram roteiros por esse critério.

apenas que um filme contenha duas mulheres que conversam umas com as outras em algum momento sobre algo além de um homem. O primeiro filme da saga a sequer passar desse critério é *O Despertar da Força* (2015), primeiro filme da nova trilogia (2015-2019). Embora não seja necessariamente um indicador de qualidade, o Teste de Bechdel reconhece outra verdade incômoda: que as mulheres são mais frequentemente retratadas na mídia principalmente em termos de como elas se relacionam com os homens.

Portanto, apesar do fato de essas personagens femininas poderem ser classificadas como personagens principais nas histórias, elas são tratadas de maneira diferente de suas contrapartes masculinas. Mesmo o status de personagem principal não impede que as personagens femininas sejam reduzidas a estereótipos ou ornamentos nas histórias que acabam “pertencendo” aos personagens masculinos. O uso de estereótipos, bem como a objetificação como prática de representação são questões proeminentes na retratação de personagens femininas na mídia.

De acordo com o que a pesquisadora Nicole Bogarosh argumenta na sua dissertação, “*The Princess, the Damsel, and the Sidekick: Women as the ‘Other’ in Popular Films (2000–2011)*”, “as mulheres são posicionadas como as 'outras' através de uma variedade de meios” (BOGAROSH, 2013, p. 8). Os filmes de grande sucesso desempenham um papel importante na defesa e perpetuação dos estereótipos patriarcais das mulheres: “estereotipando as mulheres como esposas/mães, vítimas ou meras parceiras dos líderes masculinos e, normalizando esses temas, os filmes mais lucrativos ajudam na perpetuação do 'outro' nas mulheres” (BOGAROSH, 2013, p. 10).

Leia Organa e Padmé Amidala foram analisadas de uma perspectiva feminista pela professora americana Diana Dominguez em seu artigo “*Feminism and the Force: Empowerment and Disillusionment in a Galaxy Far, Far Away*”, na qual Dominguez (2007) compara as personagens e argumenta que, embora Leia seja um modelo feminista, o mesmo não pode ser atribuído a Padmé devido à maneira como ela é retratada. A autora acredita que a princesa Leia não é uma donzela em perigo, argumentando que Leia é independente e não precisa ser resgatada (p. 113). Dominguez (2007) também sugere que a personagem de Leia permaneceu um ícone feminista inspirador em toda a trilogia original de Star Wars, pois George Lucas “deliberadamente” fez escolhas para subverter estereótipos que são frequentemente empregados na escrita de personagens femininos. Ela vê Leia como um “modelo

feminista forte, apesar de seu status de mulher simbólica "no que a maioria dos críticos e estudiosos denominou um conto clássico de jornada de herói masculino - essencialmente, a história de Luke" (DOMINGUEZ, 2007, p. 111).

Leia possui uma cena famosa em *O Retorno do Jedi* (1983), na qual é vista usando uma roupa de biquíni de metal extremamente reveladora, enquanto é transformada em escrava de um alienígena gigante em forma de lesma. Ela admite que "a cena parece injustamente destacar a principal personagem feminina na trilogia de sexualização e objetivação" (DOMINGUEZ, 2007, p. 117). No entanto, ela também argumenta que, embora a cena seja repleta de excitação para o público masculino principalmente jovem dos filmes, ela pode ser lida como um momento de grande empoderamento para as mulheres na plateia. A mulher impotente e sexualmente escravizada usa os próprios elementos dessa escravidão para matar um sequestrador que entendeu tarde demais que ele subestimou perigosamente sua presa. Além disso, embora seja verdade que Leia é a única personagem a ser colocada em uma posição de 'vítima' especificamente sexualizada, pode-se argumentar que isso é apenas um reflexo do fato de que as mulheres são particularmente vulneráveis a essa vitimização como um meio de tortura e humilhação.

Na trilogia mais recente de *Star Wars*, ambientada quase trinta anos após o *Retorno do Jedi*, Leia Organa se transformou novamente, sendo agora chamada de General Organa. O título sugere que sua nova identidade está associada com suas contribuições para a Rebelião e que se tornou muito mais poderosa que uma "princesa", que reduz Leia a uma posição de passividade. Também sugere que as mulheres podem e devem estar envolvidas em batalhas e guerras, e não à margem delas. Essa mudança de título é apenas uma maneira pela qual *O Despertar da Força* (2015) reimagina o papel das mulheres. Ela é a líder da Resistência, uma aliança militar que ela mesma formou para proteger a galáxia da ameaça da Primeira Ordem, uma organização que tenta tomar o poder e formar um novo regime como o antigo Império. A maioria das cenas de Leia é dela dando ordens ou supervisionando as operações da Resistência. Como ela não é mais jovem, Leia não participa de ações como costumava fazer, mas ainda é mostrada chegando a um campo de batalha depois que a Resistência levou a Primeira Ordem à Takodana.

Embora a nova trilogia seja a história de personagens principais completamente novos, Leia, Han e Luke aparecem em papéis de apoio e o público descobre que o casal se divorciou e o herói Skywalker entrou em exílio. Também é revelado que a

General agora é mãe, mas em vez de isso ser retratado como algo feliz e gratificante, é uma grande causa de tristeza para ela. Assim, o estereótipo de romance que envolve casamento e filhos como fonte de realização para as mulheres é subvertido na história. A maternidade não é apresentada como idílica ou desejável, pois é revelado que o filho que Leia teve com Han se voltou para o mal e está tentando destruir o movimento rebelde que a mãe criou. Nada disso é consertado ou tem um final feliz durante o filme. Em vez disso, Leia sente pela Força que realmente perdeu seu filho para o Lado Negro quando ele mata seu próprio pai, Han Solo (Figura 34). Ao que indica no filme e nos livros escritos sobre a personagem após a trilogia original, Leia aparenta não ter sido treinada nos caminhos da Força, o que depois foi alterado pelo diretor JJ Abrams em *A Ascensão Skywalker* (2019). Como personagem coadjuvante em *O Despertar da Força*, o retrato de Leia não é estereotipado e é uma adição importante à representação das mulheres no filme.

**Figura 34.** Leia e Han se encontram pela última vez em *O Despertar da Força*.



Fonte: *Star Wars – Episódio VII: O Despertar da Força* (2015), Blu-ray.

Outras autoras como Bogarosh (2013) não problematizam muito o retrato de Leia mesmo na trilogia original, porém criticam a maneira como Padmé é retratada na trilogia dos anos 2000. Padmé Amidala é a principal personagem feminina nas prequelas de *Star Wars* (1999–2005), interpretada por Natalie Portman. É uma rainha, senadora, mãe de Leia e Luke e a trágica esposa de Anakin Skywalker. Padmé aparece pela primeira vez no *Episódio I: Uma Ameaça Fantasma*, vestida da cabeça aos pés com os trajes da realeza de Naboo, aos 14 anos de idade (Figura 35). Seu

visual pretendia remeter a uma imagem de grandeza; não uma rainha criança, mas uma combatente da liberdade em posição de liderança.

**Figura 35.** Padmé com os trajes da realeza de Naboo.



Fonte: Star Wars – Episódio 1: A Ameaça Fantasma (1999), DVD.

Ao criar o conjunto real de Naboo, a estilista Trisha Biggar buscou dar-lhe uma "sensação imperial chinesa"<sup>22</sup>, tomando a influência dos intrincados designs da cultura para criar a peça de ombro e o cocar pesado em formato de sino que se alinha a um laço vermelho-sangue na sua cabeça. Esse senso de tradição também pode ser visto em sua maquiagem, que representa a cultura do planeta Naboo, onde as rainhas infantis eram vistas como tendo um senso de sabedoria em sua inocência que os adultos não tinham. A maquiagem branca e detalhes em vermelho nas bochechas da Amidala se assemelham ao *Yeonjigonji*, um estilo de maquiagem usado pelas noivas nos casamentos tradicionais coreanos.

Padmé Amidala é inicialmente retratada como uma personagem bastante complexa, e ela tem vários papéis e propósitos na história. No entanto, essas características começam a desaparecer quando ela é empurrada para uma posição de "interesse amoroso" na história por causa de Anakin. Embora ela não seja retratada como uma "donzela em perigo" ou transformada em objeto sexual, o "romance" com Anakin se torna uma parte tão importante de sua história que ela se torna uma personagem bastante estereotipada. Além disso, Padmé se torna simplesmente outro tipo de objeto: o objeto das atrações obsessivas e não saudáveis de Anakin. Como

<sup>22</sup> DENNIS, Catrina. "Force of Fashion: Queen Amidala's Throne Room Ensemble". **Star Wars News**, 08 jun. 2016. Disponível em: < <https://www.starwars.com/news/force-of-fashion-queen-amidala-throne-room-ensemble> >. Acesso em 11 de maio de 2020.

Anakin é o protagonista masculino, a narrativa segue seu ponto de vista e os espectadores são apresentados somente a sua ideia do que constitui o papel de Padmé. Dominguez (2007) argumenta que "Padmé se torna quase unidimensional no Episódio III, reduzido a um estereótipo choroso de uma mulher desfeita" (p. 121), e que "[ela] não é uma heroína na tradição de sua filha de tela, Leia" (p. 122).

Ao longo das prequelas, a personagem de Padmé apresenta inconsistências no roteiro de George Lucas, que não valorizou a necessidade de estabelecer os seus motivos ou pensamentos internos nos filmes. Tal problema fica evidenciado em uma cena em *Ataque dos Clones*, na qual é mostrada uma seção dos quartos de Padmé no planeta Coruscant. Esta poderia ter sido uma oportunidade para aprender algo sobre a vida interior da então senadora - que livros ela lê? Possui hobbies? Como organiza seus pertences mais pessoais? Em vez disso, tudo o que vemos são guarda-roupas abertos, revelando pouco sobre sua personalidade. Assistindo a outras cenas, fica claro que Lucas como diretor entende que o cenário e as imagens são ferramentas poderosas para ajudar na caracterização dos personagens. Lucas propositadamente escolheu enfatizar a aparência externa de Padmé para sua representação, por não considerar importante com o desenvolvimento das suas idiossincrasias, sutilezas ou falhas.

Bogarosh critica os filmes por lhe dar uma posição aparentemente sem sentido de poder no senado: "[Padmé] mostra uma posição de poder, pois ela é senadora, mas, novamente, ela parece ser uma mulher simbólica no poder." (BOGAROSH, 2013, p. 83) Embora Padmé não seja uma mera donzela e seja retratada como líder e heroína, ela se encaixa muito bem no estereótipo de "interesse amoroso". A autora ainda argumenta que "[a] noção estereotipada de mulheres como 'namorada' e 'interesse amoroso' existe desde o início das narrativas de romance no cinema, mas no século XXI houve uma 'ênfase renovada' nas mulheres em esses tipos de papéis" (BORAROSH, 2013, p. 21).

Padmé Amidala, mãe de Leia Organa, vivencia uma reversão do Episódio I, em que é uma rainha forte que se preocupa com a diplomacia, para o Episódio III, no qual ela é retratada como desamparada e fraca. Enquanto Padmé é forte e serve em posições de poder, suas roupas, embora não sejam tão ruins quanto o biquíni de Leia, não são práticas nem necessárias. Em *Ataque dos Clones*, uma das feras da arena de execução rasga sua blusa, revelando um novo traje que mostra sua barriga desnuda, um de seus trajes mais populares e fotografados. Como o biquíni de Leia,

Padmé pode ser vista usando essa roupa em grande parte do material promocional do filme (Figura 36).

**Figura 36.** Material promocional para *Ataque dos Clones* (2002).



Fonte: Acervo da Lucasfilm (2002).

Como argumenta Veronica Wilson (2007), "*Ataque dos Clones* toma uma atitude dramaticamente misógina, culpando Padmé e [a mãe de Anakin] pelas violentas emoções possessivas de Anakin e sua subsequente flagrante traição às regras e valores dos Jedi" (p. 138). Quando a mãe de Anakin morre em *Ataque dos Clones*, ele com raiva confessa ter matado uma vila inteira de moradores do deserto que foram responsáveis por torturar e matar sua mãe. Apesar de sua natureza pacifista e diplomática, Padmé simplesmente o conforta enquanto ele chora. O papel de Padmé aqui é o de "interesse amoroso": ela está lá para fornecer apoio emocional a Anakin. Quando a mãe de Anakin morre, Padmé se torna sua "cuidadora", seguindo os arquétipos relativo às deusas Héstia e Deméter que a personagem sempre parece retratar: agora é seu trabalho extra como mulher confortá-lo e assumir um papel materno. As duas mulheres na vida de Anakin são retratadas de maneiras semelhantes, como grandes fontes de dor para ele.

Bogarosh (2013) também observa que, quando Padmé engravida em *A Vingança dos Sith*, isso "serve como justificativa para removê-la da ação" no filme. A partir deste momento, o papel de Padmé é reduzido apenas ao de uma mulher esperando um filho, ao invés de uma ex-rainha ou senadora. Ela é apenas a esposa

grávida de Anakin, o que sugere que o papel principal de uma mulher está relacionado ao marido e ao papel de ter filhos. Durante o confronto final em Mustafar, percebe-se que Anakin parou completamente de considerá-la uma pessoa, e sim como sua posse. Ele está obcecado a premonição em que viu Padmé morrendo e agora se transformou em um Lorde Sith para "protegê-la". Anakin proclama a Padmé: "O amor não vai te salvar, Padmé. Somente meus novos poderes podem fazer isso". Ele a ataca, usando o lado sombrio da Força para sufocá-la e, quando ela desmaia e cai no chão, ele não se importa, ainda cego pelo ciúme, e grita furiosamente com seu mestre Obi-Wan: "Você não a tirará de mim!". Como Anakin acusa o mestre por sabotar seu relacionamento, Obi-Wan retruca: "Sua raiva e seu desejo de poder já fizeram isso". Isso é, no entanto, menos impactante do que ouvir a própria Padmé dizendo a verdade a Anakin, sobre como ele destruiu suas vidas.

Esse tratamento da personagem feminina principal da trilogia também estabelece ainda mais o controle da narrativa pelos personagens masculinos. Além de ser retratada como um estereótipo de "interesse amoroso", ela não é sensível à Força, portanto é automaticamente excluída das batalhas com sabres de luz, as quais são centrais nos filmes de Star Wars. A falta de sensibilidade à força de Padmé serve como uma maneira de afastá-la. Por exemplo, se ela também fosse Jedi, o confronto entre ela e Anakin provavelmente teria sido muito diferente.

Quando Anakin transita oficialmente para o lado negro, Padmé literalmente morre de um coração partido. Os médicos dizem a Obi-Wan: "Medicamente ela está completamente bem... Mas nós a estamos perdendo. Ela perdeu a vontade de viver". Enquanto Padmé está dando a luz à gêmeos que são definitivamente uma razão para viver, ela simplesmente desiste da vida. Isso sugere que uma mulher não tem identidade sem um homem e a perda de Anakin por Padmé justifica que ela desista de sua própria vida e abandone seus gêmeos recém-nascidos. A morte de Padmé a transforma em outra representação estereotipada de uma mulher definindo quando é privada do amor de um homem.

Segundo Wilson (2007), a Padmé dos dois filmes anteriores "não teria se rendido ao desespero, abandonando seu amor e responsabilidade por seus filhos, pelos povos de seu planeta e pela República" (p. 142). Em vez disso, Lucas optou por excluir a maioria de suas importantes cenas políticas de *A Vingança dos Sith* e fazê-la desistir da vida de maneira incomum. Ainda, para a autora, "Lucas a torna uma

vítima cinematográfica mais adequada aos seriados e filmes B da infância de 1950 do que a uma audiência do século XXI" (p. 142).

Como Dominguez (2007) argumenta, "em última análise, em vez de um modelo para tentar imitar, o público das prequelas recebe uma personagem que envia uma mensagem deprimente: o amor pode ser mortal, mas você deve desejá-lo a qualquer custo" (p. 129). Ao estudar a recepção do público, Dominguez também descobriu que muitos espectadores acharam romântico o fim perturbador do relacionamento do casal e a morte de Padmé. Ela observa que "os fãs que se identificaram como adolescentes (menos de dezoito anos) ou jovens (abaixo de vinte e cinco anos) viram o final como altamente romântico, porque mostrou o quão profundamente Padmé amava Anakin" (DOMINGUEZ, 2007, p. 125).

Ao retratar o relacionamento de Anakin e Padmé como um "romance trágico" e tratar o romantismo da morte de Padmé, os filmes anteriores contribuem para as ideias misóginas da mídia popular que moldam a percepção das mulheres sobre o que constitui "romance". Assim, mesmo depois que Padmé foi abusada por Anakin e supostamente "perdeu a vontade de viver" por causa dele, o foco está na conexão dela com ele e na "história de amor" deles.

Rey, interpretada por Daisy Ridley, vive o caso inverso de Padmé na nova trilogia, embora também tenha começado de maneira inspiradora. A maneira como Rey é retratada em *O Despertar da Força* (2015) parecia sugerir uma mudança na maneira como as mulheres são representadas nos filmes de *Star Wars*. Rey é diferente de Leia e Padmé, embora haja semelhanças entre as personagens também. As diferenças óbvias estavam no modo como Rey não é objetificada ou reduzida a nenhum estereótipo e, em vez disso, é retratada com a mesma humanidade que geralmente é reservada apenas para personagens masculinos.

Rey é a primeira Jedi do sexo feminino, ou mulher sensível à Força, em um papel de protagonista principal da saga do filme *Star Wars*. Não há uma história romântica para ela no primeiro filme, nem ela é sexualmente objetivada. O casal central da trilogia não era óbvio à primeira vista, o que deixou espaço para a protagonista se desenvolver e encontrar a sua força interior por experiência própria. Esse enredo é uma maneira bem-sucedida pela qual *O Despertar da Força* (2015) reimagina o gênero e coloca o poder com uma mulher sem relacioná-lo com um interesse amoroso. O filme cria e mostra uma personagem com o qual todos podem se relacionar sem cair em papéis estereotipados de gênero. É somente em *Os Últimos*

Jedi (2017) que ela descobre sua estranha conexão e identificação com o guerreiro da Primeira Ordem, Kylo Ren, e os dois somente se beijam ao final do último filme, A Ascensão Skywalker (2019).

Rey é principalmente retratada como um "herói", e descobrir a Força e como usá-la são uma grande parte de sua história. Ela não é retratada como líder, como Leia e Padmé, mas é independente e possui muitas habilidades. Rey é simplesmente tratada como uma pessoa que por acaso é mulher, e não é submetida a nenhum dos tratamentos estereotipados que as heroínas são forçadas a sofrer nos antigos filmes, através da objetificação de seus corpos. A heroína é constantemente colocada em posições em que sua vida está em perigo, mas ela nunca interpreta a donzela em perigo.

A demonstração mais significativa do poder interior de Rey talvez seja a batalha de sabres de luz no final de O Despertar da Força (2015). Logo antes da batalha final, Rey usa a Força para chamar o sabre de luz da família Skywalker, que responde a ela ao invés de Kylo Ren. Esse momento tem implicações enormes, já que neste momento ela se torna a primeira personagem feminina de importância a ter um sabre de luz em Star Wars, que preferiu a ela do que a um homem da linhagem Skywalker (o que Kylo Ren é, como neto de Anakin). O momento é filmado de uma maneira que se concentra em seu triunfo, com um zoom mais lento, e a cena tem o *leitmotif* que representa o "Tema da Força" da trilha sonora em segundo plano. Nesse momento, Rey é estabelecida como "herói Jedi" central da nova trilogia. Ela olha para o sabre de luz e o acende, e se prepara para lutar com Kylo.

Mas é em Os Últimos Jedi (2017) que Rey realmente brilha, sob a visão do diretor Rian Johnson, altamente influenciado pelas perspectivas de Jung e Murdock sobre a jornada da heroína como foco da narrativa, que serão explorados com profundidade no próximo capítulo. O público feminino se identificou com a representação de Rey e de outras mulheres no segundo filme da trilogia, conforme afirma a documentarista e psicóloga Annalize Ophelian para o jornal *The Guardian* em 2017: "Os Últimos Jedi retratam as mulheres como multifacetadas, multigeracionais e multirraciais. Heroínas do sexo feminino são tradicionalmente apresentadas em isolamento cinematográfico. Este filme nos dá mulheres trabalhando lado a lado,

mulheres em posições técnicas e [...] mulheres aprendendo os caminhos da Força<sup>23</sup>. Os Últimos Jedi (2017) contém o que Ophelian argumenta ser a primeira cena a passar verdadeiramente ao teste de Bechdel na história da franquia, entre Leia e a vice-almirante Amylin Holdo (Laura Dern), uma das novas personagens apresentadas no filme.

A direção de Rian Johnson parece entender que a experiência de ver uma heroína na tela não é suficiente. “As mulheres do filme incorporam um espectro de feminilidade, e podem fazer parte da saga em vestidos longos ou uniformes de manutenção ou com um sabre de luz” (OPHELIAN, 2018, op cit). A vice-almirante Holdo vive uma relação tensa com o personagem já estabelecido do piloto Poe Dameron (Oscar Isaac) e seu papel reflete uma situação bastante real e contemporânea, em que um jovem empregado impetuoso se recusa a seguir as ordens de uma mulher mais velha.

A temática também se expande para a representação de Rose Tico (Kelly Marie Tran), um tipo de personagem pelo qual a franquia não teria se interessado no passado. Ela não é apenas uma jovem mulher asiática, mas também é uma pessoa bastante comum na galáxia. Rose não é uma “escolhida”, é apenas uma engenheira vivendo no porão da nave da Resistência, e ainda assim vive uma aventura paralela com Finn que aborda a desigualdade econômica na galáxia. A lista de momentos, grandes e pequenos, que expressam a profundidade das personagens femininas do filme continua. Elas não são definidas por estereótipos ou por quão bem seguem o ponto de vista masculino (Figura 37).

---

<sup>23</sup> OPHELIAN, Annalise. Em entrevista para Anna Smith. “A Force for good: why the Last Jedi is the most triumphantly feminist Star Wars movie yet”. **The Guardian**, 18 dez. 2017. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2017/dec/18/star-wars-the-last-jedi-women-bechdel-test> >. Acesso em 10 mai. 2020.

**Figura 37.** As mulheres em Os Últimos Jedi (2017).



Fonte: Acervo da Lucasfilm (2017).

A jornada de Rey ao superar seu abandono infantil e tornar-se autossuficiente em *Os Últimos Jedi* (2017) permitiu que muitas pessoas, não só mulheres, se identificassem com ela. O filme lança a ideia, inovadora para a franquia, de que uma pessoa não precisa estar vinculada a uma linhagem nobre para salvar a galáxia, o que é o caso de Rey e seus amigos. Isso também é mostrado sutilmente na última cena do filme, em que um garoto limpa o estábulo em um planeta hostil e sonha com as aventuras de Luke Skywalker, sem perceber que está usando a Força para guiar sua vassoura. Rey foi apresentada como uma heroína sem formação significativa que teve que lidar com seu trauma internalizado e sua escuridão interior.

O arco de personagem de Rey é o mais danificado no último episódio, com a decisão de alterar as respostas dadas em *Os Últimos Jedi* (2017) a respeito da sua paternidade, que pareciam já concluídas. Ao reduzir Rey à linhagem patriarcal do Imperador Palpatine, o filme distorce sua jornada de heroína, retira sua individualidade e destrói temas estabelecidos em filmes anteriores - importantes para o seu desenvolvimento como personagem. A sua genética agora explica seu poder na Força e também a sua escuridão. Em vez de permitir que Rey digerisse os atos impulsivos que causaram a aparente morte de Chewbacca, o filme economiza tempo usando Palpatine para justificá-los. De repente, todas as suas escolhas foram predestinadas,

talvez até controladas pelo próprio Palpatine. Como Kylo Ren afirma no filme: "Você não tem poder, você tem o poder dele".

A descoberta de que Rey precisa forjar seu próprio destino em *Os Últimos Jedi* (2017) foi uma solução surpreendente e desafiadora para ela, que precisou “descer ao submundo” para ter seu verdadeiro eu relevado. Para Rian Johnson, a sua decisão de manter Rey como uma órfã é comparável à revelação da paternidade de Darth Vader em *O Império Contra-Ataca*: “A razão pela qual a linha ‘eu sou seu pai’ ressoa tão fortemente não é apenas porque é uma surpresa - mas porque é a coisa mais difícil que Luke e, portanto, o público, puderam ouvir naquele momento”<sup>24</sup>. Com a ajuda de Kylo Ren, Rey finalmente aceita a verdade de que estava negando a vida toda.

A crescente proximidade dos dois são uns dos principais pontos do segundo filme, retratados pela linguagem corporal dos dois. Rey toma a mão de Kylo quando ele retira a sua luva na caverna, pois é como se ele estivesse se despindo da sua persona sombria na presença dela, podendo ser apenas Ben Solo. Quando Kylo estende sua mão novamente ao final do filme, implorando para que ela se junte a ele na Primeira Ordem, ele está com suas luvas novamente, e Rey recusa Kylo.

**Figura 38.** A conexão de Rey e Kylo Ren.



1 -

Fonte: Star Wars – Episódio VII: Os Últimos Jedi (2017), Blu-ray.

<sup>24</sup> JOHNSON, Rian. Em entrevista para Yohana Desta. “*Last Jedi Director Rian Johnson Explains Why Rey’s Parental Twist Had to Happen*”. **Vanity Fair**, 18 jan. 2020. Disponível em: < <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/01/the-last-jedi-rey-parents-rian-johnson> >. Acesso em 10 maio 2020.



2 -

Fonte: Star Wars – Episódio VII: Os Últimos Jedi (2017), Blu-ray.

O diretor Rian Johnson explica sobre a abundância de cenas com close-ups de mãos no filme durante sua palestra no festival de cinema South by Southwest:

É sempre "tentador" fazer uma cena simples demais, especialmente quando o orçamento permite, mas é mais gratificante "se você puder obter uma batida satisfatória do íntimo". A expressão final disso é focar [a foto] ainda mais forte quando há contato. Para mim, uma das minhas fotos favoritas do filme são aqueles dois dedos se tocando". É a coisa mais próxima de uma cena de sexo em um filme de Star Wars. (informação verbal)<sup>25</sup> (JOHNSON, 2018, tradução nossa).

A paternidade de Rey não é o único *retcon*<sup>26</sup> no filme, pois outros temas importantes introduzidos em Os Últimos Jedi (2017) também são retrocedidos. A jornada dos personagens da nova trilogia, especialmente Rey e Kylo Ren, é uma metáfora da transição da adolescência para a vida adulta. Piaget (1970) vê a adolescência como a ponte de conexão entre a mente mitologizante da criança e a mente lógica e analítica do adulto – a qual ele chamou de "totalmente operacional". Enquanto Kylo deve crescer além do estágio de rebelião contra os pais, Rey deve enfrentar seus demônios internos, superando seu trauma e abraçando seu lado sombrio. Para Joseph Campbell (1991), a busca do herói representa a "matança do ego infantil e a criação de um adulto" (p. 138). Em vez disso, Rey regressa simbolicamente ao seu estado infantil de O Despertar da Força (2015). Seu cabelo

<sup>25</sup> Paineil com Rian Johnson e Mark Hamill. "Journey to Star Wars". **South by Southwest** (SXSW), 13 mar. 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YYMga3GHOZU> >. Acesso em 15 maio 2020.

<sup>26</sup> Continuidade retroativa ou retcon (em inglês: retroactive continuity) é a alteração de fatos previamente estabelecidos na continuidade de uma obra ficcional.

está preso em três coques apertados - o penteado que usava quando criança - depois de estar parcialmente solto em *Os Últimos Jedi* (2017). Ela está vestida de branco como uma deusa, com o capuz branco cobrindo seu rosto como um véu, negando o lado sombrio ao qual ela experimentou anteriormente.

O simbolismo visual é o principal motivo por qual Luke deixou de vestir branco ao aparecer no último filme da trilogia original. Ele surge usando robes negros como seu pai, Darth Vader, o que infere à batalha interior com o lado sombrio dentro de si. A aparência visual de Rey, embora não tão importante quanto a progressão do seu arco como personagem, deveria ter refletido essa progressão natural que foge da ingenuidade da infância ao ter um penteado com cabelo soltos e uma roupa mais escura (Figura 39). Field (1990) argumenta que a decisão mais importante a considerar ao escrever o arco de um personagem é o que eles querem *versus* o que eles realmente precisam. *A Ascensão Skywalker* (2019) satisfaz nenhum dos dois requisitos para Rey.

**Figura 39.** O antes e depois de Luke vs. O antes e depois de Rey.



Fonte: Acervo da Lucasfilm (1977-2019).

*A Ascensão Skywalker* (2019) segue o caminho mais fácil, ignorando o desenvolvimento dos novos protagonistas em prol da nostalgia e do choque causados pelas referências com a trilogia original. Ao final, Rey se torna um receptáculo para carregar o legado das famílias Palpatine e Skywalker, abandonando seu recém descoberto sobrenome (Palpatine) e adotando o nome Skywalker que pertence a Luke, embora ele não tenha sido seu principal relacionamento na trilogia. O tema de

mulheres como “receptáculos” de valores masculinos, sem controle dos seus destinos, foi abordado recentemente na série original do Netflix, *The Witcher* (2019). Nele, a bruxa Yennefer, interpretada por Anya Chalotra, chora a respeito da triste sina feminina ao tentar salvar um bebê do afogamento:

“- Você é menina. Somos receptáculos até quando nos dizem que somos especiais como eu era. Como você seria. Ainda somos receptáculos para serem usadas e usadas até ficarmos ocas e sozinhas.” (*The Witcher*, 2019, Temporada 1, Episódio 4).

A decisão de isolar Rey no deserto sem vida de Tatooine sozinha ao final do filme faz com que ela retorne ao *status quo* de como era sua vida antes dos acontecimentos da trilogia, sua “infância”. Para o seu arco estar completo, tal *status quo* precisaria mudar, não regredi-la à mesma menina que passou a vida catando lixo em um planeta desértico como Jakku. Uma das cenas finais de Rey em *A Ascensão Skywalker* (2019) é uma metáfora visual reveladora de sua solidão. Nela, Rey é abraçada por seus amigos, que sorriem por terem vencido, mas a jovem parece vazia após testemunhar a morte da sua alma gêmea na Força (Figura 40).

**Figura 40.** A comemoração da Resistência ao final da nova trilogia.



Fonte: Star Wars – Episódio IX: A Ascensão Skywalker (2019), Blu-ray.

Ninguém do seu grupo de companheiros foi capaz de compreender sua luta para deixar sua infância traumática no passado e se tornar uma mulher que não é mais definida por seus pais - exceto por Kylo Ren, seu suposto inimigo. Logo depois disso, sem maior momento de catarse pela personagem, o filme acaba. A cena ecoa

melancolicamente com a última aparição de Rey em *Os Últimos Jedi* (2017), na qual ela acabou de salvar a Resistência da extinção, mas está sozinha na *Millenium Falcon* sentada com um sabre de luz quebrado em mãos, observando o movimento ao seu redor, sempre à margem do pertencimento que tanto deseja.

Chamados de “díade na força” ou “dois que são um” pelo Imperador Palpatine, Kylo e Rey compartilhavam um papel importante para a manutenção do equilíbrio da Força na galáxia. O amor de Ben Solo foi a conclusão do arco de Rey (Figura 41), sendo os dois o casal canônico da nova trilogia. Rey mostrou compaixão e crença na luz de Kylo, apesar de seus erros. Ela colocou suas aspirações românticas em espera para o momento em que identidade errática e destrutiva de Kylo Ren morresse e Ben Solo renascesse das cinzas. Toda a sua vida, Rey queria que alguém “voltasse” por ela (seus pais, posteriormente Luke), e alguém finalmente o fez, com um ato de amor verdadeiro que por fim custou a vida de Ben, deixando-a sozinha novamente.

**Figura 41.** Rey e Ben Solo se beijam em *A Ascensão Skywalker* (2019).



Fonte: *Star Wars – Episódio IX: A Ascensão Skywalker* (2019), Blu-ray.

Com sua morte, a decisão moralmente correta de Rey de recusar a mão de Kylo Ren ao final de *Os Últimos Jedi* (2017) não tem conclusão. Em vez de o amor ser forte o suficiente para salvar os outros - o coração temático da *Star Wars* de George Lucas - a nova trilogia falha ao evitar que a nova geração aprenda com o erro dos seus pais, catarse que é descrita na jornada do herói de Campbell como a “cura para o trauma geracional”, tão presente em *Star Wars*.

Uma conclusão coerente e satisfatória foi trocada por uma nostalgia não especificada, descartando a chance de entregar algo emocionalmente ressonante a nova geração. Ao final da história, Rey age de maneira robótica e é desumanizada, sem agência e sem permissão na narrativa para lamentar a perda de sua alma gêmea. O final de Rey é trágico para sua jornada como personagem, já que ela é a heroína por quem a audiência deve torcer, mas ela perde tudo o que quer desesperadamente, exatamente quando o tem ao seu alcance. A Ascensão Skywalker (2019) é descrita como um final “satisfatório”<sup>27</sup> para o diretor JJ Abrams, mas pode-se argumentar que um final que deixa de dar à protagonista o que ela tanto precisava - amor, família e pertencimento - é um exemplo de um roteiro fraco que dispensa os recursos narrativos já estabelecidos na construção dos seus personagens. Nem todo arco feminino precisa incluir romance, mas teria sido o final mais gratificante para Rey e ao que ela desejava pessoalmente como mulher. A decisão de JJ Abrams mostra mais um equívoco ao tentar retratar histórias femininas com um viés masculino: a heroína não pode ter tudo, pois isso a torna mais fraca. A heroína não pode ter um lado sombrio, pois deve representar a luz e a bondade em todas as suas dimensões.

A importância de histórias como Star Wars para o público geral e especialmente o público infantojuvenil é, antes da carga mitológica de signos que carrega, uma válvula de escape do mundo real e um incentivo para sair da escuridão em tempos de crise. Enxergar-se apenas nos heróis que nunca fazem nada errado é deixar de olhar para dentro da alma humana com honestidade. Seres humanos e personagens que os representam, por extensão, são de natureza complexa: até o ser mais escuro pode escolher voltar à luz se o seu coração estiver no lugar certo.

A lição que as protagonistas femininas de Star Wars deixam é confusa, assim como a mensagem geral da saga em retrospectiva. Entretanto, o legado dessas personagens - Leia, Padmé, Rey, Holdo, Rose e tantas outras - às mulheres e ao cinema é tremendo, pois transpassam da tela para a vida real e servem de inspiração para jovens mulheres no meio contarem as suas próprias histórias.

---

<sup>27</sup> JJ Abrams em entrevista para a Entertainment Weekly, 21 nov. 2019. Disponível em: < <https://collider.com/jj-abrams-on-ending-the-skywalker-saga/> >. Acesso em 20 maio 2020.

## **5 REY: A JORNADA DE UMA HEROÍNA (INTERROMPIDA)**

A inclusão de mais diversidade no universo de Star Wars permite que mais espectadores se envolvam e se conectem com os personagens. Ainda há espaço para melhorias quanto ao retrato das mulheres na mídia, mas o papel positivo e poderoso de Rey em *O Despertar da Força* (2015) mostra um grande potencial para o futuro. A mudança de perspectiva na narrativa traz à tona como a fórmula da jornada do herói de Joseph Campbell se difere intrinsecamente quando retrata uma história do ponto de vista feminino, a partir da experiência de mulheres.

Quando Campbell apresentou suas ideias para a jornada do herói em 1949, elas foram especificamente orientadas para homens. Uma aluna de Campbell, Maureen Murdock, argumentou que o modelo dele não era tão aplicável às heroínas, porque as viu passando por uma jornada mais psicoespiritual do que seus colegas homens. Ela desenvolveu a jornada da heroína como uma maneira de resolver esse dilema.

A jornada da heroína lida com o conflito de identidades femininas versus masculinas dentro da personagem. Nesse sentido, masculino e feminino não significam homem e mulher, mas sim como a personagem se identifica quando a história começa versus quais características ela explora ao percorrer sua jornada.

Homens e mulheres lidam com tipos diferentes de conflito e isso deve ser exaltado dentro dos limites de cada um de seus tipos de jornada. As personagens femininas certamente podem ter características encontradas na jornada do herói, mas com o modelo predominante encontrado nas narrativas de ficção de gênero do cinema, torna-se difícil aplicar as características exploradas na jornada da heroína a um personagem masculino, porque elas geralmente não se relacionam. Tais características precisam ser abordadas, porque é aí que o conflito dessas histórias é separado do conto de um herói.

Após o estudo de cada etapa percorrida pela personagem Rey na sua jornada da heroína, dá-se o fechamento do estudo de caso. O foco do capítulo traz a perspectiva do olhar feminino como ferramenta para a análise do conteúdo da nova trilogia (2015-2019) e também para a análise de imagens das cenas dos filmes.

## 5. 1 REY E A SUA RELAÇÃO COM A JORNADA DA HEROÍNA DE MURDOCK

A jornada da heroína de Murdock é derivada em parte do famoso modelo de Campbell, referência para roteiristas de todo o mundo. Entretanto, a linguagem das etapas é particular para as mulheres, explicada pela autora como “um caminho circular que se move no sentido horário” (MURDOCK, 1990, p. 3) e é possível que uma pessoa esteja “em várias etapas da jornada simultaneamente” (MURDOCK, 1990, p. 4). O interessante do modelo de Murdock é que ele também não limita a jornada para somente um gênero, podendo se aplicar para heróis masculinos também.

Para Murdock (1990), ele descreve a experiência de muitas pessoas que se esforçam para fazer contribuições para o mundo, mas que também temem o que a sociedade orientada ao progresso fez à psique humana e ao equilíbrio ecológico do planeta (Figura 42).

**Figura 42.** A jornada da heroína de Murdock.



Elaborado pela autora com base em A Jornada da Heroína (MURDOCK, 1990).

Essa jornada é descrita da perspectiva de muitas mulheres da geração de Murdock, em especial suas pacientes do consultório de psiquiatria junguiana, que

buscaram ao longo da vida a validação dos sistemas patriarcais e as acharam não apenas deficientes, mas terrivelmente destrutivas a longo prazo. Murdock, como subproduto da era pós-Sputnik<sup>28</sup>, intitula-se como uma “filha de um pai”, ou seja, uma mulher que se identificou principalmente com o pai nos seus anos formativos, geralmente rejeitando a mãe e buscando a atenção e a aprovação do pai e dos valores masculinos.

Para Murdock (1990), a retomada do foco na espiritualidade feminina nos tempos modernos é um resultado direto de tantas mulheres traçando a jornada do herói nas suas próprias vidas, somente para descobri-lo vazio em sua essência e perigoso para a humanidade. “As mulheres imitaram a jornada heróica masculina porque não havia outras imagens para imitar; uma mulher era ‘bem-sucedida’ na cultura orientada para o homem ou dominada e dependente como mulher.” (MURDOCK, 1990, p. 10-11). Para mudar as estruturas econômicas, sociais e políticas da sociedade, é preciso agora encontrar novos mitos e heroínas. Segundo a autora, talvez seja por isso que tantas mulheres e homens estão olhando hoje para as imagens da Deusa Mãe e para as antigas culturas matrísticas para entender os modos de liderança que envolvem parceria, em vez de domínio e cooperação, em vez de ganância.

É nesse contexto que surge Rey em 2015: assim que a Disney estreou o primeiro trailer completo de Star Wars: O Despertar da Força, muitos subestimaram o papel que a personagem de Daisy Ridley representaria na história. Baseado apenas nos trailers, qualquer pessoa que entrasse no cinema para ver a primeira nova história na Saga Skywalker em uma década não teria indicação de que o herói dessa nova trilogia - o próximo Jedi poderoso que derrotaria as forças do mal - seria uma jovem mulher. A ação foi dita intencional da parte da Disney, que mantinha informações na nova trilogia sob “sete chaves”. Assim, o *merchandising* lançado imediatamente após o lançamento do filme priorizou Finn (John Boyega) e Kylo Ren (Adam Driver) e omitiu Rey - porque, alegadamente, o estúdio queria proteger a surpresa de que Rey era a personagem principal.

---

<sup>28</sup> A era pós-Sputnik (1957-1980) procurou resgatar a supremacia ocidental no inconsciente do cidadão americano, após o lançamento do primeiro satélite russo ao espaço.

Entretanto, críticos argumentaram que essa estranha revelação da primeira personagem principal de Star Wars beirava o sexismo<sup>29</sup>, o que seria apenas outro exemplo na longa história da Disney (e das empresas produtoras de brinquedos) de acreditarem que figuras de ação femininas não vendem e que meninas não compram brinquedos. Esta interpretação errônea e a revelação desajeitada de Rey como personagem principal falam de uma franquia e de uma indústria que sempre relutou em representar mulheres e que detém o poder no monopólio do entretenimento.

Embora a nova trilogia da Disney tenha feito progressos em termos de representação na tela, os novos filmes de Star Wars continuaram lutando neste departamento - particularmente ao contar a história de Rey. Em retrospectiva, o episódio final da Saga Skywalker falha com sua personagem feminina principal dando uma conclusão decepcionante que derruba Rey da posição de uma heroína poderosa com agência sobre sua própria história a um peão involuntário nos planos e disputas dos homens em sua vida.

Desde o início, Rey foi criticada pelos fãs ardentes de Star Wars pela sua aparente falta de treinamento Jedi para canalizar a Força nos dois primeiros filmes da nova trilogia (embora esse seja o mesmo caso de Luke na trilogia original). A personagem Rey não é um herói masculino padrão, portanto, o treinamento padrão de herói não é relevante para a sua jornada de maioridade/heroína, segundo a interpretação do modelo de Murdock. Sua narrativa é mais interna - ela não precisa aprender habilidades práticas, mas verdades espirituais e coisas sobre si mesma. Para a protagonista Rey em particular, é possível inferir que o “feminino” citado por Murdock representa sua luta com a sua identidade e a aceitação dos seus pais ausentes e, o “masculino”, como sua jornada tortuosa para se tornar uma guerreira Jedi. Tal elemento masculino também pode se referir a jornada do herói de Campbell.

Luke Skywalker, se analisado pelos mesmos parâmetros, não precisou lidar narrativamente com o fato de que era um simples fazendeiro do árido planeta de Tatooine antes de partir em sua jornada, enquanto uma das principais lutas de Rey é lidar com o desejo ardente de saber quem são seus pais e por que eles a

---

<sup>29</sup> BOULT, ADAM. *Star Wars fans ask #WheresRey? after main character is absent from merchandising*. **The Telegraph**, 2016. Disponível em: < <https://www.telegraph.co.uk/culture/star-wars/12083148/Star-Wars-fans-ask-WheresRey-after-main-character-is-absent-from-merchandising.html> >. Acesso em 29 jun. 2020.

abandonaram. Isso marca a principal diferença entre a jornada do herói e a jornada da heroína.

A heroína deve se tornar uma guerreira espiritual. Isso demanda que ela aprenda a delicada arte do equilíbrio e tenha paciência para a integração lenta e sutil dos aspectos femininos e masculinos de sua natureza. Primeiro ela está ávida por perder seu lado feminino e se unir ao masculino, e uma vez que consegue isso, percebe que não é a resposta nem o objetivo. Ela não deve descartar ou desistir do que aprendeu durante sua jornada épica, mas deve enxergar as habilidades que ganhou e seu sucesso não como o objetivo, mas como parte da jornada (MURDOCK, 1990, p 11-12).

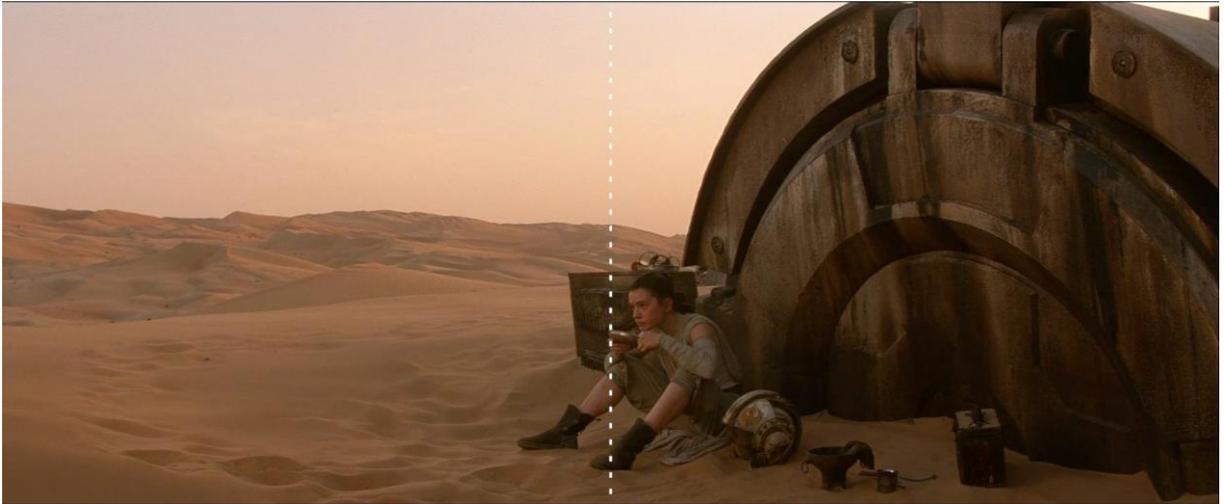
Analisando etapa por etapa da jornada da heroína, é possível perceber onde ocorreram os acertos na representação da nova protagonista e a partir de qual momento houve a ruptura dos valores femininos como guias na progressão do arco de personagem de Rey.

- A separação do feminino

A jornada tradicionalmente começa com a busca de identidade pela nossa heroína. Para Murdock (1990), essa "chamada" não é ouvida em alguma idade específica, mas ocorre quando o "eu antigo" da personagem não se encaixa mais. Ou, pode simplesmente ocorrer quando uma mulher percebe que não tem um senso de identidade que possa chamar de seu. Na primeira etapa da jornada, a heroína rejeita seu lado feminino, a fim de abraçar o masculino. A protagonista começa tentando se desvencilhar dos valores femininos na intenção de buscar aprovação e reconhecimento num contexto fundamentalmente patriarcal. "Esse estágio inicial da jornada geralmente inclui uma rejeição do feminino, definido como passivo, manipulador ou improdutivo." (MURDOCK, op. cit, 1990).

Rey começa sua jornada presa em Jakku porque está esperando seus pais voltarem para buscá-la, mesmo após terem a abandonado lá quando tinha apenas cinco anos. Sua solidão e completo isolamento são explorados pelos elementos visuais e pelo enquadramento das cenas da sua sequência de apresentação, mostrando seu dia a dia tentando sobreviver no deserto (Figura 43).

**Figura 43.** O isolamento visual de Rey em O Despertar da Força (2015).



Fonte: Star Wars – Episódio VII: O Despertar da Força (2015), Blu-Ray.

A heroína deseja em sua alma estar em qualquer outro lugar e isso é visível para o espectador. Entretanto, ela tem o dever de permanecer onde está - até mantendo o mesmo penteado que usava aos cinco anos - pois carrega a esperança de que algum dia voltarão por ela e a reconhecerão, se permanecer igual o suficiente.

A jornada começa com a luta da heroína para separar física e psicologicamente de sua própria mãe e do arquétipo da mãe, que tem influência ainda maior. O arquétipo da mãe é frequentemente referido como o inconsciente, particularmente em seu aspecto materno, envolvendo o corpo e a alma. A imagem da mãe representa não apenas um aspecto do inconsciente, mas também é um símbolo de todo o inconsciente coletivo, que contém a unidade de todos os opostos. (MURDOCK, 1990, p. 17)

De acordo com Jung (apud CARLSON, 1989, p. 55), essa mãe interior começa a funcionar no indivíduo como uma figura sombria, um padrão involuntário que é inaceitável para os egos humanos. “Não podemos aceitá-lo em nós mesmos, por isso o projetamos nos outros.” (CARLSON, loc. cit.).

O apelo à aventura do robzinho BB-8 é inicialmente rejeitado, mas eventualmente ela abraça o desconhecido e deixa o planeta. Quando ela conhece Han Solo, ele a oferece um emprego - que Rey prontamente rejeita - e o herói comenta que não consegue entender por que alguém em sua consciência retornaria para a vida de uma catadora de lixo em Jakku. Eventualmente, no castelo da guardiã Maz Kanata, ela é capaz de admitir para si mesma que seus pais nunca irão voltar e ela que está se iludindo por pensar o contrário. Após a sua captura pelo guerreiro Kylo Ren da

Primeira Ordem e o início da aceitação de seus poderes com a Força, Rey não demonstra mais um desejo de retornar a Jakku.

- A identificação com o masculino e a reunião de aliados

Nesta etapa, a heroína, que começou sua jornada afastada do feminino, encontra seus aliados. Rey viaja com seus novos companheiros - Han Solo, Finn e Chewbacca - que também abraçam os valores masculinos. Ela tenta impressioná-los superando-os no jogo dos homens - mostrando que também pode ser racional, corajosa e tecnicamente capaz de derrotar inimigos – ou seja, que também pode ser considerada um dos “rapazes”. “Muitas mulheres de alto desempenho são consideradas filhas do pai porque buscam a aprovação e o poder desse primeiro modelo masculino.” (MURDOCK, 1990, p. 29)

Rey tenta prender os bandidos na nave de Han mexendo com os fusíveis da nave e enganando o compressor do motor. Ela escapa de Kylo Ren sozinha, com os truques de sobrevivência que a mantiveram viva desde a infância. Assim, ganha muito respeito com seu novo mentor masculino, Han Solo (o pai que nunca teve). É interessante notar que a heroína realiza todas essas ações enquanto ainda se sente incompetente e inferior em comparação aos seus companheiros e seu mentor.

Os homens estão em uma posição de força; portanto, as mulheres buscam apoio nos homens para se fortalecerem. Nossa heroína tenta se identificar com o poderoso onisciente masculino. Ela primeiro aprende os jogos estonteantes dos pais, as estratégias de competição, vitória e conquista. Ela tenta provar que consegue cumprir um padrão projetado por homens brancos à sua imagem. Não importa o quão bem-sucedida ela seja, ela descobre que ainda está subvalorizada e sobrecarregada. Ela começa a questionar o que aconteceu com os valores femininos. (MURDOCK, 1990, p. 27).

Jung (1951) afirma que o processo criativo de uma mulher não pode se concretizar se for pego numa imitação inconsciente dos homens ou se identificar com o masculino inferior em seu inconsciente. Ele definiu o masculino como a capacidade de conhecer o objetivo de alguém e fazer o que é necessário para alcançá-lo. Se esse masculino interior permanecer inconsciente em uma mulher, ele a convencerá de que ela não precisa explorar seus motivos ocultos e a instigará a uma busca cega de seus objetivos conscientes, que naturalmente a libertam da tarefa árdua e não-dramática de descobrir seu verdadeiro ponto de vista individual.

- O caminho das provações e a ilusão do sucesso

A essa altura, a heroína enfrentou suas provações e saiu vitoriosa. Rey sente a empolgação do sucesso e é aplaudida por seus companheiros. Apesar disso, ela ainda sente que algo está faltando. Embora ela finalmente pôde conhecer os grandes heróis da sua infância, ela mesma não se sente assim. “Ao longo da jornada interior, ela [a heroína] encontrará as forças de sua própria dúvida, ódio, indecisão, paralisia e medo. O mundo exterior pode dizer que ela pode fazer acontecer, mas ela luta com demônios que dizem que ela não consegue.” (MURDOCK, 1990, p. 48) Na jornada de Rey, isso é representado pelo encontro com a sua guia espiritual, Maz Kanata, no planeta verde de Takodona.

Somente a busca secundária da heroína, que é a luta para unificar sua alma, exige um professor. Para Rey, ela se dá na forma de uma pequena pirata anã, o referencial materno que nunca teve: Maz Kanata. Ao aconselhá-la, afirmando que o pertencimento que ela procura não está para trás, mas sim à frente, Maz expõe o fato de que Rey tem medo de seguir em direção ao futuro e que ela precisa iniciar uma busca por crescimento pessoal e autodescoberta. Sua breve interação com Maz desencadeia o despertar do inconsciente de Rey, marcando o início de sua busca pessoal, mas secundária, para descobrir e entender a si mesma.

O caminho das provações testa repetidamente a heroína, que pode falhar em uma ou mais das suas tarefas. Depois de aprender sobre a importância da luta contra o lado sombrio, Rey ouve pedidos de ajuda que a levam ao sabre de luz de Anakin Skywalker escondido nas catacumbas do castelo de Maz. A visão na Força fornece informações a Rey, mas também testa sua determinação. Quando ela toca a relíquia, visões terríveis do passado e do futuro a assaltam, e ela se amedronta. Ela falha no teste, dizendo a Maz que não quer fazer parte da Força e rejeitando a oferta de levar o sabre de luz. Seus planos mudam rapidamente, no entanto, quando a Primeira Ordem começa a atacar. Apesar de seus melhores esforços, a jovem é capturada pelo cavaleiro das trevas Kylo Ren, que, ao ler a sua mente, percebe que ela viu o mapa que ele procura e usa a Força para raptá-la.

A nova trilogia utiliza muito de imagens comuns associadas a contos de fadas, o que é cortesia, a princípio, do diretor JJ Abrams:

Você provavelmente terá um castelo, um príncipe e uma princesa, se estiver olhando para um conto de fadas. Queríamos ter esses elementos fundamentais, não cosméticos, mas pré-requisitos, esses locais nos quais podemos definir nossa nova história e nossos novos personagens. Nesta cena, ela [Rey] é atraída para este lugar, quase como a Cinderela. [...] Mas quando a máscara dele é retirada, você vê Adam Driver, e ele parece uma espécie de príncipe<sup>30</sup> (ABRAMS, 2016, tradução nossa).

Muito dos dois primeiros filmes podem ser interpretados como o despertar sexual de Rey, começando com ela encontrando o símbolo fálico do legado de Skywalker, o sabre de luz de Anakin. Uma referência à Bela Adormecida pode ser encontrada no título do Episódio VII: O “Despertar” da Força.

Na Base Starkiller, ele a mantém prisioneira e mais uma vez tenta ler sua mente para obter o mapa que leva a Skywalker, como uma alusão ao início do conto da Bela e a Fera, na qual o príncipe bestificado trancafiava a jovem na torre. Desta vez, porém, Rey vira as cartas ao perceber que ela pode usar a Força não apenas para repelir Kylo Ren de sua mente, mas também para entrar em sua mente e descobrir sua insegurança e seu principal medo. O sucesso final de Rey no início da sua jornada é derrotar Kylo Ren com a sua nova descoberta confiança e com um exímio, porém bruto, controle da Força. O que antes era inconsciente e desconhecido lentamente se torna consciente enquanto Rey explora a Força, o divino misterioso e inefável dentro dela.

Na batalha final com Kylo Ren, Rey usa o poder da Força para recuperar o sabre de luz de Luke, embora ela pareça genuinamente surpresa quando sua tática realmente funciona. Enquanto ela está debruçada sobre um precipício, Kylo Ren insiste que ela precisa de um professor e que ele pode lhe mostrar os caminhos da Força. Rey fecha os olhos por um momento, talvez lembrando-se da breve lição de Maz sobre a natureza da Força, e, confiando nela, a Força se manifesta em sua consciência, representada pelo *leitmotif* icônico “O Tema da Força” que começa a tocar (Figura 44). Rey nunca precisou de um professor para ensiná-la a se conectar com a Força, pois todo o potencial sempre esteve dentro dela - tal é uma das maiores realizações da jornada da heroína.

---

<sup>30</sup> J.J. Abrams, Comentários em Blu-Ray de O Despertar da Força (2016).

**Figura 44.** Rey entra em sintonia com a Força na sua primeira batalha.



Fonte: Star Wars – Episódio VII: O Despertar da Força (2015), Blu-Ray.

Sua vitória rende a Rey o respeito de Leia e dos outros membros da Resistência. Por isso, eles a enviam na missão de encontrar o Mestre Luke. Apesar de tudo isso, ela ainda se considera um “ninguém” e se apresenta a Luke como uma mera mensageira da Resistência. Rey ainda não se considera digna de ser referida como uma heroína. Nesse ponto da jornada da mulher, ela pode tentar curar a divisão original com a mãe e recuperar o relacionamento mãe/filha em seu contexto mais amplo. “Ela procurará deusas, heroínas e mulheres criativas contemporâneas com quem possa se identificar e quem a ensinará sobre o poder e a beleza femininos e enriquecerá sua experiência de sua própria autoridade em desenvolvimento” (MURDOCK, 1990, p. 27). A heroína finalmente encontrará sua cura na Grande Mãe, que pode ser interpretada de diversas formas:

Quer pensemos na Deusa como um Ser personificado ou como uma energia que ocorre dentro e entre as mulheres, a imagem da Deusa é um reconhecimento do poder feminino, não dependente dos homens nem derivado da visão patriarcal das mulheres... A Deusa reflete de volta para nós o que falta tanto em nossa cultura: imagens positivas de nosso poder, nossos corpos, nossas vontades, nossas mães. Olhar para a Deusa é lembrar de nós mesmas, imaginar-nos inteiras. (CARLSON, 1989, p. 77).

Assim, Rey encontra pela primeira vez imagens femininas positivas em sua vida, com os conselhos adquiridos de Maz Kanata e com o afeto maternal recebido pela General Leia, que a acolhe de braços abertos mesmo após retornar da batalha contra o seu próprio filho. A promessa de que Rey ajudará Ben Solo a retornar para a

luz paira na consciência de Leia, e são valores femininos de proteção, cuidado e nutrição que movem o arco de Rey adiante.

- Despertar de sentimentos de aridez espiritual

Nesta etapa da jornada, tal insatisfação é descrita como um senso de esterilidade, vazio e desmembramento sentido pela heroína, até mesmo um sentimento de traição. Rey, que até agora seguiu a jornada heroica masculina estereotipada e alcançou sucesso no mundo dos homens, finalmente se pergunta: "Mas qual a serventia de tudo isso?". "A imagem que ela mantinha da vista do topo da montanha não incluía sacrifício do seu próprio corpo e alma" (MURDOCK, 1990, p. 1). Ao perceber os danos físicos e emocionais sofridos nessa busca, Murdock concluiu, baseada nos relatos das pacientes que atendia em seu consultório de psicanálise, que a verdadeira razão pela qual estão sentindo tanta dor é porque optaram por seguir um modelo de vida que nega quem realmente são no seu interior.

As mulheres precisam encontrar autonomia antes que possam alcançar a totalidade. Examinar o significado de autonomia geralmente envolve descartar velhas idéias de sucesso. Muitas mulheres sacrificaram muito de suas almas em nome da conquista. As recompensas da jornada externa podem ser sedutoras, mas em algum momento a heroína desperta e diz não aos heroicos do ego. Eles têm um preço muito alto. (MURDOCK, 1990, p. 69)

De repente, a heroína é lembrada do feminino que abandonou tempo atrás e por que a sua natureza é tão importante para ela. Seus companheiros podem não entender isso e pensar que ela está errada ao persuadi-la a continuar no mesmo caminho. Ela inicia um isolamento voluntário no qual pode decair em uma caverna metafórica para procurar respostas. "Elas [as heroínas] podem encontrar um mentor ou guia masculino, mas, ao mesmo tempo, podem ter problemas para receber ordens de um homem ou aceitar o ensino de um" (SCHMIDT, 2008, p. 8 apud MURDOCK, 1990, p. 30).

Para Rey, seu mentor masculino e figura paternal em *Os Últimos Jedi* (2017) é Luke Skywalker, a quem Rey idealiza como um herói lendário que destruiu o Império décadas atrás. Ao encontrá-lo em carne e osso, entretanto, Rey percebe que ele se tornou um velho eremita cansado da luta e abalado pelo peso da culpa de ter perdido seu sobrinho e seus estudantes para o lado sombrio.

Na ilha, durante a primeira sessão de treinamento com a Força, Rey recebe uma potencial resposta à pergunta de quem são seus pais. O que ela não percebe é que isso é uma armadilha do lado sombrio, o que assusta Luke por ela ter cedido tão rapidamente aos seus impulsos. Enquanto procura essas respostas, Rey é atraída por uma caverna úmida e escura e finalmente cai em um poço sem fim, onde precisa encarar a si mesma e aos seus piores medos.

- Iniciação e descida para encontro com a Deusa

Rey enfrenta uma crise de identidade e cai no desespero. Todas as suas estratégias “masculinas” falharam. É nesse contexto que acontece a iniciação da heroína e a sua descida até o submundo. Este aspecto da jornada é associado ao mito de Perséfone, que é iniciada pelos mistérios sexuais ao tornar-se consorte do mundo dos mortos. “A descida é caracterizada como uma jornada para o submundo, a noite escura da alma, a barriga da baleia, o encontro da deusa negra ou simplesmente como depressão. Geralmente é precipitada por uma grande perda” (MURDOCK, 1990, p. 87-88).

Ela está na sua hora mais sombria, e é neste momento em sua luta que ela se encontra com a Deusa (que pode tomar inúmeras formas), que a lembra do que ela deixou para trás (o feminino ferido) e transmite a verdade que precisava ouvir.

Esta jornada para o submundo está cheia de confusão e tristeza, alienação e desilusão, raiva e desespero. Uma mulher pode se sentir nua e exposta, seca e quebradiça ou crua e virada do avesso. [...] não há respostas fáceis no submundo; não há saída rápida. O silêncio permeia quando o lamento cessa. Ela está nua e caminha sobre os ossos dos mortos. [...] Uma mulher desce às profundezas para recuperar as partes de si mesma que se separaram quando rejeitou a mãe e quebrou o espelho do feminino (MURDOCK, 1990, p. 88-90).

Rey procura na caverna pela resposta de quem são os seus pais, mas tudo que ela enxerga no espelho é o seu próprio reflexo, confirmando todos os seus medos: ninguém voltará por ela; ela está realmente sozinha (Figura 45). Quando Luke enfrentou seu maior medo, ele enxergou seu próprio rosto debaixo da máscara de Darth Vader em *O Império Contra-Ataca* (1980).

**Figura 45.** A heroína enfrenta seu maior medo na descida ao submundo.



Fonte: Star Wars – Episódio VIII: Os Últimos Jedi (2017), Blu-Ray.

A heroína deve deixar a Deusa se sentindo renascida e acolhida, o que significa que o encontro ainda não acabou. Rey, mais cedo na história, mencionou ao Mestre Luke sobre seu desejo de compreender qual lugar ocupa no grande plano da Força, mas ele a ignora. É para Kylo Ren, seu inimigo, que Rey confessa sua confusão em seus momentos juntos, e é ele quem a nutre com sentimentos de acolhimento, garantindo a ela que não está sozinha. “Quando uma mulher volta do submundo [...], ela deseja ser confortada, sustentada e nutrida.” (MURDOCK, 1990, p. 122).

No momento em que Kylo e Rey dão-se as mãos em um momento íntimo de confiança entre os dois, pode-se dizer que acontece o despertar da sua sexualidade feminina segundo Murdock (1990), uma vez que as mulheres acessam a sua espiritualidade através do movimento e da consciência corporal - de modo que a negação do corpo inibe o desenvolvimento espiritual da heroína. É o que acontece quando Luke invade a cabana, interrompendo a conexão espiritual dos dois e deixando Rey sozinha na chuva. O momento poderia ser vergonhoso para Rey, por ser descoberta em uma posição tão vulnerável por sua figura paterna, que grita com ela por estar sendo ingênua e deixando-se levar para o lado sombrio por “um par de olhos bonitos”. Ao invés disso, Rey confronta Luke fisicamente ao descobrir que ele havia tentado matar o sobrinho e que esse evento havia consolidado o lado sombrio em Ben Solo e transformado-o na persona Kylo Ren.

Agora, o ciclo da Bela Adormecida sendo despertada pelo príncipe começa a se repetir. Nas histórias, o sono é frequentemente usado como uma metáfora para mentir para si mesmo ou recusar-se a reconhecer a verdade, o que Rey faz repetidamente em *Os Últimos Jedi* (2017). Seu poder e desejo podem ser despertados, mas a mente e o coração de Rey continuam dormindo.

Depois de vários outros encontros com Ben Solo, ela desce para uma caverna onde é forçada a enfrentar a verdade, ou pelo menos parte dela. Emergindo da caverna com seu novo entendimento, ela tem mais um encontro codificado sexualmente com quem a “despertou”.

O ciclo se repete mais uma vez, com imagens ainda mais distintas: depois de tocar um homem pele a pele pela primeira vez e empunhar novamente o objeto fálico da sua família em defesa, Rey se entrega ao “príncipe” em um caixão de vidro, referenciando a história da Branca de Neve (Figura 46). Quando a cápsula se abre, significando que ela está “acordada”, ela vê novamente o rosto de Ben Solo e tem outra interação sexual carregada com ele no elevador da nave.

**Figura 46.** Referências visuais aos contos de fadas na nova trilogia.



Fonte: *Star Wars – Episódio VIII: Os Últimos Jedi* (2017), Blu-Ray.

Cada um desses episódios de sono e vigília também pode ser visto como uma morte e renascimento, ou talvez a morte da velha maneira infantil e o nascimento do adulto maduro. No entanto, desta vez, quando ela acorda para toda a verdade sobre sua família, não há como voltar atrás. Rey quase amadureceu completamente e não adormecerá novamente.

Rey retorna para Kylo após lutarem lado a lado na sala do trono do Líder Supremo Snoke, e neste momento ele revela saber exatamente quem são os pais de Rey. Essa é a pergunta a qual ela anseia descobrir há muito tempo, e, finalmente, a verdade é exposta à heroína: ela é ninguém. Seus pais a venderam em troca de bebida e nunca de fato se importaram com ela. Rey não faz parte de uma linhagem milenar de heróis e deuses ou reis e rainhas como os fãs da saga imaginavam.

A Força pode se manifestar em qualquer um, e esse é o grande ensinamento que a jornada de Rey traz na nova trilogia. A verdade não a deixa deprimida, pelo contrário, ela decide ajudar ainda mais seus amigos na luta pela liberdade. Os últimos passos da jornada da heroína envolvem usar essas habilidades com o intuito de unir as pessoas, e não para seu próprio ganho individual. Tal é o casamento sagrado do feminino e do masculino - quando uma mulher pode realmente servir não apenas às necessidades dos outros, mas também pode valorizar e responder às suas próprias necessidades (MURDOCK, 1990). Esse foco na integração e a consciência resultante da interdependência são necessários para a unificação da alma da heroína.

Após o período de descida, nossa heroína começa a curar lentamente a divisão mãe/filha, a ferida que ocorreu com a rejeição inicial do feminino. Isso pode ou não envolver uma cura real do relacionamento entre uma mulher e sua própria mãe. Uma cura ocorre, no entanto, dentro da própria mulher quando ela começa a nutrir seu corpo e alma e recuperar seus sentimentos, intuição, sexualidade, criatividade e humor. (MURDOCK, 1990, p. 9)

É nessa etapa que a jornada da heroína de Rey se encontrava durante a produção do projeto desta monografia - após o período de descida e encontro com a Deusa em *Os Últimos Jedi* (2017) e ansiando para reconectar-se com o feminino. Presumia-se que os estágios remanescentes seriam facilmente realizados no Episódio IX, completando esta narrativa previamente estabelecida. Entretanto, a representação de Rey em *A Ascensão Skywalker* (2019) falha ao concluir seu arco de heroína, desconstruindo a fundação anterior na qual foi construída a personagem. A seguir, serão analisados os pontos negativos e positivos do final da protagonista nas

execuções das últimas etapas da jornada: a cura (ou reintegração) do masculino ferido e o casamento sagrado entre alma e animus (Figura 47).

**Figura 47.** O momento da interrupção da jornada da heroína de Rey.



Elaborado pela autora com base em A Jornada da Heroína (MURDOCK, 1990).

- A cura da cisão entre mãe e filha e a reintegração do feminino

Assim como as duas trilogias anteriores da saga Skywalker, a nova trilogia também constrói o arco de seu protagonista Jedi no quadro de narrativa da jornada do herói. O *Despertar da Força* (2015) é a história de origem de Rey; *Os Últimos Jedi* (2017) é a passada do bastão do mestre Luke para a aprendiz Rey como a herdeira do legado espiritual da religião Jedi. Em *Ascensão Skywalker* (2019), Rey termina seu ciclo heróico da versão tradicional do modelo: ela é ainda a mesma catadora otimista que conhecemos no deserto de Jakku, mas também foi profundamente mudada por sua jornada.

Embora tenha sido finalizada, é importante notar que a jornada que se concluiu não foi a jornada da heroína prévia de Rey. No último filme, o poder de Rey é desenvolvido e explicado na tela quase inteiramente por meio de suas interações com os homens - Kylo Ren, Luke Skywalker e o Imperador Palpatine, com apenas alguns minutos compartilhados com sua mentora Leia - em vez da força de suas amigas e mentoras, além do poder espiritual encontrado dentro de si mesma.

O arco de Rey em *A Ascensão Skywalker* (2019) tem aspectos que merecem elogios. Embora apenas brevemente devido à morte de Carrie Fisher, podemos ver Rey treinando como um Jedi com Leia como sua mestre. Ela tem seu confronto final com seu inimigo e complicado interesse amoroso da trilogia, Kylo Ren, nos destroços da Estrela da Morte, seguido de seu confronto final com seu pior medo - o "eu". A jovem que uma vez chorou por seus sentimentos de abandono em Jakku agora está de pé na frente de seu avô maligno para declarar: "Meus pais eram fortes. Eles me salvaram de você." Então ela leva ao ápice o legado de mil gerações, os últimos Jedi destruindo os últimos Sith mantendo-se firmes no lado da luz da Força. Simbolizando sua conquista pessoal e espiritual, Rey renuncia à sua conexão com Palpatine, seu gene biológico, e escolhe ser uma Skywalker, como parte de sua família encontrada.

No conjunto, porém, a revelação de Rey Palpatine no último momento acrescenta pouco benefício à história ou à sua caracterização, além de trazer consideráveis desvantagens. Alguns críticos veem a mudança de curso como parte de uma rejeição mais ampla por membros do estúdio pelas mudanças trazidas em *Os Últimos Jedi* (2017), como a exclusão total da personagem Rose Tico da narrativa do último filme. Outros críticos, muitos deles mulheres e fãs da nova trilogia, preferem o poder temático e emocional de Rey "ninguém" ao invés de reforçar a linhagem patriarcal destrutiva dos Palpatine e Skywalker.

Independentemente das perspectivas, incluindo daqueles que encontram satisfação nela, a revelação de Rey Palpatine é, no final das contas, mais prejudicial porque distrai o foco da própria Rey e do final triunfante de sua história e, em vez disso, chama a atenção para suas conexões com outros personagens. Ao renegar as descobertas que adquiriu no submundo, não ocorre a cura total da cisão entre mãe e filha e a reintegração do feminino ferido, que é ignorado para a conclusão do seu arco.

- Curando o masculino ferido

A reincorporação do masculino, que é o passo 7, acontece quando uma nova crise irrompe e a heroína é chamada à ação, devendo enfrentar o lado masculino de si mesma. Ela percebe que, embora seu masculino possa não ter sido seu verdadeiro objetivo, ainda é uma parte importante dela. A realização de tal passo poderia estar associada de alguma forma com o seu igual na Força, Kylo Ren, seu oposto diametral. “Esse dialeto cósmico, sob um disfarce ou outro, é um tema importante de toda mitologia. Existem ciclos que enfatizam o conflito, a antítese dos pólos; há aqueles que enfatizam a cooperação ou síntese” (CAMPBELL; OAKES, 1991, p. 63).

A progressão natural da narrativa dos últimos filmes, assim como o marketing de A Ascensão Skywalker (2019), sugeriam que somente com a união do lado sombrio e o lado da luz (Rey e Ben) é que os heróis encontrariam o equilíbrio na Força e salvarão a galáxia (Figura 48).

**Figura 48.** Imagens do marketing de A Ascensão Skywalker (2019).



Fonte: Material promocional da Lucasfilm (2019).

Ao invés disso, o filme não fornece aos seus protagonistas motivações sensatas e compreensíveis para as ações que tomam. Isso resulta na impressão de que Rey faz as coisas porque os escritores decidiram que ela precisava fazê-las para se ajustarem ao resultado pretendido - não porque elas realmente fazem sentido para o que Rey, como personagem, faria. Assim, por não ter o *foreshadowing* de vários

elementos realizados, o episódio final da nova trilogia quebra a confiança entre narrador e audiência ao mostrar pistas narrativas que prenunciam o oposto do que realmente irá acontecer.

O festival em Pasaana provoca o público a pensar que Rey gostaria de começar a sua própria família. Ela observa melancolicamente as crianças sentadas no chão (Figura 49), recebe um colar ancestral que representa a fertilidade enquanto é perguntada a respeito de sua família, e então imediatamente vê Kylo Ren em uma conexão pessoal com a Força. A sequência parece ser intencional, mas não há desfecho para essa pista narrativa.

**Figura 49.** Rey observa melancolicamente as crianças.



Fonte: Star Wars – Episódio IX: A Ascensão Skywalker (2019). Montagem feita pela autora.

Ironicamente, por um breve momento na narrativa, Rey assume a tarefa de literalmente "curar o masculino ferido" de Murdock, mas sem qualquer significado ou significado atribuído a esse conceito na jornada da heroína. Na cena, Rey golpeia fatalmente seu adversário Kylo Ren após os dois sentirem na Força o falecimento da mãe do novo Líder Supremo da Primeira Ordem, Leia Organa. Após perceber o dano que fez, ela usa seu poder vital do lado da luz e cura seu inimigo, dando a ele um pouco da sua vida em retorno (Figura 50). O relacionamento entre Rey e Kylo Ren regride muito sob a nova direção de JJ Abrams, que ignora pela maior parte o desenvolvimento ocorrido no penúltimo filme (dirigido por Rian Johnson), fazendo os

dois batalharem fisicamente em todos os seus encontros no enredo, sem espaço para conversas significativas entre os dois.

**Figura 50.** Rey cura a ferida que teria matado Kylo Ren.



Fonte: Star Wars – Episódio IX: A Ascensão Skywalker (2019), Blu-Ray.

O personagem de Ben Solo/Kylo Ren em *Os Últimos Jedi* (2017) parecia seguir o caminho descrito como Linda Leonard como a fantasia feminina da figura interior masculina positiva, a quem ela chama de “Homem de Coração”. Para Murdock (1990), essa figura interior é gerada a partir um relacionamento positivo com o pai ou a figura paterna de uma mulher. O homem interior será um guia de apoio ao longo da jornada da heroína.

Ele [o Homem de Coração] é "carinhoso, caloroso e forte", sem medo de raiva, intimidade e amor. “Ele fica ao meu lado e é paciente. Mas ele inicia, confronta e segue em frente também. Ele é estável e duradouro. No entanto, sua estabilidade vem de fluir com a corrente da vida, de estar no momento. Ele toca, trabalha e gosta dos dois modos de ser. Ele se sente em casa onde quer que esteja - nos espaços interiores ou no mundo exterior. Ele é um homem da terra - instintivo e sexy. Ele é um homem de espírito - alto e criativo. (LEONARD, apud MURDOCK, 1990, p. 31-32)

Diferente do amor da bela mulher como “prêmio” do herói que termina a jornada de Campbell, a motivação da heroína ao encontrar amor ao final da sua jornada envolve uma quebra de paradigmas e libertação em todos os seus aspectos: física, emocional e espiritual. Ela encontra o seu igual, pois finalmente é livre e o reconhece. “Quando uma mulher é libertada ou se liberta da crença de que sua realização está

nas mãos de um homem, ela pode encontrar um parceiro que seja seu igual e desfrutar do verdadeiro amor romântico.” (MURDOCK, 1990, p. 61)

O que muitas heroínas querem é exatamente o que seus pais homens queriam e tomaram como certo - alguém para cuidar delas. Alguém que ame-as e nutre-as ao ouvir suas aflições, massagear seus corpos cansados de batalha, apreciar seus sucessos e eliminar a dor de suas perdas. Elas querem um relacionamento com o feminino. Elas querem se despir, serem cuidadas e aceitas por quem são, não pelo que fizeram. (MURDOCK, 1990, p. 65)

Entretanto, a retratação de Kylo Ren em *A Ascensão Skywalker* (2019) em pouco se assemelha ao “Homem de Coração” sugerido no filme anterior, no qual ele representava a integração do animus e da anima de Rey, ouvindo ternamente seus medos e inseguranças e garantindo a ela que não estaria sozinha. Tirando os minutos finais do filme, com a “morte” espiritual de Kylo Ren e o renascimento de Ben Solo, que corre ao socorro da amada mesmo desarmado e posteriormente se sacrifica para salvá-la, Rey e Kylo apresentam uma relação bastante problemática em suas interações anteriores.

No último episódio da saga, Kylo repetidamente invade a sua mente sem o consentimento dela, provoca-a sobre seu conhecimento adicional sobre a herança de sua família, mesmo quando isso foi um ponto de união dos dois em *Os Últimos Jedi* (2017), e a persegue incansavelmente por toda a galáxia, insistindo que ela não tem futuro a não ser se juntar a ele no lado sombrio. Suas interações ao longo do filme sugerem características comuns de abuso emocional em relacionamentos da vida real: manipulação emocional, rejeição à privacidade, vigilância indesejada, perseguição e até violência física (embora seja Rey, a mulher, quem ataque o homem com intenção de matar).

A história romântica que a Lucasfilm e Disney acabaram por retratar tiveram reação negativa substancial de muitos críticos, comentaristas e fãs, que torciam por uma versão inversa da relação de Anakin e Padmé em Rey e Ben. A dinâmica por trás do relacionamento do casal é bastante comparada com o conto de fadas da Bela e a Fera, só que sem o final feliz e a possibilidade de redenção em vida por parte do “monstro”. Rey é despida do seu poder feminino de forma tão intrínseca, que ao beijar o príncipe após o triunfo da vitória, ele morre em seus braços, subvertendo de maneira perturbadora o final da história do improvável casal da nova trilogia.

A discussão trazida por contos atemporais como o da Bela e a Fera na superfície parecem contar histórias sobre a fragilidade feminina frente à masculinidade tóxica - mas para as mulheres que estão ressignificando o que significa aceitar a sua feminilidade, histórias ficcionais sobre amar “monstros” são uma expressão do mais profundo medo humano, que é a incapacidade de ser amado e aceito da forma que é (HEARNE, 1989). Na revisão do conto de fadas, publicada nos anos 1990, Hearne explica que a história oferece a promessa que apesar da nossa brutalidade e feiura humana, todos podem ser aceitos, até mesmo amados, por um outro ser humano. Bela não muda pelo amado, é ele que, inspirado pela sua bondade, decide se tornar uma pessoa melhor, assim como é o caso de Ben e Rey. O triunfo de Bela, como heroína, é um fortalecimento da percepção que leva à reconciliação com si mesmo, parceiro, família e sociedade (HEARNE, 1989).

Na maioria dos contos de fadas, a heroína é retirada de seu estado de espera, seu estado de inconsciência e transformada de maneira dramática e instantânea para melhor. O catalisador para essa mudança mágica é geralmente um homem. Branca de Neve, Cinderela, Rapunzel, Bela Adormecida, Eliza Doolittle e Perséfone compartilham variações no mesmo príncipe! Quando a transformação da heroína realmente ocorre, no entanto, geralmente é o resultado não do resgate de fora, mas do crescimento e desenvolvimento extenuantes dentro e durante um longo período de tempo. (MURDOCK, 1990, p. 58).

Para Varotsis (2017), quando objetivos, conexões causais e uma estrutura familiar são alterados, os leitores e o público acham difícil entender uma história. O beijo é normalmente visto como ferramenta para trazer um interesse amoroso de volta à vida, tanto na frente mitológica, nas fábulas e nos contos de fadas. O retrato subvertido tendo o “príncipe disfarçado” morrer após ele e a heroína finalmente se beijarem é um fim perverso que vai contra a declaração de George Lucas sobre a natureza da saga: “Isto é um conto de fadas. Você quer que todos vivam felizes para sempre e nada de ruim aconteça com ninguém”, (RINZLER, 2007, p. 64). Bela, ao declarar seu amor no leito de morte da Fera, consegue trazê-lo de volta à vida. É possível se satisfazer com a tragédia do amor de Rey e Ben, mas não se pode negar que Rey foi negada do beijo da vida dos contos de fadas, que foi substituído pelo beijo da morte (Figura 51).

**Figura 51.** Associações visuais com A Bela e a Fera (1991).



Fonte: The Walt Disney Company (1991-2019). Montagem feita pela autora.

Rey, apesar das grandes semelhanças com Bela, recebe um tratamento diferente. Comparada com Luke, que termina sua jornada em um planeta verde, cercado de seus amigos e família, Rey precisa justificar o seu lugar, isolando-se no deserto após tomar o legado masculino Skywalker, negando a identidade da sua família, sem nunca aceitá-la. Para finalizar seu arco, Rey precisava parar de fugir da verdade de quem é, superar os fatos e seguir em frente, mas não foi isso que aconteceu.

Ao introduzir a reviravolta no meio do terceiro filme da trilogia, a herança maligna de Palpatine na mocinha Rey projeta apenas uma fração da ressonância temática do que ela poderia ter, caso fosse renunciada pelos filmes anteriores. O que ela pretende afirmar é que a escuridão pode vir da luz (Kylo Ren veio de Ben Solo), assim como a luz pode vir da escuridão (Rey Skywalker veio de de Rey Palpatine), que é possível escapar do passado para traçar seu próprio caminho. Também sugere a noção do quanto na sua história é definido pelo destino e quanto é determinado pelo livre arbítrio e pelo poder de escolha. Tais temas poderiam ter sido poderosos, se não fossem jogados no último minuto, sendo merecidos e recompensados pela construção congruente do roteiro.

A união entre feminino e masculino (Yin e Yang, mais uma vez a integração temática dos personagens de Ben e Rey) representa o último passo da jornada da heroína. Nela, idealmente a personagem encontrou seu equilíbrio; agora, deve ajudar os outros a encontrar esse equilíbrio também: Rey, uma vez que aceitou e sanou o problema de seus pais e da sua identidade, deve ajudar Kylo Ren, ou Ben Solo, filho de Leia e Han Solo, a fazer o mesmo. A simetria na história até o momento funcionava, pois ela era a “ninguém” e ele que era o “alguém” – neto de heróis e rainhas como Anakin e Padmé – e ainda assim, é ele quem está do lado errado.

A própria narrativa do filme introduziu os espectadores ao conceito de uma díade, dois que são um, “tão poderosos quanto a própria vida”, levando o público geral a acreditar que a sua união salvaria a galáxia. Entretanto, o equilíbrio nunca aconteceu, pois mesmo ao ter Ben unindo-se a ela no último momento, ele é golpeado e fica desacordado até perceber que Rey deu a vida para derrotar o Imperador.

Reduzida a um personagem que carrega um “legado” patriarcal a qual pouco teve contato na sua história, identificando-se como uma Skywalker (nem Leia se identificava com o nome), Rey não está sintetizando os lados feminino e masculino de si mesma ou as influências desses fatores sobre sua vida, como em Murdock. No lugar disso, está sintetizando o “mundo comum” de uma catadora de lixo e o “mundo extraordinário” de um Jedi, como em Campbell. Contar com o modelo de Campbell permanece fiel à história de Star Wars, mas não faz nada de novo ou diferente para marcar o caminho a seguir no futuro da franquia.

Rey ao final não parece afetada por sua jornada, a ponto de estar isolada em um planeta deserto, uma heroína que é consolada apenas pelos fantasmas de pessoas que a deixaram seu legado. No entanto, o que há para ela? O homem o qual ficou implícito que ela amava está morto, mas Rey não derrama uma lágrima ou lamenta esta tremenda perda, sua outra metade, a outra parte da “díade da Força”.

Na conclusão ideal da jornada da heroína, “nossa heroína não terá mais que se sacrificar pelo crescimento e desenvolvimento dos outros. Autonomia, conquista e educação serão qualidades aceitas para mulheres.” (MURDOCK, 1990, p. 54) Rey de pé em Tatooine, no final do filme, não fornece esperança, satisfação ou mesmo fechamento à personagem. Carregando o legado Skywalker ou não, isolar Rey no deserto de Tatooine é uma escolha cruel para uma personagem que sempre se sentiu sozinha, sendo um aspecto importante da sua personalidade.

A personagem de Rey prospera em planetas cheios de verde e vida, conforme ela descobre a sua feminilidade interior. No primeiro filme, ela se maravilha ao conhecer pela primeira vez a cor verde nas florestas de Takodana. Em *Os Últimos Jedi* (2017), ela sorri ao tomar um banho de chuva na ilha de Ach-To. Maz Kanata, em *O Despertar da Força* (2015), disse a ela que “o pertencimento que você procura não está atrás de você, e sim a sua frente”. O questionamento que fica é por que foi mostrado seu encantamento com a natureza de forma tão cândida para tê-la ao final da sua jornada em um planeta seco, morto e desértico mais uma vez (Figura 52).

**Figura 52.** Rey e os elementos da natureza.



Fonte: Lucasfilm (2015-2019). Montagem feita pela autora.

Uma escolha que poderia aliviar o peso da solidão de Rey seria ter Ben, na última cena, também ao lado da sua mãe Leia e tio Luke como um fantasma, respondendo à oração anterior de Rey (“esteja comigo”): “Eu sempre estarei com você”. Mas Ben também é apagado desse final, embora seu sacrifício por amor a ela tenha sido a parte que mais ressoou positivamente entre críticos e fãs casuais da franquia. Pela carga nostálgica que *A Ascensão Skywalker* (2019) favorece, o final ecoaria de forma mais gentil com a última cena de *O Retorno do Jedi* (1983), na qual Luke vê o fantasma de todos que fizeram parte de sua jornada.

De certa maneira, é possível dizer que Rey se tornou Kylo Ren: colocou uma máscara (persona) no rosto, redesenhou um antigo sabre de luz e negou sua verdadeira identidade.

Dessa forma, *A Ascensão Skywalker*, e conseqüentemente toda a nova trilogia (2015-2019), transformaram a Saga Skywalker da palavra final do monomito fantástico

de Campbell (1989) em algo que mais se assemelha com o monomito americano<sup>31</sup>, facilmente visualizado na atual abundância de filmes de super-herói no cinema (LAWRENCE; JEWETT, 2002). Nele, um herói messiânico tragicamente triste e mal compreendido entra em reclusão, traumatizado pelos acontecimentos que o marcaram, à espera do seu povo precisar dele mais uma vez no futuro, pois o ciclo de guerra e sofrimento nunca terá fim.

Não há dúvida de que a Ascensão Skywalker (2019) alcançou alguns marcos incríveis nas bilheteiras. É um dos filmes de maior bilheteria de todos os tempos, faturando mais de US \$ 1 bilhão nas bilheteiras mundiais, ainda assim, ficou atrás de seus dois antecessores: Os Últimos Jedi (US \$ 1,3 bilhões) e O Despertar da Força (US \$ 2,06 bilhões)<sup>32</sup>. O filme também tropeçou rapidamente após um forte início. O fim de semana de estreia foi muito menos impressionante do que seus dois antecessores na trilogia - apenas faturando US \$ 177,4 milhões em oposição aos US \$ 248 milhões de O Despertar da Força e US \$ 220 milhões de Os Últimos Jedi<sup>33</sup>. A receita semanal de A Ascensão Skywalker teve um declínio desse total muito mais acentuado ao longo das próximas semanas de lançamento, mostrando um desinteresse do público geral após a grande expectativa do lançamento.

É por isso que é tão necessário redefinir os conceitos do herói e da heroína atualmente em sociedade. A busca heroica não é sobre poder, conquista e dominação; é uma busca para equilibrar a vida humana através do casamento de aspectos femininos e masculinos de nossa natureza. A heroína moderna precisa enfrentar seu medo de recuperar sua natureza feminina; seu poder pessoal; sua capacidade de sentir, curar, criar, mudar estruturas sociais e moldar seu futuro. “Ela nos traz sabedoria sobre a interconectividade de todas as espécies; ela nos ensina a viver juntos neste navio global e nos ajuda a recuperar o feminino em nossas vidas. Nós *ansiamos* por ela.” (MURDOCK, 1990, p. 129, grifo nosso).

<sup>31</sup> “*The American Monomyth*” é um livro de 1977 de Robert Jewett e John Shelton Lawrence, argumentando pela existência e importância cultural de um monomito americano, uma variação do monomito clássico proposto por Joseph Campbell.

<sup>32</sup> D’ALESSANDRO, Anthony. ‘*Star Wars: Rise Of Skywalker*’ Lowest Profit Of Disney Trilogy Titles’. **Deadline**, 22 abr. 2020. Disponível em: < <https://deadline.com/2020/04/star-wars-rise-of-skywalker-movie-profit-2019-lowest-for-lucasfilm-1202915179/> >. Acesso em 12 jun. 2020.

<sup>33</sup> BEAN, Travis. Box Office: ‘*Star Wars: Rise Of Skywalker*’ Tries To Avoid Worst 50-Day Decline Ever. **Forbes**, 31 jan. 2020. Disponível em: < <https://www.forbes.com/sites/travisbean/2020/01/31/box-office-star-wars-rise-of-skywalker-trying-to-avoid-worst-50-day-decline-ever/#5810bd95b336> >. Acesso em 12 jun. 2020.

## 5.2 HEROÍNAS E ESTEREÓTIPOS EM HOLLYWOOD: O QUE REY PODE NOS ENSINAR?

Até a chegada Rey, a Força (e o protagonismo) em Star Wars eram reservados apenas para homens. Rey e sua liberdade para usar a Força são um exemplo de um novo tipo de herói de ação feminina, que ganhou popularidade nos últimos anos. Como Jeffrey Brown argumenta,

a [nova] heroína de ação feminina representa um tipo de personagem pós-feminista que opera em um mundo onde as preocupações feministas anteriores são vistas como ultrapassadas. Esta é uma época em que a mídia adota uma retórica que declara que garotas têm inquestionavelmente poderes. As meninas podem ser o que quiserem e podem fazer o que quiserem. (BROWN, 2011, p. 120)

O pós-feminismo como fenômeno pode ser definido de várias maneiras. Por exemplo, o termo em si refere-se a "um conjunto de suposições, amplamente divulgadas nas formas populares de mídia, relacionadas com a 'ultrapassagem' do feminismo" (TASKER; NEGRA, 2007, p. 1). No entanto, muitas feministas criticaram o fenômeno, por implicar que se vive em um período "após" a importância do feminismo.

Ao considerar a definição de Brown do novo tipo de herói de ação feminina "pós-feminista", o retrato duradouro de Rey nesse contexto deve ser questionado. Se as representações "pós-feministas" na cultura popular simplesmente fingem que não há desigualdade entre os sexos, essas representações devem ser criticadas (TASKER; NEGRA, 2005, p. 12). Rey não é beneficiada pela perspectiva pós-feminista, pois não é essa a realidade a qual o mundo exterior a Star Wars se encontra. Como consequência do mar de queixas quanto a retratação da personagem em Star Wars: O Despertar da Força (2015), surgiu nos últimos anos talvez a mais peculiar crítica de todas: que a protagonista feminina do filme, Rey, seria uma "Mary Sue".

Mary Sue é uma personagem feminina de ficção de fãs que é irritantemente perfeita em todos os aspectos. Ela deriva de uma personagem com o mesmo nome em uma peça de paródia de Star Trek de Paula Smith publicada em 1973 no *fanzine* Menagerie. Em "A Trekkie's Tale" (Figura 53), a personagem Mary Sue é uma adolescente genial. Ela ganha o amor e o respeito do capitão Kirk e intriga Spock com

sua habilidade lógica, morrendo tragicamente ao final dos quadrinhos. O objetivo da história era apontar as piores tendências das escritoras de *fanfiction*: inserir versões glorificadas e idealizadas de si mesmas nas histórias em atos descarados de realização de desejos. O termo ganhou popularidade e, desde então, adquiriu uma bagagem negativa, sendo ressignificado para exemplificar uma personagem insossa e considerada *overpowered* (poderosa demais). É interessante destacar que o termo Mary Sue é um nome feminino, porque a maioria das *fanfictions* são escritas por mulheres, que inserem personagens femininas em histórias para sanar um pouco da falta da representação que tanto desejam.

**Figura 53.** A Mary Sue original em *A Trekkie's Tale* (1973).



Disponível em: < [https://fanlore.org/wiki/A\\_Trekkie%27s\\_Tale](https://fanlore.org/wiki/A_Trekkie%27s_Tale) >. Acesso em 5 jun. 2020.

O fenômeno da "Rey Mary Sue" foi popularizado quando o roteirista Max Landis foi ao Twitter para chamar O Despertar da Força (2015) de um "filme *fanfic* com uma Mary Sue como personagem principal" e Rey de "a pior personagem principal de Star Wars de todos os tempos"<sup>34</sup>. Assim, vários de seus seguidores e outros fãs passaram a expressar suas opiniões de como Rey é uma Mary Sue, uma personagem terrível, chata, e assim por diante. As críticas ao personagem de Rey tendem a girar em torno da percepção de que ela é supostamente "perfeita demais" e jamais comete qualquer erro.

34 HUTCHINSON, Corey. *Max Landis Responds To Star Wars 'Mary Sue' Backlash*. **Screenrant**, 06 out. 2017. Disponível em: < <https://screenrant.com/max-landis-nycc-star-wars-movie-mary-sue-controversy/> >. Acesso em 5 jun. 2020.

Rey pode ter uma aptidão natural para a Força, mas isso não faz dela uma Mary Sue. Conforme já discutido em capítulos anteriores, isso na verdade a faz se encaixar bem no universo de Star Wars - um universo povoado por pessoas comuns, que de repente se tornam extraordinárias após serem jogadas em situações extraordinárias. A Força nunca treinou ou exigiu que as pessoas "subissem de nível" para usá-la, como personagens de um videogame. Quando a Força precisar que alguém tenha poderes na narrativa, ele receberá poderes. Se Rey é uma Mary Sue, a provocação também deveria ser estendida a Luke, já que ele também canaliza poderes extraordinários e explode a Estrela da Morte após um treinamento mínimo em Uma Nova Esperança (1997). Isso como escolha narrativa não deve incomodar o público, porque é subentendido que a Força claramente escolheu Luke para devolver o equilíbrio à galáxia e salvar seu pai do lado negro.

George Lucas não fez de Vader o pai de para Luke "explicar" por que Luke era tão poderoso na Força, uma vez que ninguém questionou por que Luke era tão poderoso: ele era o herói.

Pela mesma razão, ninguém questionou por que Anakin pôde construir o robô C3-PO e vencer uma corrida de profissionais com apenas 9 anos. Essa nunca foi a questão. George tornou Darth Vader pai de Luke porque isso deu peso moral à sua jornada do herói. Os Jedi queriam que ele confrontasse e destruísse Vader, mas Luke recusou, dizendo que não poderia matar o seu próprio pai. E é essa questão moral, a ideia de que o amor de Luke por seu pai é o que salva a ele e a Galáxia. Rey, por outro lado, foi transformada em uma Palpatine porque JJ Abrams e Chris Terrio sentiram a necessidade de explicar por que ela era tão poderosa com a Força. Porém, uma vez que eles fizeram dela uma Palpatine, nunca foi dado nenhum peso moral à decisão de salvar seu avô, como Luke fez com Vader. Ela vai ao planeta Exegol com o único intuito de matá-lo.

A teoria de que "Rey é uma Mary Sue" supõe a existência de uma personagem sem fraqueza, completamente desprovida de falhas, que corresponde a definição urbana do termo<sup>35</sup>. No entanto, Rey é teimosa, obstinada e muitas vezes não pensa nas consequências dos seus atos antes de agir. São precisamente essas deficiências que a tornam uma inspiração tanto quanto seus pontos fortes.

---

<sup>35</sup> Definição de Mary Sue. **Urban Dictionary**, 2019. Disponível em: < <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mary%20Sue> >. Acesso em 29 jun. 2020.

A história de Rey começa com uma garota abandonada no calor do deserto de Jakku, deixada para vasculhar lixo para comer e se armar para sobreviver. Mas durante todo esse tempo, ela ainda observava as estrelas, mantinha a esperança e nunca perdeu a fé nas outras pessoas, apesar do sofrimento que isso poderia lhe causar. Esses são os ingredientes de um personagem complexo, falho e interessante, não uma Mary Sue. Então, não, por esse viés, chamá-la dessa forma seria uma afirmação incorreta. Se é possível torcer por todos esses heróis e suas incríveis realizações, ao pensar em Rey, pode-se ver que ela não é mais ou menos especial que Anakin ou Luke: ela é apenas uma mulher. Assim, rotular Rey como uma mera “Mary Sue” representa uma leitura simplificada de sua jornada da heroína como um todo. Mais uma vez, é outro sinal de como as mulheres são vistas nos filmes em comparação aos homens.

O termo Mary Sue criou conotações sexistas subjacentes e passou a ser usado com bastante frequência para descartar os feitos de personagens femininas. Seu colega masculino, o Gary Stu, permanece ausente da maioria das críticas de filmes e mídia, especialmente Star Wars. Personagens masculinos ainda são normalmente descritos com o termo feminino. De certa forma, esse é um insulto mais profundo, atribuindo traços femininos negativos a um protagonista masculino.

Os homens têm-se inserido em histórias fictícias desde que a palavra escrita existe. É possível voltar até Dante, no século XIV, que colocou a si próprio na “Divina Comédia” - obra que é aclamada e analisada por estudantes de todo o mundo. Os personagens principais da Divina Comédia são o próprio autor, Dante Alighieri, que realiza uma jornada espiritual pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, e seu guia e mentor Virgílio - o próprio autor da Eneida (ALIGHIERI, 1981).

No mundo da ficção literária, onde os autores masculinos dominam, existem muitos exemplos de auto inserção de autores. Diversas obras de ficção conceituadas incluem a auto inserção do escritor masculino: Stan Lee escreveu-se em vários de seus quadrinhos<sup>36</sup>; Stephen King inseriu seu próprio personagem em “A Torre Negra VI: Canção de Susannah”, no qual ele se tornou um deus (KING, 2011).

---

<sup>36</sup> GUERRASIO, Jason. *Stan Lee's famous Marvel cameos started out as a joke in the comics.* **Business Insider**, 12 nov. 2018. Disponível em: < <https://www.businessinsider.com/stan-lee-marvel-cameo-history-2015-4> >. Acesso em 29 jun. 2020.

Os autores masculinos são frequentemente elogiados como gênios por sua auto-inserção "meta"<sup>37</sup>, ou então seus protagonistas masculinos ideais são apenas aceitos como norma. Entretanto, se uma mulher escreve uma personagem muito parecida com ela, então ela é considerada vaidosa e insuportável. Suas protagonistas femininas idealizadas são de alguma forma inacreditáveis como personagens, da mesma forma que protagonistas masculinos idealizados não são. Há uma piada antiga e amarga no *fandom* que resume bem toda a problematização: "Como você chama uma Mary Sue masculina? Um protagonista".<sup>38</sup>

Os protagonistas masculinos são o padrão para a maioria da mídia popular - cinema, televisão, livros. Isso é ainda mais verdadeiro na ficção de gênero (fantasia, ficção científica, etc.) e nas várias adaptações que surgiram no meio. Assim como o movimento em direção à inclusão e igualdade dentro do gênero permite que mais protagonistas femininas surjam na mídia, o mesmo acontece com as acusações de Mary Sue. Porque o termo não significa mais o que ele uma vez significou - não é mais um sinal de inserção literária -, mas ainda permanece um rótulo para qualquer personagem feminina que seja boa demais no que faz.

Recentemente, um exemplo da cultura pop que também explodiu nas redes sociais foi a acusação da personagem Arya Stark em *Game of Thrones* ser uma Mary Sue, apenas porque ela foi a única a matar o Rei da Noite em vez do protagonista masculino Jon Snow (Figura 54). Arya não é uma auto inserção do autor George R.R. Martin, nem é descrita como uma personagem bonita que é excessivamente habilidosa com a espada na primeira tentativa.

No entanto, durante a última temporada de *Game of Thrones* (2019), Arya foi rechaçada com comentários acusando-a de Mary Sue por fãs irritados da saga. Isso marca uma mudança no termo, à medida que o significado de Mary Sue assume uma nova definição na cultura pop contemporânea.

---

<sup>37</sup> Chama-se "meta" algo que se refere ou é sobre si mesmo, como um meme sobre memes.

<sup>38</sup> Tumblr. *What do you call the male version of a "Mary Sue"?* 17 abr. 2017. Disponível em: < <https://payeehay.wordpress.com/2017/04/23/what-do-you-call-the-male-version-of-a-mary-sue/> >. Acesso em 5 jun. 2020

**Figura 54.** Arya Stark em Game of Thrones assassina o Rei da Noite.



Fonte: HBO (2019).

Ao longo dos anos, o termo Mary Sue passou da inserção flagrante de autores a algo completamente diferente: hoje ele representa qualquer personagem feminina original no centro de uma história. Se uma personagem é bonita e desejável (Mulher-Maravilha), ela é uma Mary Sue; se ela é naturalmente talentosa e inteligente (Katniss Everdeen), ela é uma Mary Sue; se ela tira o tempo da história dos protagonistas masculinos (Capitã Marvel), ela é uma Mary Sue.

A Mary Sue agora representa qualquer personagem feminina original que é vista como perfeita demais, talentosa demais, bonita demais, com poucas falhas. Normalmente, há uma sensação de indignação por parte dos fãs de que a Mary Sue não fez nada para garantir o nível de atenção e aclamação que recebe. Se ela tem habilidades mágicas, costuma-se dizer que elas chegam até ela com muita facilidade. Ou então, ela não se esforçou o suficiente para alcançar o nível de competência que exibe.

O medo da Mary Sue é tão real que se infiltra na ficção original escrita e publicada atualmente por mulheres, que como consequência se afastam do meio literário tradicional por medo do estigma. Assim, muitas roteiristas de gênero popularizaram os segmentos YA (*Young Adult*) ou *Teen Fiction* para terem a liberdade de escrever sobre personagens jovens femininas, gêneros popularmente lidos por mulheres e garotas jovens. O quadro começou a mudar nos últimos anos, à medida que mais fantasias feministas são publicadas, mas ainda há um longo caminho a percorrer. Muitas autoras de *fanfiction* do passado tornaram-se autoras publicadas.

Entre elas estão Cassandra Clare, autora da série “Os Instrumentos Mortais”, embora a autora de fantasia tenha ficado presa com o selo YA, apesar do fato de que a série era para ser uma fantasia adulta épica.

Outra ex-autora de ficção de destaque é Naomi Novik, que fundou o site de armazenamento de *fanfics* “*Archive Of Our Own*”. Há rumores de que os primeiros romances publicados de Novik, entre eles a série “*Temeraire*”, se originaram como *fanfiction*. Novik teve permissão para publicar seu trabalho como uma série de fantasia para adultos, mas, novamente, essa série gira em torno de protagonistas masculinos, o que não parece uma coincidência.

A quantidade de protagonistas femininas é, de fato, um problema na ficção de gênero. O que se observa atualmente é que algumas mulheres têm medo de escrever personagens femininas e, por outro lado, alguns autores masculinos são notoriamente ruins em escrever personagens femininas. Como resultado, não há protagonistas femininas suficientes. Essa falta de representação apenas aumenta a divisão de gênero na publicação e o predomínio masculino que a ficção de gênero ainda possui. Autoras do sexo feminino não são consideradas sérias ou literárias se escrevem sobre seu próprio gênero e têm raízes na *fanfiction*.

É importante notar que muitas autoras tiveram sucesso ao escrever personagens do tipo Mary Sue. Na saga Crepúsculo de Stephanie Meyer, há a protagonista Bella Swan, que é considerada uma das piores Mary Sue contemporâneas pelo público geral<sup>39</sup>. Bella representa um tipo de Mary Sue diferente, que é um substituto para o leitor, ao contrário do escritor. Sua personagem representa todas as jovens lendo a história. Ela é desajeitada, tola e ingênua. Sem saber de sua própria beleza, todos os personagens masculinos a desejam ou entendem por que alguém a desejaria, menos ela.

Katniss Everdeen, dos Jogos Vorazes, também tem a marca Mary Sue<sup>40</sup>, pois é competente e altamente qualificada na caça e no arco e flecha. Ambas as séries são muito populares entre jovens leitoras, assim como ambas (especialmente Crepúsculo) são ridicularizadas pelos fãs de gênero por serem imaturas e tolas. Isso

<sup>39</sup> TriaRose, *10 Reasons I Can't Stand Bella Swan*. Critical analysis of Bella Swan Club. **Fanpop**. S. d. Disponível em: < <https://www.fanpop.com/clubs/critical-analysis-of-bella-swan/articles/171640/title/10-reasons-cant-stand-bella-swan> >. Acesso em 7 jun. 2020.

<sup>40</sup> Fórum. *How the heck is Katniss a Mary Sue*. **The Escapist Magazine**, 23 abr. 2018. Disponível em: < <https://v1.escapistmagazine.com/forums/read/18.1054426-How-the-heck-is-Katniss-a-Mary-Sue> >. Acesso em 29 jun. 2020.

ensina leitores e escritores do sexo feminino uma lição perigosa: para ganhar respeito na indústria e nos fãs, é melhor que seu herói seja um homem.

*Manic Pixie Dream Girl* é um termo cunhado pelo crítico de cinema Nathan Rabin (2006) após analisar a personagem de Kirsten Dunst no filme Tudo Acontece em Elizabethtown (2005). Refere-se a "aquela criatura cinematográfica borbulhante e superficial que existe apenas na imaginação febril de diretores-rotineiros sensíveis a ensinar jovens de alma pensativa a abraçar a vida e seus infinitos mistérios e aventuras"<sup>41</sup>. Ela é um ser de beleza peculiar e única, uma explosão sexual. Ela traz vida a um protagonista masculino, que geralmente é chato em comparação. Esses protagonistas masculinos geralmente são normalmente inserções próprias de como os autores se enxergam.

Em Hora de Voltar (2004), Natalie Portman (à esquerda na Figura X), enquanto ainda interpretava Padmé nas prequelas de Star Wars, também foi uma *Manic Pixie Dream Girl*. Já em "500 Dias com Ela" (2009), a personagem de Zoey Dechanel (no meio da Figura X) é um dos exemplos mais discutidos no fenômeno narrativo. Outra personagem que aparece nas listas é Ramona, de Scott Pilgrim Contra o Mundo (2010), interpretada por Mary Elizabeth Winstead (à direita na Figura 55).

**Figura 55.** Exemplos da *Manic Pixie Dream Girl* no cinema.



Fonte: Acervos da Fox Searchlight Pictures e da Universal Studios.

<sup>41</sup> RABIN, Nathan. "My Year Of Flops, Case File 1: Elizabethtown: The Bataan Death March of Whimsy". *The A.V. Club. Film*, 5 jan. 2010. Disponível em: < <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595> >. Acesso 8 jun. 2020.

Dentro deste clichê existem dois pesos e duas medidas para homens e mulheres roteiristas. Os autores e diretores do sexo masculino podem receber até algum escárnio por escrever uma *Manic Pixie Dream Girl* em suas histórias, mas não tanto quanto as mulheres que escrevem Mary Sues. Os homens podem se safar tanto da auto-inserção quanto das personagens femininas idealizadas sem perder o respeito como profissionais, porém as mulheres não têm o mesmo luxo.

Mas qual é o mal de escrever uma Mary Sue? Os escritores que se inserem nos mundos da ficção só querem fazer parte de um universo narrativo que amam. Ao escreverem personagens originais, eles tentam inventar um novo protagonista fora dos personagens estabelecidos pela história, o que é fundamental para o desenvolvimento de um jovem escritor. É fato que personagens excessivamente perfeitos e idealizados nunca serão os mais relacionáveis para o público. Porém, isso deve ser verdadeiro para os personagens masculinos e femininos. Os padrões devem ser mantidos tanto para homens quanto para mulheres.

Por muito tempo, muitas protagonistas femininas essenciais foram injustamente rotuladas como Mary Sue, simplesmente por serem mulheres fortes. O desprezo pelo clichê acaba por envenenar o prazer sincero pela mídia, afastando as mulheres dos espaços de fãs. A raiva contra Mary Sue penetra na literatura e nas críticas, promovendo a divisão de gênero em vez de diminuí-la, mantendo as protagonistas femininas em baixa e o *status quo* perpetuamente dominado por homens vivo na ficção de gênero. Assim, o fim do estigma contra a Mary Sue torna-se necessário para que roteiristas e escritoras tenham liberdade total de expressão artística e as mulheres se sintam seguras nos seus espaços de fãs escolhidos.

Não é somente o cinema artístico que é capaz de fazer isso. A diretora Celine Sciamma, de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019), diz que a Mulher-Maravilha, o blockbuster de super-heróis de 2017 dirigido por Patty Jenkins, mudou sua vida:

Trata-se de se sentir vista como espectadora. *A Mulher Maravilha está pensando em mim*. Está pensando no meu prazer, nas minhas irmãs, na história do cinema e na representação das mulheres. Isso nos dá alegria, mas também raiva. Como: "Por que não recebo isso com mais frequência?" Agora, recebemos mais e mais, porque há novas redações para as mulheres, mas é um sentimento viciante. Depois que você conhecer, você quer (SCIAMMA, 2020, grifo nosso).<sup>42</sup>

---

42 Em entrevista para Alexandra Pollard. **Independent**, 1 mar. 2020. Disponível em: < <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/celine-sciamma-interview-portrait-of-a-lady-on-fire-adele-haenel-tomboy-girlhood-a9365411.html> >. Acesso em 03 jun. 2020.

Em seu ensaio “Prazer Visual e cinema narrativo”, publicado pela primeira vez em 1975, a teórica do cinema Laura Mulvey estendeu a noção freudiana da “ameaça de castração” para formar uma análise de como Hollywood desenvolveu uma tradição formal que opera dentro e como uma ferramenta para o patriarcado. Ela articulou como funciona o “olhar masculino” predominante no cinema, já mencionado no capítulo 2 deste trabalho, que está associado a três elementos: o da câmera ao gravar o evento pró-filme, o do público enquanto assiste ao produto final, e o dos personagens um do outro dentro da ilusão da tela. “A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos [...] resultou [...] da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante.” (MULVEY apud XAVIER, 1983, p. 440).

Apesar de sua onipresença crescente na cultura popular, o termo oposto “olhar feminino” não possui um significado definitivo. Em um discurso no Festival Internacional de Cinema de Toronto em 2016, Jill Soloway - criadora dos programas *Transparent* e *I Love Dick* - chegou mais perto de oferecer uma definição do que significa fazer, ou assistir, um filme com o olhar feminino. No uso contemporâneo, o termo tem sido usado para se referir à perspectiva que uma cineasta traz para um filme que seria diferente da visão masculina do assunto. Especificamente, Soloway delineou três conceitos, imitando a triangulação original de Laura Mulvey do olhar masculino (o espectador, o cineasta e os atores).

A concepção de Soloway sobre o olhar feminino vai além de uma mera inversão do olhar masculino de Mulvey, no entanto, e imagina as maneiras pelas quais o olhar feminino no cinema pode fornecer informações sobre a experiência feminina vivida. Seu conceito inclui “a câmera do sentimento” (em que as emoções são priorizadas sobre a ação); “o olhar fixo”, que mostra aos espectadores como é ser o objeto do olhar; e “o retorno do olhar” (ou “eu vejo você me vendo” e “é assim que eu me senti a vida toda”)<sup>43</sup>.

O olhar feminino pode ser notado pela primeira vez nas quatro décadas da saga Star Wars em *Os Últimos Jedi* (2017). Na cena, Rey e Kylo Ren conseguem se enxergar através da Força, mesmo a milhares de quilômetros-luz de distância, e Kylo está sem camisa nos seus aposentos, o que deixa Rey desconcertada (Figura 56).

---

<sup>43</sup> Jill Soloway on the Female Gaze. TIFF Master Class, 11 set. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> >. Acesso em 11 jun. 2020.

**Figura 56.** O olhar feminino se faz presente em Os Últimos Jedi (2017).



Fonte: Star Wars – Episódio VII: Os Últimos Jedi (2017), Blu-Ray.

A semi nudez repentina do ator Adam Driver não é gratuita, embora esteja no contexto de uma franquia conhecida por usar o corpo feminino como uma isca para o público. O supervisor de som Ren Klyce afirma<sup>44</sup> que isso foi feito para enfatizar que a conexão que Kylo e Rey compartilham vai além de apenas ouvir vozes no espaço: é algo que pode se tornar físico, o que se realiza mais tarde no filme.

Porém, mais importante do que isso, também é um sinal claro que os produtores do filme sabem que a faixa demográfica dos homens brancos heterossexuais não são mais o único público que atendem. As estatísticas do Box Office Mojo indicam que a participação feminina na noite de abertura de Os Últimos Jedi (2017) aumentou 10% em comparação com O Despertar da Força (2015), para um total de 58% de homens e 43% de mulheres<sup>45</sup>.

O fato de Rey destacar a falta de camisa de Kylo apenas reforça sua importância como um marco para o olhar feminino no cinema, visto como a princesa Leia de biquíni dourado da nova geração.

<sup>44</sup> BRADLEY, Bill. *Here's Why Kylo Ren Was Shirtless In 'Star Wars: The Last Jedi'*. **HuffPost**, 18 dez. 2017. Disponível em: < [https://www.huffpostbrasil.com/entry/kylo-ren-shirtless-last-jedi\\_n\\_5a343a2ce4b040881bea8a2f?ri18n=true&ncid=engmodushpmg00000004](https://www.huffpostbrasil.com/entry/kylo-ren-shirtless-last-jedi_n_5a343a2ce4b040881bea8a2f?ri18n=true&ncid=engmodushpmg00000004) >. Acesso em 30 jun. 2020.

<sup>45</sup> MENTA, Anna. *Star Wars: The Last Jedi owes its box office success to women*. **Newsweek**, 19 dez. 2017. Disponível em: < <https://www.newsweek.com/star-wars-last-jedi-female-fans-747611> >. Acesso em 30 jun. 2020.

O fascínio pelo olhar feminino se dá em parte por que não se sabe exatamente em que contexto ele começou. Porém, gradualmente, começou-se a notar a existência de mais filmes centralmente femininos, cujo storytelling ressoam emocionalmente com mulheres. Se as mulheres estão envolvidas na narrativa, fotografia, direção, ou seja, se há a presença de uma diretora ou uma escritora em filme, está-se contando histórias que irão representar, conectar e contar histórias mais genuínas para as mulheres e ainda fazer melhores histórias. Então a estrutura do olhar feminino foi desenvolvida como uma maneira sutil de dizer que devem existir mais mulheres atrás e na frente das câmeras, como as estrelas do show e onde mais desejarem.

Qual é exatamente a importância do olhar feminino no cinema? Por que é necessária a jornada da heroína e contar histórias como Star Wars a partir a partir de uma perspectiva feminina? A questão é que a temática de Star Wars tem tudo a ver com equilíbrio. No mundo atual, são as discussões do masculino e do feminino que lideram as ideias sobre opostos diametrais e as formas que os dois se complementam. A sociedade ainda está tentando descobrir o que essas noções significam no contexto moderno, na medida em que se tenta modernizar o que significa ser homem e mulher. Tanto quanto os dois sexos tentam entrar em termos no que significa serem iguais, ainda tenta-se decifrar o que significa ser um todo, indivisível. O fato é que ainda se vive em uma sociedade que enxerga muito o mundo de uma perspectiva masculina. Mesmo ao continuar colocando as mulheres como super-heróis ou estrelas do cinema, as mesmas são colocadas nos termos deles.

A estrutura masculina de contar histórias pode ser sim satisfatória para mulheres, assim como muitas mulheres se orgulham dos feitos das novas super-heroínas do cinema que salvam o universo com seus poderes sobrenaturais. Porém o ponto de tudo isso é que, na realidade, há aspectos de nossos semelhantes, internamente, tanto femininos quanto masculinos. Esse é o ponto principal da jornada das heroínas, ainda ignorado ou interrompido nos modelos atuais de narrativa. A jornada da heroína é precisa para levar a sociedade ao próximo nível, para gerar compreensão e encontrar o equilíbrio nas próprias jornadas humanas.

A jornada das heroínas não é apenas para mulheres, nem existe para isolar-se da perspectiva masculina: é uma extensão da jornada do herói que pode resultar em um indivíduo mais equilibrado espiritualmente.

Coincidentemente, esse é o ponto principal da narrativa de Star Wars. A reviravolta mais inesperada é o impacto psicológico causado pela existência de

personagens como Rey na ficção de gênero: de acordo com Alice Hall (2018), que estuda como os modelos nos filmes afetam os fãs, a personagem de Daisy Ridley parece impactar não apenas as mulheres jovens, mas também os homens jovens. “Eles não querem necessariamente ser ela, mas querem viver de acordo com seu zelo e ousadia” (HALL, 2018).<sup>46</sup> Rey é a personagem que está no centro da trilogia. Hall acredita que isso sinaliza por si só representa uma mudança no universo de Star Wars, uma indicação de que as histórias das mulheres podem ser tão ricas e enriquecedoras quanto as dos homens.

Outros teóricos da mídia, como Spitzberg; Cupach (2008), frequentemente falam sobre relacionamentos parassociais em suas dissertações sobre a cultura do *fandom*, ou seja, os laços unilaterais formados com um personagem ou celebridade. Como efeito dos relacionamentos parassociais, quando um fã enxerga um personagem como um herói, esse fã pode adotar as peculiaridades da personalidade do personagem e até mesmo seu código moral na sua vida real. Sem a necessidade de qualquer interação, ainda assim, esses heróis e as escolhas que eles fazem têm grande importância modeladora nas personalidades e nas mentes do público infantojuvenil.

O impacto disso deve ser considerado, especialmente para as meninas e meninos da Geração Z<sup>47</sup>, que estão crescendo com esses novos referenciais de heroísmo e protagonismo, mesmo que imperfeitos. É possível enxergar isso em um comercial aclamado nas redes sociais pré-lançamento de A Ascensão Skywalker (2019). No spot de 30 segundos da GE Appliances<sup>48</sup>, o público acompanha uma pequena garota apaixonada por Star Wars, que recebe uma tarefa do pai de colocar um pano na máquina de lavar. Com o cachorro ao seu lado, que aparece como o personagem BB-8 em sua imaginação, ela tenta usar a Força para ligar a máquina, acreditando fielmente em seu potencial de transformação. Seu pai, que assiste a cena pela câmera, inicia a máquina com um comando de voz, deixando a garota sem palavras. Ela realmente se sente poderosa, igual a sua personagem favorita, Rey (Figura 57).

---

<sup>46</sup> HALL, Alice, apud WATERCUTTER, Angela. *Everybody Loves Rey, a Star Wars Story*. **Wired**, 18 nov. 2018. Disponível em: < <https://www.wired.com/story/star-wars-everybody-loves-rey/> >. Acesso em 1 jun. 2020.

<sup>47</sup> A Geração Z é a definição sociológica para a geração de pessoas nascida, em média, entre a segunda metade dos anos 1990 até o início do ano 2010.

<sup>48</sup> GE Appliances TV Commercial, 'The Force of Innovation: SmartDispense', 2019. Disponível em: < <https://www.ispot.tv/ad/ZS9d/ge-profile-the-force-of-innovation-dryboost> >. Acesso em 5 jun. 2020.

**Figura 57.** Comercial para TV da GE Appliances com a menina vestida de Rey.



Disponível em: < <https://www.ispot.tv/ad/ZS9d/ge-profile-the-force-of-innovation-dryboost> >. Acesso em 5 jun. 2020.

Se esse é o impacto que heroínas como Rey possuem na conjuntura atual, com todas as dificuldades presentes, isso mostra que o caminho a seguir é uma curva ascendente. Conforme as mulheres conquistam mais espaços de dominância na mídia, escrevendo e dirigindo mais séries e filmes a partir do viés propriamente feminino, novos exemplos de personagens devem surgir, cada uma com suas idiossincrasias que permitem que públicos diferentes se identifiquem com suas jornadas.

A história de Rey acabou no cinema, mas a personagem pertence aos fãs agora. Ao construir suas próprias histórias, eles são capazes de ressignificar mais uma vez no imaginário coletivo o conceito de Mary Sue, uma versão da personagem construída e compreendida pelo olhar feminino.

Não mais Rey será infantilizada pelo olhar masculino e pelas limitações do estúdio, impedida de crescer, amadurecer e começar a sua própria família. A Rey que o público recebeu veste as mesmas cores brancas da casta mais pura dos Jedi, seu cabelo ainda preso nos mesmos três coques que usava enquanto criança abandonada em um planeta desértico. Ela acena para a família de fantasmas que escolheu, sozinha mais uma vez na última cena da saga oficial.

A Rey que poderia ter sido é a heroína que talvez ainda exista um dia, pois ela já floresce na imaginação de milhares, que acreditam que uma mulher merece ter tudo, sem pedir permissão. Ela é digna do seu próprio sabre de luz. O seu poder é

dela e dela somente. Ela pode ter tudo - seus amigos, a família que encontrou, e o amor da sua alma gêmea. Seu cabelo está solto, voando com o vento, e no seu corpo ela carrega as cicatrizes dos seus erros e acertos (Figura 58). Ela aprende que o purismo moral da visão dos Jedi da Antiga República não é tão diferente dos absolutos da filosofia dos Sith. Com o conhecimento adquirido na sua longa e árdua jornada, ela cria um universo completamente novo.

**Figura 58.** Heroína ao Final da Jornada: Rey no Filme X Rey como Ideal.



Imagem original disponível em: < <https://twitter.com/audreyfan4ever/status/1272723743064731648> >. Acesso em 10 jun. 2020. Montagem subjacente feita pela autora.

“- Você é Rey’ - a criatura disse, apontando para Rey.

Ela concordou com a cabeça. ‘- Como você sabe?’

‘-As folhas sussurram o seu nome.’”

(“Star Wars: Spark of the Resistance”, Ireland, Justina. Disney Lucasfilm Press:  
2019, p. 92).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema não é apenas uma forma de expressão cultural; é também um instrumento de representação. Por meio de um filme, algo está sendo representado, seja uma realidade percebida e interpretada, ou um mundo imaginário livremente criado pelos seus roteiristas.

Entretanto, para as mulheres, em vez de fornecerem representações realistas na mídia, os filmes tendem a retratá-las de maneira extremamente tradicional, o que mantém na sociedade estereótipos de traços de personalidade, capacidades e aspirações. O interesse pela pesquisa se deu pelo fato de a autora perceber a manutenção desses mesmos estereótipos na sua saga de ficção favorita, *Star Wars*, no que diz respeito às suas heroínas.

O andamento da história da nova protagonista da saga, Rey, deu a entender que os estúdios responsáveis pela produção da trilogia estavam colocando-a como epicentro de uma grande *power fantasy* feminina – a jornada da heroína. Baseada em arquétipos míticos, campbellianos e junguianos, a jornada seria uma perspectiva diferente na construção de uma personagem feminina no cinema contemporâneo.

A pesquisa, por fim, constituiu-se em um grande estudo de caso, no qual procurou-se responder a pergunta: **como ocorre a construção da personagem feminina no cinema norte-americano, a partir da abordagem do mito e sua relação com o papel da heroína na série de ficção científica *Star Wars*?**

No capítulo 2, foi feito um resgate histórico que procurou entender qual é o papel da mulher no cinema, trazendo exemplos de personagens estereotípicos que englobavam a maior parte da representação feminina nas telas no século XX. O que as personagens tinham em comum, embora retratadas como opostos quanto a sua liberdade de expressão sexual, é que todas eram construídas a partir do olhar masculino vigente na mídia. Santa ou *femme fatale*, a mulher no cinema era objeto do desejo masculino, tanto na sua construção como seu papel na narrativa.

Dessa forma, possuir o padrão de beleza das atrizes que se tornaram ícones do *star system* era uma característica essencial para a retratação de mulheres no cinema. Os exemplos de Marilyn Monroe e Carrie Fisher demonstraram o quanto o sistema era prejudicial também para as atrizes envolvidas na indústria, pela constante pressão de manterem-se belas e jovens.

Mais especificamente no gênero de ficção científica, é revelada uma carência ainda maior na representação de personagens femininas com valor de decisão para a trama, algo que começou a mudar a partir da década de 1970. Personagens como Ellen Ripley (*Alien*) e Sarah Connor (*O Exterminador do Futuro*) trouxeram mais diversidade para os papéis, mostrando mulheres fortes e donas da ação, porém um pouco masculinizadas pelo roteiro. A aparição da princesa Leia Organa na saga *Star Wars* foi um marco para o gênero, combinando os valores femininos exaltados pelos contos de fadas com a autoridade e o poder de liderança conferidos a ela pelos integrantes da Rebelião Galáctica.

O capítulo 3 explorou a importância temática dos mitos como ponto de partida para a maior parte das histórias em existência. Os arquétipos que futuramente inspiraram famosas personagens explicam a atuação de um imaginário coletivo que, como sociedade, a raça humana carrega de geração a geração. Com a redescoberta dos simbolismos antigos femininos, que remontam até a pré-história, muitas mulheres estão ressignificando conceitos que anteriormente as diminuía como seres humanos e usando-os ao seu favor.

Como continuação do estudo de caso, foi analisada a presença do mito nos principais aspectos da saga *Star Wars*, com a discussão da jornada do herói vivida pelo protagonista Luke Skywalker e o papel adjacente da mulher nesse modelo de narrativa. Leia, apesar de bastante progressista à época, era coadjuvante à cena, tendo espaço subtraído e conseqüentemente sendo significada por suas relações com os personagens masculinos: irmã de Luke e interesse amoroso de Han Solo.

Assim, o capítulo 4 procurou entender exatamente do que consiste uma heroína no cinema, decompondo-a nos seus aspectos mais básicos: maquiagem, figurino, diálogos, entre outros. Com as ferramentas em mão, foi possível comparar a retratação das três protagonistas femininas da saga *Star Wars*, distribuídas em três trilologias que percorreram a década de 1970 até os dias de hoje. A personagem Rey se destacou nessa análise, por ser a única das três a qual a história de fato se centraliza, sendo efetivamente a heroína da nova trilogia (2015-2019).

Finalmente, o capítulo 5 se concentrou na análise mais aprofundada da jornada da heroína vivida por Rey, um modelo paralelo à jornada do herói do monomito proposto por Campbell. A presença do olhar feminino foi ressaltada como principal diferença da retratação de Rey em relação às outras heroínas, dando espaço para a personagem de fato amadurecer e viver experiências unicamente femininas na

história. Apesar dos progressos, a jornada de Rey foi retrocedida e, por fim, interrompida pelo último filme da saga, ao reverter decisões importantes para a independência da personagem.

Ainda assim, o impacto de personagens como Rey pode ser sentido em todos os segmentos da indústria de entretenimento, trazendo luz aos problemas de falta de representação feminina nas salas de direção e roteiro de Hollywood. Com mais e mais mulheres lutando por espaços de proeminência, tendo a liberdade de poder contar a suas histórias, homens e mulheres se beneficiam por terem contato com uma perspectiva mais rica da experiência humana.

A esperança é um dos temas mais importantes abordados pela saga Star Wars. É a esperança que move Leia a fazer o chamado que iria mudar a história de um jovem fazendeiro do deserto de Tatooine. A general princesa uma vez disse que a esperança é como o Sol: se você somente acredita nela enquanto a vê, nunca irá sobreviver à noite.

Apesar do desapontamento pela história de Rey não ter tido seu final merecido, ela não foi em vão. Uma grande comunidade se formou em prol da personagem, da qual a autora faz parte: mulheres dispostas a mudar as estruturas econômicas, sociais e políticas da sociedade, inspiradas pela jornada da “ninguém” que, com sua bravura e sua gentileza, foi capaz de mudar a galáxia.

Juntas, mulheres, escritoras, comunicadoras, fãs apaixonadas – elas farão justiça para Rey, quando a mesma não teve o privilégio. Juntas, elas estudam, escrevem, se educam, se movimentam em prol da igualdade. Somente entendendo o sistema que as oprime é que poderão derrubá-lo. E quando alcançarem o topo, vão virá-lo de cabeça para baixo. A faísca da Rebelião está acesa.

Por Rey e por Leia.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: Ed. Abril, 1981.

ANDRADE, Solange R; GOMES, Vinícius R. **Um retorno aos mitos: Campbell, Eliade e Jung**. Anais do II encontro nacional do GT história das religiões e das religiosidades. Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH, vol. 1. n. 3: Maringá, 2009. Disponível em: < [http://www.dhi.uem.br/qtreligiao/rbhr/um\\_retorno\\_aos\\_mitos.pdf](http://www.dhi.uem.br/qtreligiao/rbhr/um_retorno_aos_mitos.pdf) >. Acesso em 15 jun. 2020.

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história**. Revista Ler História, ed. 52, 2007. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547> >. Acesso em 30 jun. 2020.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 4a edição. Rio de Janeiro: DIFFEL, 2009.

BOBBY, Susan Redington; HARNEY, Eileen M. **The Artemis Archetype in Popular Culture: Essays on Fiction, Film and Television**. Jefferson: McFarland, 2016.

BOGAROSH, Nicole A. **“The Princess, the Damsel, and the Sidekick: Women as the ‘Other’ in Popular Films (2000–2011).”** Program in American Studies, Washington State University. ProQuest Dissertations Publishing, 2013. Web. Disponível em: < <https://pdfs.semanticscholar.org/d8d0/75c0d412f7256a301b24f48eb3660ac2eeb8.pdf> >. Acesso em 30 abr. 2020.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres**. Tradução de Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulus, 1990.

BOULD, Mark. **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Ed. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

BRAITHWAITE, Ann. **“Politics and/of backlash.”** **Journal of International Women’s Studies**, 2004.

BROWN, Jeffrey A. **“Gender and the Action Heroine.”** **Dangerous Curves: Action Heroines, Gender Fetishism, and Popular Culture**. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. ProQuest Ebook Central. p. 22-39.

BROWN, Jeffrey A. **“She Can Do Anything!”** **Dangerous Curves: Action Heroines, Gender Fetishism, and Popular Culture**. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. ProQuest Ebook Central. p. 119-39.

BUSSEY, Kay; BANDURA, Albert. **Social cognitive theory of gender development and differentiation**. Published in *Psychological Review* 1999. Disponível em: < <https://www.semanticscholar.org/paper/Social-cognitive-theory-ofgenderdevelopment-an-BusseyBandura/52755ba2acc496bd464a241864ad54b815436729> >. Acesso em 2 maio 2020.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CAMPBELL, Joseph. **Oriental Mythology: The Masks of God**. London: Souvenir Press, 2011. 576 p.

CAMPBELL, Joseph; OAKES, Maud. **Where the Two Came to Their Father**. Princeton: Princeton University Press; Reprint, 1991.

CARLSON, Kathie. **In Her Image: The Unhealed Daughter’s Search for Her Mother**. Boston & Shaftesbury: Shambhala Publications, 1989.

CHAMPLIN, Charles. **George Lucas: The Creative Impulse**. Nova York: Harry N Abrams Inc, 1992.

COLLINS, Suzanne. **Jogos Vorazes**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

COLÓN, Carlos Perales; INFANTE Fernando del Rosal; LOMBARDO Manuel Ortega. **Historia y Teoría de la Música en el cine: Presencias afectivas**. 296pp. Sevilla: Alfar, 1997.

COSTA, Francisco Araújo da. **O Figurino como elemento essencial da narrativa**. Sessões do Imaginário. nº 8. Porto Alegre, 2002. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/775/8973> >. Acesso em: 29 Agosto. 2017.

DAY, Lori. “**Girls Are Leaders!: Laying the Foundation for Future Adult Female Leadership, One Girl at a Time.**” Her Next Chapter. Ed. Lori Day and Charlotte Kugler. Chicago: Chicago Review Press, 2014. 189-217.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

DOMINGUEZ, Diana. “**Feminism and the Force: Empowerment and Disillusionment in a Galaxy Far, Far Away.**” Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies. Ed. Carl Silvio and Tony M. Vinci. Jefferson: McFarland, 2007.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e Psicanálise: Histórias, Gêneros e Sexualidade**. São Paulo: nVersos, 2014. p. 144.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESPOSITO, Mauricio de Caro. **Criando o Mundo com Sons: Pós-produção de som e sound design no cinema**. São Paulo, 2011. Disponível em: < portal.anhemi.br/wp-content/uploads/dissertacoes/.../mauricio\_caro\_esposito.pdf >. Acesso em: 15 novembro. 2017.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FLIEGER, Verlyn. **A Question of Time: J.R.R. Tolkien's Road to Faërie**. Kent State UP: Kent, 1997.

FISHER, Carrie. **Wishful Drinking**. Simon & Schuster, 2008.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.

GENZ, Stephanie; BRABON, Benjamin A. **“Introduction: Postfeminist Contexts.” Postfeminism: Cultural Texts and Theories**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. 1-50. ProQuest Ebook Central.

GRANT, Patrick. **“Tolkien: Archetype and Word”**. **Tolkien: New Critical Perspectives**. Ed. Neil D. Isaacs and Rose A. Zimbardo. Lexington: UP Kentucky, 1981.

GRIFFIN, Susan. **Woman and Nature: The Roaring Inside Her**, 1978, apud MURDOCK, Maureen. **The Heroine's Journey**. Shambhala Publications, 1990.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A Imagem: Representação da Mulher no Cinema**. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em: < <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113> >. Acesso em: 05 abr. 2020.

HARDING, Esther M. **O Caminho de todas as mulheres**. Nova York: Putnam Publishing, 1970.

HEARNE, Betsy Gould. **Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale**. Chicago: University Of Chicago Press, 1989.

HENDERSON, Mary S. **Star Wars: The Magic of Myth**. Spectra, 1997.

IRELAND, Justina. **Star Wars: Spark of the Resistance**. Glendale: Disney Lucasfilm Press, 2019.

JOHNSTON, Claire. **Women's Cinema as Counter-Cinema**. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac: 2009.

KALER, Anne K. **The Picara: From Hera to Fantasy Heroine**, Wisconsin: Popular Press 1991.

KALINAK, K. **Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film**. Wisconsin, United States of America: The University of Wisconsin Press, 1992.

JUNG, Carl Gustav. **Aspectos do Feminino**. Porto Alegre: Editora Vozes, 2019.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes; Edição: 11ª, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Psychological Aspects of the Kore**, in JUNG, Carl; KERENYI, Carl. **Essays on a Science of Mythology**. Princeton: Princeton University Press, 1969.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 347 p.

KING, Stephen. **Canção de Susannah (A Torre Negra Livro 6)**. Rio de Janeiro: Editora Suma, 2011.

KITAISKAIA, Taisia; HORAN, Katy. **Literary Witches - A celebration of Magical Women Writers**. New York: Seal Press, 2017.

LAURETIS, Teresa de. **Através do espelho: mulher, cinema e linguagem**. In: Estudos Feministas, n. 1, 1993.

LAUTER, Estella. **Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women**. Indiana University Press; 1984.

LAWRENCE, John Shelton; JEWETT, Robert. **The Myth of the American Superhero**. Grand Rapids, Michigan: W.B. Eerdmans, 2002.

LEITÃO, Tassia de Accioly. **Narrativa e Maquiagem. A maquiagem como narrativa em Mad Max - Estrada da Fúria**. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social Departamento de Cinema e Audiovisual, 2016.

LEONARD, Linda. **The Wounded Woman**, apud MURDOCK, Maureen. **The Heroine's Journey**. Shambhala Publications, 1990.

LUKE, Helen. **Woman, Earth and Spirit**. Nova York: The Crossroad Publishing Co., 1984.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. 2. ed. Petrópolis: Vozes. 1999.

MAKENDORF, Marcio. **Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo**. 2010. Revista Estudos Feministas. vol. 18. Versão online.

Disponível em: < [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2010000200003&script=sci\\_arttext&lng=pt#back13](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2010000200003&script=sci_arttext&lng=pt#back13) >. Acesso em 10 mar. 2020.

MANCOFF, Debra. **The Return of King Arthur**, 1995, apud HENDERSON, Mary. **Star Wars: The Magic of Myth**. Spectra, 1997. p. 89

MARQUES, Maria do Céu. **Hollywood e a globalização**. 2005. Universidade Aberta. Disponível em: < [http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:IIKdRGC\\_r94J:scholar.google.com/+hollywood+e+a+globalizacao&hl=pt-BR&lr=lang\\_pt&as\\_sdt=0,5](http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:IIKdRGC_r94J:scholar.google.com/+hollywood+e+a+globalizacao&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0,5) >. Acesso em: 18 setembro. 2017.

MERRICK, Helen. "**Gender in Science Fiction.**" **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Ed. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MICHAEL, E., Bakar, A. R. A., Ibrahim, I. M., Veerappan, G., Noor, N. M., Heng, L. E. Yann, N. K.. **A comparative study of gender roles in animated films**. Global Journal of Human Social Science, 2012.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. 162 p. 46.

MORIN, Egar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.

MURDOCK, Maureen. **The Heroine's Journey**. Boston: Shambhala Publications, 1990.

PIAGET, J. **Science of education and the psychology of the child**. Trans. D. Coltman. 1970.

RINZLER, J. W. **The Making of Star Wars: The Definitive Story Behind the Original Film: Based on the Lost Interviews from the Official Lucasfilm Archives**. New York: Ballantine Books, 2007.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. São Paulo: Editora Aleph; Edição: 2ª, 2013.

RODRIGUES, Rúben Gouveia et al. **Representação da mulher nas grandes produções de Hollywood**. 2013. Tese de Doutorado. Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: < <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/8328> >. Acesso em: 18 setembro. 2017.

SCHMIDT, Linda. **How the Father's Daughter Found Her Mother**. Artigo publicado em Taylor & Francis Online, 17 jan. 2008. Disponível em: < <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00322928308407885?journalCode=upy> >. Acesso em 5 jun. 2020.

SCHORER, Mark. **The Necessity of Myth**, 1946, apud MURRAY, Henry A. **Myth and Mythmaking**. Nova York: George Braziller, 1960.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; FARIA, Aline Almeida de. **Corpo, saúde e beleza: representações sociais nas revistas femininas**. Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 3, n. 9, p. 171-188, mar. 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPITZBERG, Brian; CUPACH, William. **Fanning the Flames of Fandom: Celebrity Worship, Parasocial Interaction and Stalking**. In Stalking, Threatening and

Attacking Public Figures. Editado por J. Reid Meloy, Lorraine Sherridan and Jens Hoffman. New York: Oxford University Press, 2008.

TASKER, Yvonne. **Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema.** New York: Routledge, 1993.

TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane. **“Feminist Politics and Postfeminist Culture.” Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture.** Durham: Duke University Press, 2007.

THOMPSON, K. J.; HEINBERG, L. J. **The media’s influence on body image disturbance and eating disorders: We’ve reviled them, now can we rehabilitate them?** Journal of Social Issues, 1999.

VAROTSIS, George. **Screenplay and Narrative Theory: The Screenplectics Model of Complex Narrative Systems.** Lanham: Rowman and Littlefield, 2017.

WARNER, Marina. **Monuments And Maidens: The Allegory of the Female Form.** Berkeley: University of California Press, 1985.

WILSON, Veronica A. **“Seduced by the Dark Side of the Force: Gender, Sexuality and Moral Agency in George Lucas’s Star Wars Universe.”** Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies. Ed. Carl Silvio and Tony M. Vinci. Jefferson: McFarland, 2007.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza: Como as Imagens de Beleza são Usadas contra as Mulheres.** Rio de Janeiro: Editora: Rocco, 1992.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. 483 p.

### **Sites consultados**

**Arquétipos femininos, masculinos e mitos.** Disponível em: <

<https://alubrat.org.br/arquetipos-feminino-masculino-e-mitos/> >. Acesso em 01 de abril de 2020.

## Filmografia

**(500) dias com ela.** Direção: Mark Webb. EUA, 2009, DVD.

**A Bela e a Fera.** Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. EUA, 1991, DVD.

**Alien - O 8.º Passageiro.** Direção: Ridley Scott. EUA, 1979, DVD.

**Alien 3.** Direção: David Fincher. EUA, 1992, DVD.

**Blade Runner - O Caçador de Androides.** Direção: Ridley Scott, 1982, DVD.

**Crepúsculo.** Direção Catherine Hardwicke. EUA, 2008, DVD.

**E.T.: O Extraterrestre.** Direção: Steven Spielberg. EUA, 1982, DVD.

**...E o vento levou.** Direção: Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood. EUA, 1939, DVD.

**Grease – Nos Tempos da Brilhantina.** Direção: Randal Kleiser. EUA, 1978, DVD.

**Jogos Vorazes.** Direção: Gary Ross. EUA, 2012, DVD.

**Mulher-Maravilha.** Direção: Patty Jenkins. EUA, 2017, Blu-ray disc.

**Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel.** Direção: Peter Jackson. EUA, 2001, DVD.

**Star Wars Episódio I: A Ameaça Fantasma.** Direção: George Lucas. EUA, 1999, DVD.

**Star Wars Episódio II: Ataque dos Clones.** Direção: George Lucas. EUA, 2002, DVD.

**Star Wars Episódio III: A Vingança dos Sith.** Direção: George Lucas. EUA, 2005, DVD.

**Star Wars Episódio IV: Uma Nova Esperança.** Direção: George Lucas. EUA, 1977, DVD.

**Star Wars Episódio V: O Império Contra-Ataca.** Direção: Irvin Kershner. EUA, 1980, DVD.

**Star Wars Episódio VI: O Retorno do Jedi.** Direção: Richard Marquand. EUA, 1983, DVD.

**Star Wars Episódio VII: O Despertar da Força.** Direção: J.J. Abrams. EUA, 2015, Blu-ray disc.

**Star Wars Episódio VIII: Os Últimos Jedi.** Direção: Rian Johnson. EUA, 2017, Blu-ray disc.

**O Exterminador do Futuro.** Direção: James Cameron. EUA, 1984, DVD.

**Tudo Acontece em Elizabethtown.** Direção: Cameron Crowe. EUA, 2005, DVD.

**Viagem à Lua.** Direção: Georges Méliès. França, 1902.

**Vingadores: Ultimato.** Direção: Joe Russo e Anthony Russo. EUA, 2019, Blu-ray disc.

### **Séries de televisão**

**OF BANQUETS, Bastards and Burials (Temporada 1, Episódio 4). The Witcher [Seriado].** Criação Lauren Schmidt Hissrich. Série original Netflix. S.I.: Sean Daniel

Company, Platige Image, 2019 [produção]. 420 min, son., col. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 18 mai. 2020.

**THE LONG night (Temporada 8, Episódio 3). Game of Thrones [Seriado].** Criação David Benioff e D. B. Weiss. Direção Miguel Sapochnik. 82 min, son., col. Série exibida pela Home Box Office (HBO).

APÊNDICE A – PROJETO DE MONOGRAFIA

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**

**ANA KARLA VASCONCELOS KIZEM RODRIGUES**

**O LEGADO DA PRINCESA: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM  
STAR WARS**

Caxias do Sul  
2019

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

**ANA KARLA VASCONCELOS KIZEM RODRIGUES**

**O LEGADO DA PRINCESA: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM  
STAR WARS**

Projeto de Monografia I apresentado como  
requisito para aprovação na disciplina de  
Monografia I.

Orientadora: Ivana Almeida

Caxias do Sul  
2019

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - As mulheres de Star Wars: Padmé, Leia, Rey e Jyn .....	05
<b>Figura 2</b> - Análise de cena: O Despertar da Força .....	15
<b>Figura 3</b> - Análise de cena: O Despertar da Força .....	16
<b>Figura 4</b> - Análise de cena: O Despertar da Força .....	17
<b>Figura 5</b> - Análise de cena: O Despertar da Força .....	18
<b>Figura 6</b> - Carrie Fisher no set de Star Wars: Uma Nova Esperança (1977) .....	21
<b>Figura 7</b> - A Vênus de Willendorf .....	26
<b>Figura 8</b> - Obra da série “Woman Rising” (1973–1977), de Mary Beth Edelson .....	27
<b>Figura 9</b> - A jornada do herói de Joseph Campbell .....	28
<b>Figura 10</b> - Leia, a primeira heroína .....	31
<b>Figura 11</b> - A senadora Padmé Amidala .....	32
<b>Figura 12</b> - Padmé Amidala, uma oportunidade desperdiçada .....	33
<b>Figura 13</b> - Rey, A primeira guerreira Jedi .....	34
<b>Figura 14</b> - A deusa hindu Kali Maa .....	37
<b>Figura 15</b> - Rey na caverna do Lado Sombrio .....	40
<b>Figura 16</b> – A união de Yin e Yang: os Jedi Cinza .....	42

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>04</b>
1.1 PALAVRAS-CHAVE	06
<b>2 TEMA</b>	<b>07</b>
2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA	07
<b>3 JUSTIFICATIVA</b>	<b>08</b>
<b>4 QUESTÃO NORTEADORA</b>	<b>10</b>
<b>5. OBJETIVOS</b>	<b>11</b>
5.1 OBJETIVO GERAL	11
5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
<b>6. METODOLOGIA</b>	<b>12</b>
<b>7. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b>	<b>20</b>
7.1 MULHERES NO CINEMA	20
7.2 A IMPORTÂNCIA DO SIMBOLISMO DO MITO FEMININO	24
7.3 CONSTRUÇÃO DA HEROÍNA EM STAR WARS	28
7.4 ESTUDO DE CASO DA SAGA STAR WARS	36
<b>8. ROTEIRO DOS CAPÍTULOS</b>	<b>43</b>
<b>9. CRONOGRAMA</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No cerne de toda grande história ou mito popular, há um herói que move a cena e sofre alguma transformação ao final da sua jornada. Para o **cinema moderno**, não poderia ser diferente. É só medir a influência cultural de personagens icônicos como Frodo Bolseiro, Harry Potter, Indiana Jones e Luke Skywalker.

Nas histórias clássicas de Hollywood, o protagonista de um grande roteiro enfrenta tribulações, dúvidas e obstáculos nos principais pontos da narrativa, tornando-se uma pessoa muito diferente da que começou como consequência dos seus erros e aprendizados. Tais etapas na progressão de uma história cunharam o termo “jornada do herói”, apresentado pelo autor Joseph Campbell (1949) como uma fórmula básica para as narrativas épicas, inspiradas pelos **mitos** clássicos gregos e até mesmo religiões como o cristianismo, tornados arquétipos que auxiliam o estudo da psicologia analítica e da psique humana, conforme os estudos de Carl Jung.

**Star Wars**, sem dúvida uma das franquias do cinema mais famosas de todos os tempos, segue rigidamente a fórmula de Campbell nos três episódios que compõem a sua trilogia original, conforme analisado pela autora Maureen Murdock (1990). Luke segue exatamente a jornada arquetípica exposta por Campbell e serve como referência para escritores e roteiristas desde o seu lançamento no final da década de 1970. É interessante mencionar que o cineasta George Lucas, criador de Star Wars, baseou-se na obra O Herói das Mil Faces de Joseph Campbell para criar o personagem de Luke Skywalker, o herói e protagonista original da saga.

Hoje com mais de oito filmes na sua franquia principal, Star Wars segue a família Skywalker através de três gerações, de 1977 a 2019, conquistando o coração de milhões de fãs em todo o mundo, entre eles homens e mulheres. Embora Luke seja o protagonista da saga, é outro personagem que rouba a cena quando se pensa na história intergaláctica: a bela e obstinada princesa Leia Organa, com seus coques laterais icônicos e fortes opiniões contra o regime totalitário do imperador Darth Sidius e do general Vader.

Por mais original que fosse a personagem de Leia no meio cinematográfico da década de 1970, ela também revela um grande problema na representação de mulheres em filmes de heróis: a ausência de **protagonismo de personagens**

**femininos** nas grandes franquias de ficção científica de Hollywood. Com a princesa Leia não é diferente: ela é a representante solitária do gênero feminino na galáxia distante de Star Wars, na qual todos os outros personagens que movem a trama são homens. A situação se repete nas prequelas lançadas no início dos anos 2000 - embora tente uma abordagem mais progressista no início que se perde ao longo dos filmes - com a rainha Padmé Amidala, a mãe de Leia.

Quando se fala de cinema nos dias de hoje, mais especificamente de filmes de ficção e fantasia, gradativamente foi-se construída a ideia de que mulheres também podem comandar a ação e, principalmente, de que suas jornadas podem ser tão interessantes, lucrativas e identificáveis para o público geral quanto a de homens no mesmo papel. Afinal, a presença de mulheres em Star Wars até o momento consistiu apenas pela mãe, irmã ou interesse amoroso do herói (Luke e Anakin), cuja única função na história era progredir o arco do protagonista.

Quatro décadas após a estreia de Leia em 1977, novas questões passaram a ser levantadas ao se considerar o papel dos personagens femininos na saga e a forma que são representados em cena. Foi no primeiro filme da trilogia mais recente, o Episódio VII (O Despertar da Força, 2015), que notamos uma mudança essencial na forma que personagens femininos são representados em cena: a personagem Rey não é secundária a nenhum outro personagem. Ela comanda o filme sem ser interesse romântico de ninguém, sendo propriamente a **heroína** da nova trilogia.

**Figura 1.** As mulheres de Star Wars: Padmé, Leia, Rey e Jyn.



Fonte: Lucasfilm (2019). Montagem feita pela autora.

A sucateira Rey, interpretada pela atriz britânica Daisy Ridley, acidentalmente expõe uma lacuna na fórmula da jornada do herói tradicional de Campbell. Ao tentar aplicar o mesmo princípio narrativo para a heroína Rey, algumas coisas não se alinham. Isso se dá porque, quando se trata de personagens e histórias contadas através do olhar feminino, nota-se um descompasso acadêmico que dificulta a associação com etapas clássicas conhecidas, pois possuem, em suma, motivações, objetivos e contextos diferentes, pouco estudados.

A razão pela qual Rey se desvia do arco de jornada do herói típico é porque ela está passando pelo que é chamado de **jornada da heroína**, repleta de conflitos interiores, que mexem com a psique e a noção de identidade do personagem, ao invés dos conflitos exteriores de seus contrapontos masculinos, que são literais dragões a serem derrotados. A chamada jornada da heroína, cunhada pela própria pupila de Campbell, Maureen Murdock, foi desenvolvida em seu livro *A Jornada da Heroína* (1990) para suprir as lacunas do modelo original, que não se aplica aos heróis femininos em existência. Hoje, ela pode ser reconhecida em diversas franquias lideradas por mulheres, e recentemente, até mesmo em filmes de super-heróis como *Mulher Maravilha* (2015) e *Capitã Marvel* (2019).

Com um novo olhar sobre a obra original e o contraste estabelecido com a trilogia mais recente da saga, percebe-se a construção de um novo formato de narrativa, com base no mito e na recuperação de simbolismos femininos, tanto na indústria do cinema, que hoje possui maior representação feminina em papéis de autoridade, quanto no momento atual que vivemos em sociedade.

**1.1 PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Personagens femininas. Mito. Heroína. Ficção Científica. Star Wars.

## **2 TEMA**

Mulheres protagonistas no cinema

### **2.1 Delimitação do tema**

Star Wars como agente de mudança na representação de personagens femininos e suas narrativas em Hollywood.

### 3 JUSTIFICATIVA

Um famoso ditado popular afirma que a vida imita a arte. Entretanto, é possível argumentar hoje que é justamente o contrário que acontece: o que se vê representado na mídia é reflexo dos valores reproduzidos, muitas vezes de forma inconsciente, pela sociedade contemporânea em que se vive.

Em meados da década de 1970, os movimentos pela liberação feminina passaram a analisar o papel percebido da mulher em sociedade, que por sua vez acaba por influenciar a cultura e a produção das várias formas de arte. Ismaeli Xavier escreve na década seguinte (1983, p. 483): “A mulher existe na cultura como o significante do outro masculino, ela está presa numa ordem simbólica onde o homem pode exprimir suas fantasias e desejos.”

No cinema americano, é possível observar como a mulher é representada pela perspectiva do homem: estereotipada como *femme fatale* (sedutora, objeto de tentação ou vilã) ou como santa (dócil e virginal, objeto de proteção do herói). Brait (1985) mostra que a construção de qualquer personagem é feita de vivência, seja ela real ou imaginária. Ou seja, dependendo de quem está contando a história, a perspectiva de como deve agir uma personagem será diferente. Utilizando de um jogo de linguagem que clarifica as suas progressões ao longo da narrativa, cada personagem - seja ela feminina ou masculina - deve ser descrita a partir dos gestos, as roupas que usa, a maneira que se comporta diante a uma situação e até mesmo a forma como é chamada. Da descrição do roteiro até a performance do ator diante a câmera, o resultado completo funciona de forma a acumular signos e combiná-los de maneira que o público receba e entenda a realidade da determinada personagem.

Um estudo de caso interessante no assunto se dá com a discussão da saga Star Wars e a sua abordagem própria de personagens femininos, já que a saga abrange mais de quarenta anos de narrativas acumuladas, entre grandes filmes e romances de cabeceira. Como já explanado anteriormente, foi chamada a atenção da autora para o fato de que só havia uma personagem mulher em cada uma das duas primeiras trilogias da franquia, que serão referidas agora em diante como trilogia original (1977-1983) e as prequelas (1999-2004).

É importante considerar também quantos filmes de Hollywood - incluindo a trilogia original e as prequelas de Star Wars - falham no Teste de Bechdel, que pede apenas que um filme contenha duas mulheres que conversam umas com as outras

em algum momento sobre algo além de um homem. O primeiro filme da saga a sequer passar desse critério é *O Despertar da Força* (2015), primeiro filme da nova trilogia (2015-2019). Embora não seja necessariamente um indicador de qualidade, o Teste de Bechdel<sup>1</sup> reconhece outra verdade incômoda: que as mulheres são mais frequentemente retratadas na mídia principalmente em termos de como elas se relacionam com os homens. Se tal é a história que a mídia mostra, significa que essa é a narrativa à qual estamos todos expostos, quer percebamos ou não.

Para haver uma mudança real da representação de personagens femininos em Hollywood, é preciso que a indústria mude na sua essência. Embora a existência de personagens complexos como Leia, Padmé e Rey sejam motivo de celebração para os fãs de Star Wars, é preciso mais do que isso para representar uma modificação real nos valores da cultura ocidental, historicamente patriarcal. Tal transformação requer a recuperação dos simbolismos perdidos da figura feminina, que foram ressignificados ao longo do tempo de forma a denegrir a imagem da mulher no seu sentido mais intrínseco.

A inclusão de mais diversidade no universo de Star Wars permite que mais espectadores se envolvam e se conectem com os personagens. Obviamente, ainda há muito que ainda deve ser feito quanto ao retrato das mulheres na mídia, mas o papel positivo e poderoso de Rey em *O Despertar da Força* mostra um grande potencial para o futuro, sinalizando a necessidade de mais heroínas femininas nas telonas. A mudança de perspectiva na narrativa traz à tona a fórmula da Jornada do Herói de Joseph Campbell e como ela se difere intrinsecamente de histórias que retratam um ponto de vista feminino, com experiências unicamente femininas.

Personagens como Rey são pessoalmente importantes para a autora, como mulher e como estudante das mídias de comunicação, já que Star Wars é um ícone cultural e modelo para jovens fãs – como a própria autora já foi um dia. Ao longo dos últimos quarenta anos, o papel das mulheres em Star Wars evoluiu para um mundo onde personagens femininos possuem grande agência e não estão limitados aos desejos ou controles de homens poderosos, sendo os heróis da própria narrativa.

---

<sup>1</sup> O teste surgiu há 30 anos, numa tira da cartunista Alison Bechdel, para ironizar como Hollywood sub-representa as mulheres. Hoje, algumas produtoras já filtram roteiros por esse critério.

#### **4 QUESTÃO NORTEADORA**

Como ocorre a construção da personagem feminina no cinema norte-americano a partir da abordagem do mito e sua relação com o papel da heroína na série de ficção científica Star Wars?

## **5 OBJETIVOS**

### **5.1 Objetivo geral**

Compreender como ocorre a construção da personagem feminina no cinema a partir da discussão do mito e da sua relação com o papel da heroína, com ênfase na experiência da franquia americana Star Wars.

### **5.2 Objetivos específicos**

- Analisar a representação da mulher e a evolução de personagens femininas no cinema americano do gênero ficção científica da metade do século XX até os dias de hoje.
- Estudar a importância do mito como fonte de referência para a representação do universo feminino no cinema por diretores e roteiristas do gênero.
- Entender como se dá a construção da personagem feminina na saga Star Wars, com destaque às protagonistas das três trilologias e principais filmes avulsos.
- Associar a jornada da protagonista Rey com a Jornada da Heroína de Maureen Johnson e como ela se difere da teoria tradicional de Joseph Campbell.

## 6 METODOLOGIA

O método utilizado para a realização de um trabalho acadêmico é a parte mais importante do processo de pesquisa. É ele quem dá forma ao projeto analisado, providenciando o conhecimento necessário para discorrer sobre o assunto em questão. A metodologia utilizada para a realização do presente trabalho possuirá métodos qualitativos, focados na interpretação de textos e material audiovisual. Já a pesquisa apresentará enfoque na análise bibliográfica de livros, artigos e publicações em torno do tema e também análise de imagem fílmica.

De fato, todo trabalho científico deve ter o apoio e o embasamento na pesquisa bibliográfica, segundo os autores Lakatos e Marconi.

[...] abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema estudado, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, materiais cartográficos, etc. [...] e sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto [...] (LAKATOS; MARCONI, 2001, p.183).

A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de fornecer ao investigador um instrumental analítico para qualquer outro tipo de pesquisa, mas também pode esgotar-se em si mesma. Para ela, foram selecionadas obras do acervo de diversos teóricos renomados como: Xavier (1983), Morin (1989), Dunker e Rodrigues (2014), teóricos do simbolismo no cinema; Kaplan (1995), mais especificamente respaldando o lugar que a mulher e personagens femininos ocupam nas telas; Robles (2013) abrange a origem dos mitos femininos e a forma que estão presentes na sociedade; Campbell (1949) e Murdock (1990) têm respaldo como teóricos dos mitos e possuem obras consagradas por identificar padrões entre as jornadas dos heróis e heroínas nas narrativas; além da perspectiva psicológica de Jung (1964) para a compreensão dos valores masculinos e femininos inerentes ao inconsciente humano e a forma que se manifestam na arte, mais precisamente em filmes do gênero de ficção científica e fantasia.

Além da pesquisa bibliográfica, a análise fílmica será um estudo qualitativo utilizado na metodologia deste trabalho, preocupando-se com o significado do conteúdo. Assim, também será utilizado o estudo de caso como estratégia de pesquisa dentro das ciências sociais. Segundo Yin (2005), o estudo de caso surge da necessidade de se compreender fenômenos sociais complexos. Yin (2005) também

destaca que o mesmo constitui uma estratégia de pesquisa que não pode ser classificada a priori como qualitativa nem quantitativa, por excelência, mas que está interessada no fenômeno.

Quanto a sua variação de estudo, somente um caso será avaliado, constituindo então um estudo de caso único, no caso, a saga cinematográfica de ficção científica Star Wars. Outros teóricos, especialistas dentro de seus campos de estudo, assim como autores renomados da saga Star Wars, também foram apurados à medida que seus estudos colaborassem para a discussão do tema. O estudo de caso é o mais adequado para a metodologia em questão, pois requer múltiplos métodos e fontes para explorar, descrever e explicar um fenômeno em seu contexto. Star Wars é um fenômeno contemporâneo que será estudado em profundidade e em seu contexto por meio de investigação empírica e das estratégias previamente mencionadas.

Um dos objetivos da futura monografia é analisar como se dá a construção das personagens femininas na saga galáctica de ficção, baseada em arquétipos e estereótipos criados sobre a representação da mulher desde o final da década de 1970 até os dias atuais. Para abrir os estudos, a autora procurará entender como ocorreu historicamente a representação de mulheres no cinema para efeitos de contextualização, motivadas pelos mitos e simbolismos femininos que nos acompanham mesmo antes da Grécia antiga.

Depois, por meio da análise dos elementos fílmicos que compõem uma personagem feminina diante das câmeras, será estudada a construção da mesma. Alguns dos fragmentos estudados serão o figurino, os próprios diálogos em cena, enquadramento, iluminação, design de som e outros detalhes que ajudam a dar destaque à personagem na narrativa e contar o seu arco como heroína. Todos os itens citados se transformam em signos acumulados e que indicam para o público quais são os sonhos, as motivações e o contexto o qual a personagem vive dentro da história.

Para a análise do conteúdo, o trabalho de Brait (1985) aborda os recursos linguísticos que são empregados na construção de um personagem e os efeitos que diferentes técnicas narrativas possuem sobre eles. Afinal, um bom personagem é capaz de ganhar verossimilhança de forma a causar empatia no público, a ponto de ser admirado tal qual uma pessoa de verdade. Para compreender o papel que boas heroínas desempenham no imaginário do público moderno e por que diferentes protagonistas recebem diferentes recepções ao longo do tempo, torna-se preciso

decompor os fatores bibliográficos e filmicos a partir de uma perspectiva qualitativa, o que será exemplificado a seguir.

Como análise, serão comparadas as principais protagonistas femininas de cada trilogia da saga Star Wars. Na terceira trilogia, também a mais recente, com lançamento do primeiro filme no ano de 2015, a personagem mais central e a heroína principal são pela primeira vez na história da saga uma mulher, ao invés de um homem, como costume. Cada trilogia e filme de Star Wars teve três personagens principais, um dos quais sempre foi uma mulher. Nos originais, é Leia Organa, e nas prequelas, Padmé Amidala. No entanto, em todos esses filmes, ambas fazem parte da história de um herói masculino: Leia é a irmã de Luke Skywalker e Padmé é o interesse amoroso de Anakin Skywalker. O fato de *Star Wars, Episódio VII: O Despertar da Força* (2015) apresentar Rey, uma heroína, no centro da história, sugere uma mudança no universo cinematográfico de Star Wars, no que concerne suas personagens femininas.

Sendo assim, outro objetivo desta tese é descobrir como a retratação de Rey é diferente das respectivas representações de Leia Organa e Padmé Amidala, o quanto esses retratos possivelmente se baseiam em estereótipos de gênero e se houve alguma mudança ou progresso na maneira como as mulheres são representadas na saga também conhecida como Guerra nas Estrelas.

De forma a exemplificar a metodologia que será aplicada durante o trabalho, por ora será analisada a personagem Rey ao longo do filme *Star Wars, Episódio VII: O Despertar da Força* (2015), interpretada por Daisy Ridley<sup>2</sup>. Também é a primeira Jedi do sexo feminino, ou mulher sensível à Força, em um papel de protagonista principal da saga do filme Star Wars. Não há uma história romântica para ela no filme, nem ela é sexualmente objetivada.

Rey é principalmente retratada como um "herói", e descobrir a Força e como usá-la são uma grande parte de sua história. Ela não é retratada como líder, como Leia e Padmé, mas é muito independente e possui muitas habilidades. Na maioria das vezes, Rey é simplesmente tratada como uma pessoa que por acaso é mulher, e não é submetida a nenhum dos tratamentos estereotipados que as heroínas são forçadas a sofrer nos antigos filmes, através da objetificação de seus corpos.

---

<sup>2</sup> Daisy Ridley: < <https://www.imdb.com/name/nm5397459/> >. Acesso em 11 de novembro de 2019.

**Figura 2.** Análise de cena: O Despertar da Força

Fonte: Lucasfilm (2015).

Ela claramente está familiarizada com diferentes tipos de tecnologia, o que é possível notar pela forma que procura peças valiosas nos destroços de naves abandonadas na sua primeira cena no filme. O trabalho que Rey está fazendo nesta cena também é perigoso, pois precisa subir em altas e instáveis estruturas e depois usar uma corda para descer dezenas de metros de volta para o chão. Rey tira a máscara (Figura 2) quando ela chega do lado de fora da nave, e os espectadores veem que é uma mulher que estava fazendo tudo isso. Isso é significativo, considerando que, nas imagens culturais, a tecnologia está amplamente associada à masculinidade, e que até mesmo os artefatos tecnológicos são percebidos com frequência de formas relativas ao gênero (FAULKNER, 2001).

O trabalho tecnológico é como Rey ganha seu sustento e respeito pelos valores patriarcais - ela vende a tecnologia útil que encontra em troca por comida. Rey é retratada vivendo sozinha no mundo deserto de Jakku, fazendo um trabalho sujo e perigoso e sobrevivendo sozinha dessa maneira, que é uma das maneiras mais sutis do filme de subverter o estereótipo de "donzela".

Rey é na maioria das vezes retratada como um herói. Ela usa a Força, como anteriormente apenas os heróis do sexo masculino fizeram, e ela também se comporta como uma própria "figura de ação", fugindo de explosões e correndo dos inimigos da Primeira Ordem. Rey também tem muitas qualidades tradicionais de "herói", como o desejo de sempre fazer o que é certo, proteger os outros e colocar sua própria vida em risco pelo bem dos outros. Uma das primeiras coisas que ela faz no filme é salvar o dróide BB-8 de outro sucateiro que venderia suas peças, protegendo o dróide de danos.

Ao contrário de muitas heroínas, a representação de Rey não sofre de objetificação sexual. Rey não usa nenhuma roupa reveladora, nem é sujeita a ângulos de câmera "sexy", como a "fragmentação", termo cunhado pela autora da obra *Prazer Visual e o Cinema Narrativo*, Wendy Mulvey, que se concentra apenas nas partes do corpo. Também não há priorização de sua aparência física: suas roupas são práticas, sujas, seu cabelo despenteado e suado e não há maquiagem aparente no seu rosto (Figura 3). De acordo com Mulvey (2000), "no seu papel tradicional, as mulheres são simultaneamente vistas e exibidas, com sua aparência codificada para um forte impacto visual e erótico".

**Figura 3.** Análise de cena: O Despertar da Força.



01



02

Fonte: Lucasfilm (2015).

Em vez de ser visivelmente transformada em um espetáculo que informa a toda a audiência que ela é uma “mulher”, Rey pode simplesmente existir e se parecer com qualquer pessoa que viveu no deserto a maior parte de sua vida. Além de práticas, as roupas de Rey também servem para ancorá-la à posição de “herói principal” na história, uma vez que lembra as roupas de Luke na trilogia original, bem como as roupas Jedi tradicionais de Obi-Wan Kenobi das prequelas.

No entanto, a demonstração mais significativa do poder interior de Rey talvez seja a batalha de sabres de luz no final do filme. Logo antes da batalha, Rey usa a Força para chamar o sabre de luz da família Skywalker, que responde a ela ao invés de Kylo Ren. Esse momento tem implicações enormes, já que neste momento ela se torna a primeira personagem feminina de importância a ter um sabre de luz em Star Wars, que preferiu a ela do que a um homem da linhagem Skywalker (que Kylo Ren é, como neto de Anakin). O momento é filmado de uma maneira que se concentra em seu triunfo, com um zoom mais lento, e a cena tem o “Tema da Força” da trilha sonora em segundo plano. Nesse momento, Rey é estabelecida como “herói Jedi” central da nova trilogia. Ela olha para o sabre de luz e o acende, e se prepara para lutar com Kylo Ren (Figura 4).

**Figura 4.** Análise de cena: O Despertar da Força.



Fonte: Lucasfilm (2015). Montagem feita pela autora.

Rey não recebe muito treinamento no filme, além de uma rápida explicação sobre a natureza da Força. Ela aprende a usar seus novos poderes por conta própria, por necessidade. O filme deixa claro que ela é excepcionalmente talentosa com a Força, e que isso vem naturalmente para ela. Também é estabelecido no início do filme que Rey é capaz de se defender com seu cajado, o que significa que ela também pode utilizar a técnica em uma batalha de sabres de luz. Portanto, embora ela ainda não seja uma Jedi treinada, está bastante implícito que em breve ela será.

De fato, no final de *O Despertar da Força*, ela encontra Luke Skywalker (Figura 5), o último Jedi restante na galáxia. A última cena do filme é dos dois, enquanto Rey estende seu velho sabre de luz na sua direção. As implicações da cena final são que Luke treinará Rey como um Jedi e a ensinará mais sobre a Força. Assim, Rey é ainda mais estabelecida como o herói principal da trilogia nesta cena em que ela encontra a figura de um "mentor", assim como Luke conheceu Yoda na trilogia original.

**Figura 5.** Análise de cena: O Despertar da Força



Fonte: Lucasfilm (2015).

A maneira como Rey é retratada em *O Despertar da Força* sugere uma mudança na maneira como as mulheres são representadas nos filmes de Star Wars. Rey é diferente de Leia e Padmé, embora haja semelhanças entre as personagens também. As diferenças óbvias estão no modo como Rey não é objetificada ou reduzida a nenhum estereótipo e, em vez disso, é retratada com a mesma humanidade que geralmente é reservada apenas para personagens masculinos.

## 7 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A monografia que será embasada a partir deste projeto terá apoio principal do seu referencial teórico. As temáticas, obras e discussões a seguir servirão como suporte para o estudo, e, a partir da leitura de alguns autores essenciais citados na metodologia do trabalho, será possível analisar o estudo do caso da saga Star Wars.

### 7.1 MULHERES NO CINEMA

Tradicionalmente, a representação feminina na arte foi ordenada ao longo da história por dois absolutos, conforme explicam Dunker; Rodrigues (2014): a santa ou a tentadora. De forma geral, os principais papéis que uma mulher desempenhava em pinturas, cerâmicas e histórias de ficção, que posteriormente migraram para o cinema, eram a do anjo, pura e de beleza virginal de contos de fadas; ou da femme fatale, que por sua vez trazia a luxúria, o pecado e a destruição de um homem bom.

Atualmente, com os movimentos feministas e a inclusão de maior representatividade nas telas, tanto a respeito de quem atua nelas como quem está produzindo a narrativa, tem ocorrido na sociedade uma transformação no cerne do que é entendido por o papel de uma mulher no cinema.

Há ainda um longo caminho a ser traçado, pois Hollywood e seus personagens foram construídos através dos valores inconscientes do patriarcado. A indústria influencia na arte no sentido de que, ao seu auge no meio do século XX, permitiu a criação do *star system*<sup>3</sup>, que guiou a carreira de atores e atrizes lendários e que moldaram o imaginário reproduzido pelas grandes produtoras. Marilyn Monroe é um exemplo trágico de como o sistema era nocivo para as atrizes envolvidas, assim como Carrie Fisher (Figura 6), imortalizada no papel da Princesa Leia, que lutou pelo resto da sua vida por melhores condições de trabalho para mulheres da indústria cinematográfica e foi ativista pela saúde mental feminina.

A atriz, que foi impedida de usar sutiã embaixo do seu figurino durante as filmagens de *Star Wars: Uma Nova Esperança* (1997)<sup>4</sup> porque, segundo o diretor

---

<sup>3</sup> O *star system* foi um sistema criado em 1919 para contratos de longo prazo assinados por atores e atrizes de determinado estúdio de Hollywood (MORIN, 1921).

<sup>4</sup> *Star Wars, Episódio IV: Uma Nova Esperança* (1977): < <https://www.imdb.com/title/tt0076759/> >. Acesso em 09 de novembro de 2019.

George Lucas, “não há sutiãs no espaço”, considerou esse um ato insultuoso e depreciativo que foi incapaz de esquecer enquanto viveu. Fisher, comedianta e dona de um senso de humor apurado, teve apenas um pedido para o seu obituário, conforme diz no seu livro *Wishful Drinking*: “Quero que seja relatado que me afoguei ao luar, estrangulada pelo meu próprio sutiã.” (FISHER, 2008).

**Figura 6.** Carrie Fisher no set de Star Wars: Uma Nova Esperança (1977).



Fonte: Acervo EVERETT COLLECTION.

Dunker; Rodrigues (2014) explicam que o erotismo relacionado à representação da mulher em cena, embora possa ser atribuído a uma reação da psique humana e principalmente masculina, possui um objetivo principal: lucratividade. Desde o surgimento do cinema, a maioria dos espectadores de filmes eram homens, que possuíam maior liberdade de ir e vir como desejassem. Portanto, os filmes produzidos deveriam apelar a eles, o principal público, e conseqüentemente embutir na obra seus valores como mensagem.

O resultado se deu com uma gradual construção dos papéis femininos e masculinos no cinema, em telenovelas e séries. Ou seja, o que espectador pode esperar de personagens homens e mulheres e seus papéis na história também está ligado ao seu gênero. Homens usam espadas e lutam, mulheres apoiam-se na sua sexualidade como tática de batalha, entre outros clichês tão conhecidos por cinéfilos e amantes de livros. Xavier (1983) afirma que, no que concerne o cinema, o olhar da

sociedade foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino, relacionando tais valores como essenciais para entender de que maneira certas convicções são fabricadas. Por muito tempo no cinema, essa representação feminina nada tinha a ver com a realidade de mulheres ou ao menos estava sendo produzida por mulheres, então o que há registrado na arte é o olhar masculino sobre a mulher, projetando nela seus desejos, fantasias e sonhos impossíveis.

No gênero da ficção científica, a lacuna na representação de personagens femininos relativamente recentes se torna mais óbvia. A falta de personagens femininas na ficção científica pode ser rastreada até o início do gênero. De acordo com Helen Merrick, autora de *Gênero na Ficção Científica* (2003), "debates sobre o papel das mulheres e a representação de personagens femininas na [ficção científica] estão presentes desde o início do gênero nas revistas de celulose". Nesses debates, homens fãs de ficção científica, autores e editores afirmavam que a exclusão de personagens femininas das histórias se justificava com o argumento de que sexo e romance não deveriam ser incluídos na ficção científica (MERRICK, 2003). Esse tipo de raciocínio destaca os valores sexistas desses autores do sexo masculino, que estão ligados aos fundamentos do gênero. Para esses autores, ter mulheres contando histórias significava ter "romance" nelas, o que, por sua vez, significava que as personagens femininas receberiam automaticamente o papel de "interesse amoroso".

Mais tarde no século XX, em filmes como *Jurassic Park: O Parque dos Dinossauros* (1993), as mulheres não são personagens complexas e determinantes no roteiro, e também não são as cientistas que fazem as descobertas importantes. No roteiro, Dra. Ellie Sattler, a paleobotânica de *Jurassic Park*, é de fato importante para a história – mas ela não tem o mesmo nível de destaque que os outros colegas no filme adaptado do romance de ficção científica de Michael Crichton.

Apesar da existência de escritoras mulheres de ficção científica e escritas feministas dentro do gênero, a noção de ficção científica como gênero "masculino" persiste. Pode-se argumentar que isso se deve à popularização do gênero pelo cinema (Hollywood) e às transformações que ocorreram no estilo e no método de filmagem na segunda metade do século XX. Segundo Mark Bould, o cinema de ficção científica foi transformado pela criação de *Star Wars* na década de 1970 (BOULD, 2003). Bould argumenta que foi nessa época que Hollywood percebeu a "rentabilidade do novo estilo de efeitos impulsionados e comercializados no mercado, com muito

merchandising e sucesso de bilheteria saturado”. O autor observa em *The Cambridge Companion to Science Fiction*:

O cinema de filmes *blockbuster*, no qual a ficção científica tem desempenhado um papel importante desde a década de 1970, é frequentemente criticado pela maneira como permite que a produção do espetáculo substitua as preocupações mais tradicionais com desenvolvimento de personagens, coerência narrativa e elaboração temática e, portanto, produz textos extremamente conservadores. (BOULD, 2003, p. 94)

Clássicos como *Alien* (1979) conseguem quebrar mais estereótipos de gênero do que muitos filmes mais recentes. Ellen Ripley era protagonista dessa ficção dos anos 1970, e foi a única sobrevivente de uma missão espacial, lutando contra alienígenas sozinha. Essa personagem é muito desenvolvida durante o filme, envia mensagens para a família (e, portanto, não é retratada como uma mulher solitária e frustrada por ter abandonado a maternidade para ser pesquisadora e astronauta). Alguns outros filmes e séries de ficção científica no início do século XXI tiveram sim mulheres no papel de cientistas, mas até que ponto elas são determinantes na histórias varia muito. Outras produções como *Battlestar Galactica*, *Doctor Who*, *Arquivo X* e *Star Trek* foram extremamente relevantes para inserir no imaginário popular a ideia de mulheres contribuindo para a ciência.

## 7.2 A IMPORTÂNCIA DO SIMBOLISMO DO MITO FEMININO

Mitos são processos contínuos que, desde os primórdios da civilização humana, são necessários para organizar a vida em sociedade. Ao discutir a definição de mito no contexto da poesia, Mark Schorer escreve:

Os mitos são os instrumentos pelos quais lutamos continuamente para tornar nossa experiência inteligível para nós mesmos. Um mito é uma imagem grande e controladora que dá significado filosófico aos fatos da vida comum, isto é, que tem um valor organizador para a experiência. Uma mitologia é um corpo mais ou menos articulado de tais imagens, um panteão. Sem essas imagens, a experiência é caótica, fragmentária e meramente fenomenal. É o caos da experiência que os cria, e eles pretendem corrigi-lo (SCHORER, 1946, p 355).

O autor Barthes (2009) trabalha o mito como um sistema semiológico, onde a semiologia é definida como um sistema de formas que estuda as significações, ideias em formas. Para o autor, a semiologia relaciona os dois termos, significado e significante, para ele significado é o conceito sobre o objeto e o significante é a sua imagem, onde desta relação surge o signo que é a entidade concreta da representação. O signo para ele é próprio mito, sendo um sistema ideográfico puro, na qual as formas são motivadas pelo conceito que representam.

As mulheres costumam ser retratadas em nossa sociedade inconstantes e emocionais demais para fazer “o que precisa ser feito”. Essa falta de foco e clara diferenciação nas mulheres é percebida como fraca, inferior e dependente - não apenas pela cultura dominante, mas também por muitas mulheres.

Ainda segundo Barthes (2009), a relação que une o conceito do mito ao seu sentido é uma relação de deformação, isto porque o significante tem duas faces, uma forma que é o sentido e outra que é a forma, mesmo deformando o mito não elimina o sentido fundamental. Para Barthes (2009) a significação mítica nunca é totalmente casual, sempre havendo uma parte motivada e com uma parte de analogia, não existindo um mito que não tenha uma forma motivada, pois é necessário para a própria duplicidade do mito.

No campo dos estudos culturais, os termos mitologia e mito também são entendidos como dispositivos que produzem realidades sociais, oferecendo às pessoas certas maneiras de interpretar o mundo ao seu redor. No livro *Mitologias*, Barthes (1957, p. 142) afirma que “a função do mito é esvaziar a realidade” e que “o

mito não nega a realidade, pelo contrário (...); purifica-a, torna-a inocente, dá-lhe uma justificativa natural e eterna, uma clareza que não é a de uma explicação, mas a de uma declaração de fato". Os mitos têm o poder de fazer as coisas parecerem naturais e até mesmo "certas", e devido à sua natureza essencialista, narrativas míticas podem ser usadas para promover ideologias.

Considerando que o tema deste projeto de monografia fala da construção das personagens femininas em Star Wars a partir de interpretações mitológicas, é possível inferir que ao se pensar nos filmes da saga como uma narrativa mítica, as construções da ideologia patriarcal são de fato normalizadas e "naturalizadas" pelo mito, como é entendido no sentido barthesiano.

As imagens de mulheres que os filmes de Star Wars apresentam ao público global são um poderoso dispositivo ideológico, convencendo os espectadores a pensarem nas mulheres de uma maneira em particular. Eles dão ao público ideias sobre como as mulheres devem parecer, que tipo de coisas as mulheres são capazes de fazer e também lhes dizem o que deveriam fazer. Os filmes de Star Wars de 1977-2005 foram criticados por sua ideologia conservadora, bem como pelo conteúdo patriarcal que promovem. Como Claire Johnston (2002) sugere, "o mito, como discurso, representa o principal meio pelo qual as mulheres foram usadas no cinema: o mito transmite e transforma a ideologia do sexismo e a torna invisível (...) e, portanto, natural". Imagens estereotipadas de mulheres parecem naturais para o público por causa da ideologia, transformada através do mito.

É interessante fazer a comparação, pois, há poucos milênios atrás, a figura da mulher era vista como sagrada, condutora da criação de toda vida no universo, como foi revelado pelos achados das sociedades paleolíticas. A figura da Vênus de Willendorf ou Mulher de Vênus (Figura 7) mostra que os antigos cultuavam a mulher por representar a fertilidade e a abundância. Diversos estudiosos hesitam diante da possibilidade de vincular este ícone com a divindade Mãe-Terra, também conhecida como Grande Mãe, cultuada pelos europeus daquele período. Outros insinuam que sua obesidade traduz um status social superior em uma comunidade de caçadores e coletores.

**Figura 7.** A Vênus de Willendorf.



Fonte: Acervo do Museu de História Natural de Viena (Naturhistorisches Museum).

O fato é que muito foi perdido da interpretação pré-histórica e norte-europeia do valor intrínseco da mulher e sua responsabilidade social, pois é possível inferir que a disseminação do cristianismo e o “Deus-Pai” masculino tiveram papel decisivo para a mudança da narrativa do mito. As igrejas da idade média empurraram a face feminina de Deus para o subsolo por séculos, destruindo suas imagens e usurpando seu poder para os deuses monoteístas masculinos, como Allah do islamismo, Jeová do judaísmo e Jesus dos cristãos.

À medida que os arqueólogos descobrem culturas antigas baseadas nos princípios vivificantes da Deusa, as mulheres reivindicam o poder e a dignidade uma vez que lhes foram concedidas, quando o papel da mulher era proteger a vida humana e a sacralidade da natureza. Ou seja, mais e mais mulheres hoje estão voltando à pré-história para encontrar elementos da mitologia da mulher que existiam antes da divisão grega do poder em vários deuses.

Desde a década de 1970, mulheres artistas como Mary Beth Edelson, Carolee Schneemann, Mimi Lobell e Buffie Johnson criaram uma série de imagens representando figuras e símbolos da deusa pré-cristã associados a elas. Nos trabalhos das artistas é possível perceber a recaptura da essência dos aspectos femininos da criação, preservação e destruição, além de celebrar a reverência e a interconexão dos elementos básicos da vida. A visão e o poder do feminino são representados nas representações da Virgem, Mãe e a Velha; além da figura da

serpente e outros animais com aranhas e pássaros; bem como figuras de deusas culturais específicas, como Cerridwen, Lilith, Kwan Yin, Yemaya, Tiamat, Amaterasu e muitas outras.

**Figura 8.** Obra da série “Woman Rising” (1973–1977), de Mary Beth Edelson.



Fonte: < <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/mary-beth-edelson-kunsthalle-munster> >. Acesso em 30 de novembro de 2019.

Assim, retomamos os poderes associados ao arquétipo da deusa e energizam uma nova forma de consciência da mesma, que em sua manifestação mais recente está exorcizando o mito da criação patriarcal através de uma reintegração de posse das faculdades visionárias femininas.

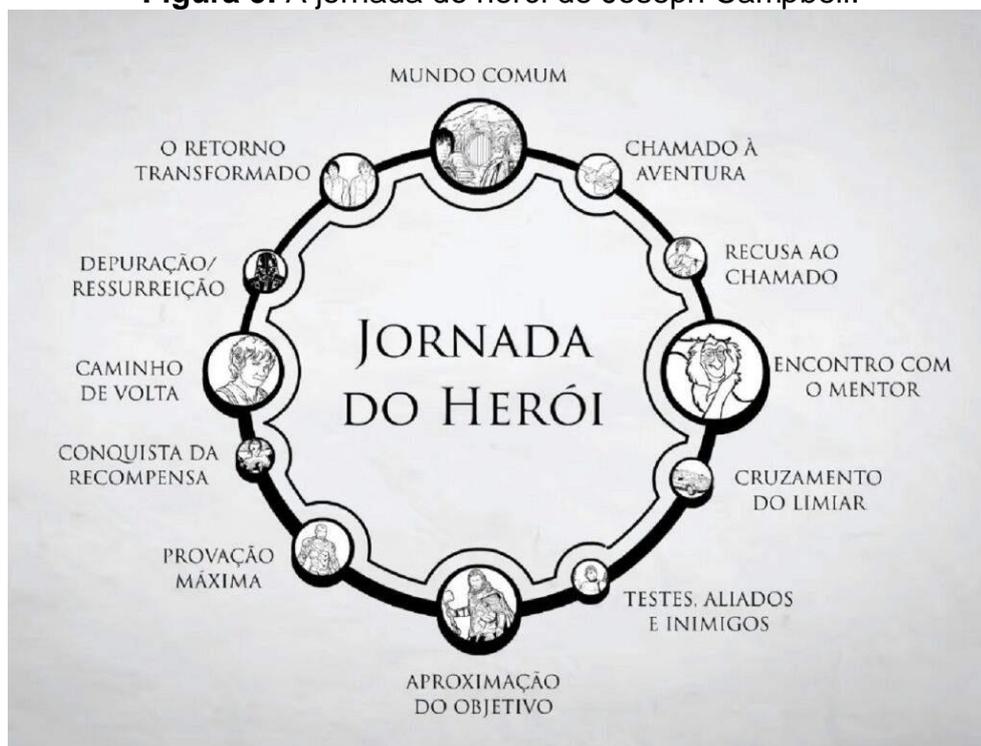
### 7.3 CONSTRUÇÃO DA HEROÍNA EM STAR WARS

A respeito da importância do mito como denominador comum nas histórias contadas pela humanidade desde os primórdios da civilização, Joseph Campbell, renomado professor de mitologia do século XX, é um dos principais estudiosos acerca do assunto e grande inspiração para George Lucas para a criação do universo e personagens de Star Wars.

A função primária da mitologia e dos ritos de passagem sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás.[...] Mantemo-nos ligados ligados as imagens não exorcizadas da nossa infância, razão para a qual não nos inclinamos a fazer passagens necessárias para a vida adulta.. (CAMPBELL, 1949, p. 21-22).

Em o Herói de Mil Faces (1949), Campbell analisa inúmeros contos e ao compará-los chega a conclusão da existência de um monomito, isto é uma estrutura comum a todas as lendas, mitos e estórias. O monomito, ou seja, o mito primário, décadas depois de sua tese encontrou uma nova casa na sétima arte, sendo amplamente utilizado pelos estúdios Disney e pela própria Lucasfilm.

**Figura 9.** A jornada do herói de Joseph Campbell.



Fonte: < <https://aminoapps.com/c/potter-amino-em-portugues/page/blog/harry-potter-e-a-jornada-do-heroi/> > Acesso em 22 de outubro de 2019.

O mito tende a mostrar o outro lado da moeda, aquele que se pode chamar de “inimigo” ou “quem está contra nós” - que geralmente acaba por se revelar uma parte mais fraca dentro da própria psique do herói, que o impede de superar seus medos e derrotar seus dragões interiores. No contexto fantástico das narrativas, o mito também é um elemento mágico, não por que parece ser impossível, mas por oferecer esperança a quem o escuta.

Quando o primeiro filme da saga de ficção e fantasia *Star Wars* surgiu nos Estados Unidos em 1977, os mitos antigos não pareciam ser mais relevantes para muitas pessoas da cultura ocidental e, certamente, a esperança era um item em falta na vida dos americanos. A economia estava encolhendo, a Guerra Fria continuava, a recente guerra contra o Vietnã terminou sem vencedores claros e também o escândalo Watergate instalaram um profundo sentimento de desilusão com o governo, que tomou conta da mente dos americanos. Até o programa espacial do presidente John Kennedy, que simbolizou o espírito americano da conquista e descoberta no auge da década de 1960, foi engavetado.

Naquele momento, a sociedade precisava de novas histórias para fomentar a cultura e inspirar as novas gerações - histórias que falassem com os problemas modernos e ao mesmo tempo oferecessem sabedoria atemporal. Assim, quando *Star Wars: Uma Nova Esperança* (1977) decolou nas bilheterias dos cinemas como um filme de ação e aventura habitado em uma nova e empolgante galáxia, a audiência reagiu de forma inesperada. Seguido por *Star Wars: O Império Contra-Ataca* (1980)<sup>5</sup> e *Star Wars: O Retorno do Jedi* (1983),<sup>6</sup> a trilogia *Star Wars* capturou a imaginação de milhões de espectadores no mundo e os três filmes seguem no top de maiores bilheterias de todos os tempos.

George Lucas, criador da saga, autor e diretor do primeiro filme, havia combinado a história universal da jornada do herói com preocupações específicas e imagens próprias do presente. O jovem diretor foi capaz de dramatizar a eterna batalha do bom versus mal e, ao sugerir uma forma de se sair triunfante ao final da história, criou um conto moderno com todos os elementos tradicionais do mito. O trunfo da narrativa, entretanto, foi construir personagens tão memoráveis que, hoje,

---

<sup>5</sup> *Star Wars, Episódio V: O Império Contra-Ataca* (1980): < <https://www.imdb.com/title/tt0080684/> >. Acesso em 09 de novembro de 2019.

<sup>6</sup> *Star Wars, Episódio VI: O Retorno do Jedi* (1983): < <https://www.imdb.com/title/tt0086190/> >. Acesso em 09 de novembro de 2019.

na cultura pop, seus feitos adquiriram até mesmo status lendário (como o embate entre Darth Vader e Luke no Episódio IV).

Na época do lançamento, Star Wars era mais voltado para meninos do que meninas, devido à óbvia falta de mulheres em cena. De fato, havia tão poucas mulheres que a série de sátira americana Family Guy fez uma piada sobre isso em seu especial *"It's a Trap!"* (Seth Macfarlane, 2010), uma paródia televisiva do filme O Retorno do Jedi. Avaliar a evolução do papel da mulher na franquia Star Wars revela uma grande melhoria para as mulheres no cinema nos últimos quarenta anos. Simultaneamente, a presença delas força o espectador a questionar por que há apenas três mulheres a serem discutidas nos sete filmes de uma longa franquia.

Na monografia que seguirá o projeto em questão, tais elementos serão discutidos com maior profundidade, com enfoque no papel de apoio das heroínas clássicas representadas na trilogia original e nas prequelas (Princesa Leia e Padmé Amidala) e sua evolução para as protagonistas heroicas que estão na vanguarda das histórias desta franquia desde 2015.

A primeira personagem feminina proeminente introduzida no universo de Star Wars é Leia Organa no *Episódio IV: Uma Nova Esperança*. É ela quem possui os planos para destruir a Estrela da Morte, comandada pelo notório Darth Vader, general do Império. Pouco depois de esconder os planos no robô R2-D2, Leia é capturada e levada para a nave inimiga. Embora seja retratada um pouco como uma donzela em perigo, já que ela está em uma posição que precisa ser resgatada por Luke, Obi-Wan, Han Solo e Chewbacca, ela ainda claramente desempenha um papel integral no filme. Sem o raciocínio rápido e as habilidades de Leia, todos os quatro heróis poderiam ter sido capturados e mortos. Embora Leia seja a única mulher proeminente no filme inteiro, ela já mostra no primeiro filme da série que é muito mais do que uma mera princesa.

Entretanto, seguindo o Episódio VI, Leia é reduzida a papéis mais submissos, sendo objetificada pelos homens nos próximos filmes da franquia. Em O Império Contra-Ataca, ao invés de ser representada como uma das líderes das forças de rebelião, ela é simplesmente pega em um triângulo amoroso entre Luke Skywalker, a quem ela ainda não sabe que é seu irmão, e Han Solo. Aqui ela é mostrada apenas como um objeto de afeição masculina e um "prêmio" a ser disputado, em vez de um indivíduo com seus próprios objetivos, como havia sido previamente estabelecida.

Quando se fala de Leia, é impossível também não lembrá-la por seu famoso biquíni de metal no Episódio VI (O Retorno do Jedi, 1983). Ela é extremamente sexualizada e submissa nesta icônica cena, e, na qual usa o traje de escrava de Jabba The Hutt. Leia e Han Solo podem ter sido capturados juntos, mas Han foi preso e Leia foi enviada para ser sua escrava sexual.

**Figura 10.** Leia, a primeira heroína.



Fonte: Allstar Picture Library.

Enquanto a cena não dura mais que dez minutos, ela é sem dúvida a imagem mais comum associada a personagem de Leia, estando inclusive no pôster de lançamento do filme. Isso tira parte da agência demonstrada por Leia nos filmes originais e a reduz a um objeto sexual para que os espectadores do sexo masculino possam fetichizar e adorar. Embora a fantasia tenha se tornado um ícone cultural, a roupa em si provavelmente não era necessária para a progressão real da história.

Padmé Amidala, mãe de Leia Organa e personagem das prequelas de Star Wars, sofre uma inversão no arco da sua história assim como a sua filha. A personagem de Natalie Portman <sup>7</sup>é introduzida em *Star Wars, Episódio I: Uma Ameaça Fantasma* (1999) <sup>8</sup>como uma rainha forte que se preocupa com a diplomacia. Ao final das prequelas, no Episódio III, ela perde todas as suas qualidades

<sup>7</sup> Natalie Portman: < <https://www.imdb.com/title/tt0086190/> >. Acesso em 09 de novembro de 2019.

<sup>8</sup> *Star Wars, Episódio I: Uma Ameaça Fantasma* (1999): < <https://www.imdb.com/title/tt0120915/> >. Acesso em 09 de novembro de 2019.

predominantes e fica irreconhecível no papel de esposa submissa, indefesa e fraca na maternidade.

Em *A Ameaça Fantasma* e *Ataque dos Clones*, respectivamente o primeiro e segundo filme das prequelas dos anos 2000, Padmé é colocada em posições de poder e força, semelhante a Leia em *Uma Nova Esperança*. No Episódio I, ela é a Rainha de Naboo e ajuda a libertar o planeta da Federação de Comércio. No Episódio II, ela atua como senadora de Naboo, negociando com outros planetas e mantendo a República segura por meio de suas sanções.

Enquanto Padmé é forte e serve em posições de poder, suas roupas, embora não tão ruins quanto o biquíni, não são práticas nem necessárias. Em *Ataque dos Clones*, uma das feras na arena de batalha rasga sua blusa, revelando um novo traje que mostra seu abdômen, que se torna sua principal marca. Como o biquíni de Leia, Padmé pode ser vista usando essa roupa em grande parte do material promocional do filme.

**Figura 11.** A senadora Padmé Amidala.



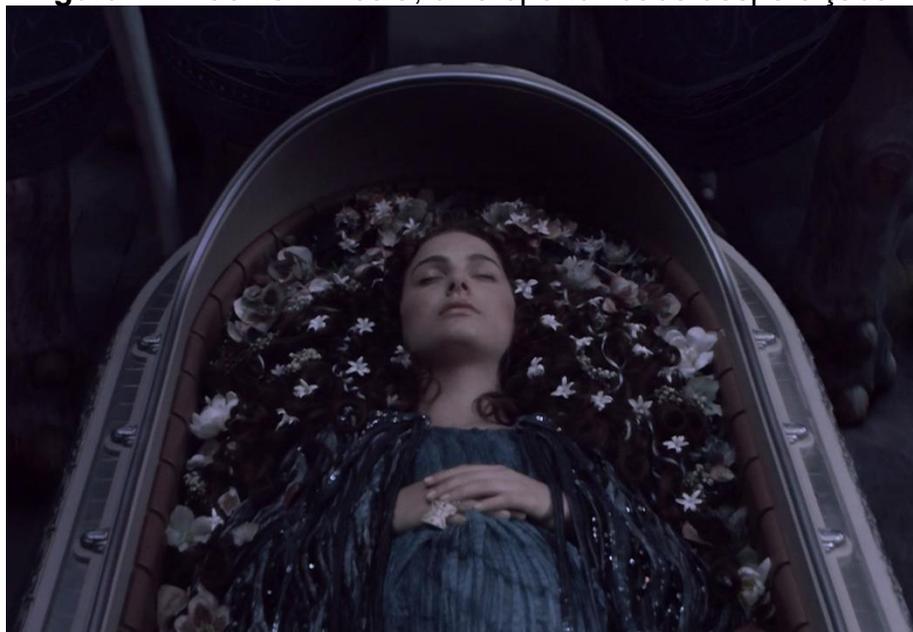
Fonte: < <https://www.imdb.com/title/tt0121765/mediaviewer/rm2785327872> >. Acesso em 09 de novembro de 2019.

Após os Episódios I e II, no entanto, Padmé praticamente não desempenha nenhum papel a não ser de uma mãe em *Star Wars, Episódio III: A Vingança do Sith* (2005)<sup>9</sup>. Quando Anakin Skywalker, futuro Darth Vader, retorna da guerra, ela revela ao marido que está grávida. Deste ponto em diante, o papel de Padmé no filme é reduzido a apenas ao de uma frágil gestante, ao invés de uma senadora com influência, rápido pensamento poder de decisão. Ela é meramente a esposa grávida de Anakin, o que sugere que o principal papel de uma mulher está relacionado ao marido e ao papel da criança.

Quem assistir apenas o Episódio III não vê vestígios da Padmé dos filmes anteriores, a qual atirava em inimigos e defendia a República com sua língua ardilosa. Quando Anakin cai oficialmente para o Lado Negro da Força, Padmé literalmente morre “de um coração partido”. Os médicos dizem a Obi-Wan Kenobi: "Medicamente ela está completamente bem... mas nós estamos a perdendo. Ela perdeu a vontade de viver” (A Vingança do Sith, 2005).

Enquanto Padmé está dando à luz a dois filhos que definitivamente são uma razão para viver, ela simplesmente desiste. Isso sugere que uma mulher não tem identidade sem um homem na narrativa e a perda de Anakin por Padmé justifica o fato de ela desistir de sua própria vida e abandonar seus gêmeos recém-nascidos.

**Figura 12.** Padmé Amidala, uma oportunidade desperdiçada.



Fonte: Lucasfilm Studios (2005).

<sup>9</sup> *Star Wars, Episódio III: A Vingança do Sith* (2005): < <https://www.imdb.com/title/tt0121766/> >. Acesso em 30 de novembro de 2019.

A Padmé Amidala de Natalie Portman é um perfeito exemplo de como mulheres fortes frequentemente acabam em filmes de Hollywood: retratadas dentro dos limites de um papel tradicional (neste caso, princesa exigente em vestidos exuberantes) e depois, morta. O papel da ex-rainha falha como uma lamentável tentativa de Hollywood de incluir o feminismo em suas tramas no início dos anos 2000, para ser abandonado sem nenhuma consequência no arco da personagem ao longo da trilogia.

Por outro lado, Rey, a protagonista de *O Despertar da Força*, é uma personagem refrescante, não apenas em contraste com Leia e Padmé, mas também em contraste com outras franquias de fantasia ou ficção científica. Enquanto nos últimos anos, as heroínas podem ser vistas na cultura popular, como Katniss Everdeen de *Jogos Vorazes* (2012) e Bella Swan de *Crepúsculo* (2008), essas franquias dependem muito de enredos românticos. Em *O Despertar da Força*, no entanto, há uma falta distinta de uma trama romântica.

**Figura 13.** Rey, A primeira guerreira Jedi.



Fonte: Lucasfilm Studios.

Quando o soldado Finn e Rey se encontram pela primeira vez e Primeira Ordem invade o planeta Jakku, Finn insiste em segurar a mão de Rey para ajudá-la a escapar. Ela tem que continuamente lembrá-lo que não precisa de sua ajuda e é muito capaz de correr sozinha. Ao longo do filme, ela não tem nenhum forte interesse romântico por ninguém. Este enredo é uma maneira bem-sucedida na qual o Episódio VII reinventa o gênero e coloca o poder em uma mulher sem relacioná-la a um interesse

amoroso. O filme cria e mostra uma personagem que todos podem se relacionar sem cair em papéis de gênero estereotipados.

Em *O Despertar da Força*, até aquele momento o mais progressivo da saga em termos de representação de gênero, Rey é constantemente colocada em posições na qual sua vida está em perigo, mas ela nunca é resumida a uma donzela em perigo. Quando ela é capturada por Kylo Ren, usuário do lado sombrio da força, Rey usa um truque mental Jedi para escapar, antes que Han, Finn e Chewbacca possam tentar salvá-la.

Esta independência é ainda mais significativa quando contrastada com um dos principais momentos de *Uma Nova Esperança*, na qual Leia deve ser resgatada pelos heróis. Além disso, o uso da força por Rey não apenas coloca uma parte central da franquia nas mãos de uma mulher, mas prova que ela é tão forte quanto os homens que usam a força, senão mais forte. Por exemplo, como o sabre de luz de Luke está na neve, Rey e Kylo Ren tentam usar a força para alcançá-lo, mas somente Rey consegue dominá-lo.

Rey é também indiscutivelmente a primeira protagonista feminina com uma roupa prática, que também espelha a roupa de Luke em *Uma Nova Esperança*. Rey não é um personagem de apoio de qualquer maneira, número ou forma. Ela é a razão pela qual *O Despertar da Força* se tornou um filme icônico, sendo a primeira heroína protagonista da saga.

## 7.4 ESTUDO DE CASO DA SAGA STAR WARS

No Episódio VII, ambientado quase trinta anos após O Retorno do Jedi, a personagem de Leia Organa foi transformada mais uma vez. Em vez de ser chamada de Princesa Leia, ela é referida como General Organa. Este título sugere que sua nova identidade é parcialmente formada por suas contribuições políticas e militares à causa da Rebelião. O termo é muito mais poderoso do que "princesa", que reduz Leia a uma posição de passividade. Também sugere que as mulheres podem e devem estar envolvidas na frente de batalhas e guerras, e não nos bastidores. Essa mudança de título é apenas uma das maneiras pelas quais *O Despertar da Força* reinventa o papel das mulheres em cena.

A inclusão de mais diversidade no universo de Star Wars permite que mais espectadores se envolvam e se conectem com os personagens. É claro que ainda há muito de errado com o retrato das mulheres na mídia, mas o papel positivo e poderoso de Rey em *O Despertar da Força* mostra um grande potencial para o futuro. A mudança de perspectiva na narrativa traz à tona como a fórmula da jornada do herói de Joseph Campbell se difere intrinsecamente quando retrata uma história do ponto de vista feminino, a partir da experiência de mulheres.

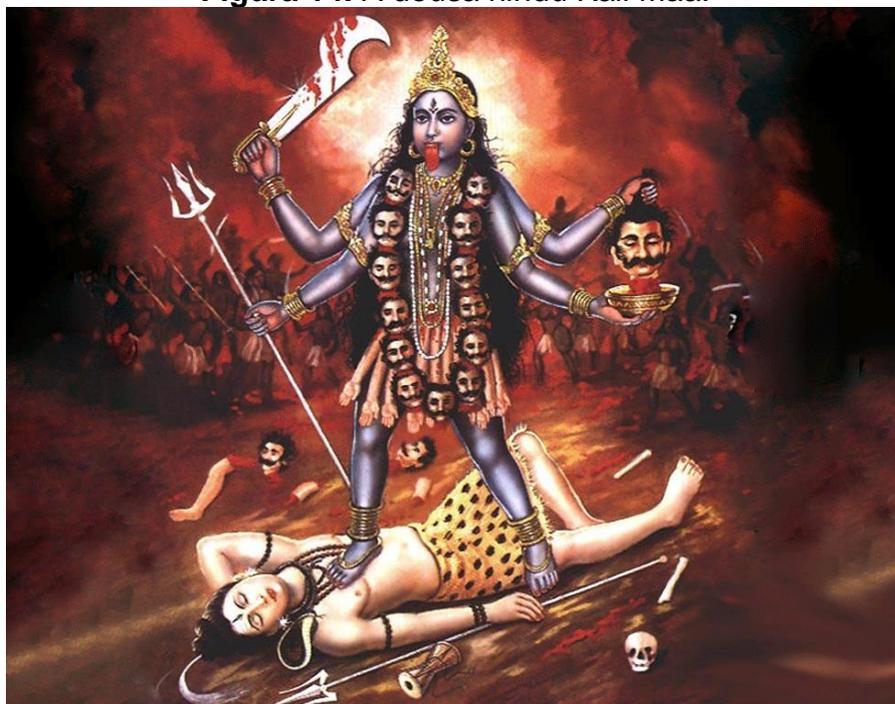
Quando Campbell apresentou suas ideias para a jornada do herói em 1949, elas foram especificamente orientadas para homens. Uma estudante de Campbell, Maureen Murdock, achou que o modelo de Campbell não era tão aplicável às heroínas, porque as viu passando por uma jornada mais psicoespiritual do que seus colegas homens. Ela desenvolveu a jornada da heroína como uma maneira de resolver esse dilema.

A jornada da heroína lida com o conflito de identidades femininas versus masculinas dentro da personagem. Nesse sentido, masculino e feminino não significam feminino ou masculino, mas sim como a personagem se identifica quando a história começa versus quais características ela explora ao passar em sua jornada.

A heroína deve se tornar uma guerreira espiritual. Isso demanda que ela aprenda a delicada arte do equilíbrio e tenha paciência para a integração lenta e sutil dos aspectos femininos e masculinos de sua natureza. Primeiro ela está ávida por perder seu lado feminino e se unir ao masculino, e uma vez que consegue isso, percebe que não é a resposta nem o objetivo. Ela não deve descartar ou desistir do que aprendeu durante sua jornada épica, mas deve enxergar as habilidades que ganhou e seu sucesso não como o objetivo, mas como parte da jornada (MURDOCK, 1990, p 11-12).

Personagens que se encaixam no estereótipo da mulher histérica que joga vasos de vidro na parede como resposta ao ver sua vida escapar de suas mãos não são “fracas” ou estão “descontroladas”. Elas estão furiosas e possuem motivos para tal: a sociedade que tanto acreditaram as traíram, deixando-as sem nada. Assim, mitologicamente, podem experimentar, por exemplo, a fúria da deusa hindu Kali Maa. A Deusa Tríplice Hindu da criação, preservação e destruição se entrega ao desespero ao ter sua antiga civilização traída quando seu poder e glória são entregues a divindades masculinas. O arquétipo da ira transformadora feminina representa a capacidade de mulheres expressarem a sua raiva. Elas não a negam nem reprimem, nem a dirigem contra elas mesmas. Simbolizam a indignação e a raiva diante de situações pessoais ou sociais injustas e representam o estado de cólera pela indiferença diante do sofrimento de qualquer ser. As energias arquetípicas da Ira Transformadora são a representação da feroz compaixão feminina: mulheres enfurecidas em protesto contra o que é inadmissível.

**Figura 14.** A deusa hindu Kali Maa.



Fonte: Pining.

Para a protagonista Rey em particular, é possível inferir que o feminino citado por Murdock representa sua luta com a sua identidade e seus pais ausentes e, o masculino, como sua jornada tortuosa para se tornar uma guerreira Jedi. Luke

Skywalker, se analisado pelos mesmos parâmetros, narrativamente quase não precisou lidar com o fato de que era um simples fazendeiro do árido planeta de Tatooine antes de partir em sua jornada, enquanto uma das principais lutas de Rey é lidar com o desejo ardente de saber quem são seus pais e por que eles a abandonaram. Isso marca a principal diferença entre a jornada do herói e a jornada da heroína.

A seguir, será apresentada uma descrição de cada etapa e como ela foi superada por Rey nos dois primeiros filmes da nova trilogia de Star Wars. No final, serão listadas as etapas que ela ainda não chegou e como o seu arco de heroína poderá ser resolvido no Episódio IX: A Ascensão Skywalker.

#### **7.4.1 A jornada da heroína de Rey**

##### 7.4.1.1 A separação do feminino

Na primeira etapa da jornada, a heroína rejeita seu lado feminino, a fim de abraçar o masculino. A protagonista começa tentando se desvencilhar dos valores femininos na intenção de buscar aprovação e reconhecimento num contexto fundamentalmente patriarcal. Rey começa sua jornada presa em Jakku porque está esperando seus pais voltarem para buscá-la, mesmo após terem a abandonado lá quando tinha apenas cinco anos. A heroína deseja em sua alma estar em qualquer outro lugar e isso é visível para o espectador, entretanto, ela tem o dever de permanecer onde está, pois carrega a esperança de que algum dia voltarão por ela.

O apelo à aventura do robzinho BB-8 é inicialmente rejeitado, mas eventualmente ela abraça o desconhecido e deixa o planeta. Quando ela conhece Han Solo, ele a oferece um emprego - que Rey prontamente rejeita - e ele comenta que não consegue entender por que alguém em sua consciência retornaria para a vida de uma catadora de lixo em Jakku. Eventualmente, no castelo da guardiã Maz Kanata, ela é capaz de admitir para si mesma que seus pais nunca irão voltar e ela que está se iludindo por pensar o contrário. Após a sua captura pelo guerreiro Kylo Ren da Primeira Ordem e o início da aceitação de seus poderes com a Força, ela não demonstra mais um desejo de retornar a Jakku.

##### 7.4.1.2 A identificação com o masculino e a reunião de aliados

Nesta etapa, a heroína, que começou sua jornada afastada do feminino, encontra seus aliados. Rey viaja com seus novos companheiros - Han Solo, Finn e Chewbacca - que também abraçam os valores masculinos. Ela tenta impressioná-los superando-os no jogo dos homens - mostrando que também pode ser racional, corajosa e tecnicamente capaz de derrotar inimigos – ou seja, que também pode ser considerada um dos “rapazes”.

Rey tenta prender os bandidos na nave de Han mexendo com os fusíveis da nave e enganando o compressor do motor. Ela escapa de Kylo Ren sozinha, com os truques de sobrevivência que a mantiveram viva desde a infância. Assim, ganha muito respeito com seu novo mentor masculino, Han Solo (o pai que nunca teve). É interessante notar que a heroína realiza todas essas ações enquanto ainda se sente incompetente e inferior em comparação aos seus companheiros e seu mentor.

#### 7.4.1.4 A ilusão do sucesso

A essa altura, a heroína enfrentou suas provações e saiu vitoriosa. Rey sente a empolgação do sucesso e é aplaudida por seus companheiros. No entanto, apesar disso, ela ainda sente que algo está faltando em sua vida. Embora ela finalmente pôde conhecer os grandes e poderosos, ela mesma não se sente assim. O sucesso final de Rey no início da sua jornada é derrotar Kylo Ren, guerreiro do lado sombrio, com um exímio e bruto controle da Força. Isso lhe rende o respeito de Leia e dos outros membros da Resistência. Por isso, eles a enviam na missão de encontrar o Mestre Luke. Apesar de tudo isso, ela ainda se considera um “ninguém” e se apresenta a Luke como meramente uma mensageira da resistência. Rey ainda não se considera digna de ser referida como uma heroína.

#### 7.4.1.5 Despertar de sentimentos de aridez espiritual ou morte e iniciação da descida para encontro com a Deusa

Nesta etapa da jornada, tal insatisfação é descrita como um senso de esterilidade, vazio e desmembramento sentido pela heroína, até mesmo um sentimento de traição. Rey, que até agora seguiu a jornada heroica masculina estereotipada e alcançou sucesso no mundo dos homens, finalmente se pergunta: "Mas qual a serventia de tudo isso?". A imagem que ela mantinha da vista do topo da montanha não incluía sacrifício do seu próprio corpo e alma. Ao perceber os danos

físicos e emocionais sofridos nessa busca, Murdock concluiu, baseada nos relatos das pacientes que atendia em seu consultório de psicanálise, que a verdadeira razão pela qual estão sentindo tanta dor é porque optaram por seguir um modelo de vida que nega quem realmente são no seu interior.

Na história, a tragédia atinge a heroína e seu mundo é abalado. De repente, ela é lembrada do feminino que abandonou tempo atrás e por que a sua natureza é tão importante para ela. Seus companheiros podem não entender isso e pensar que ela está errada ao persuadi-la a continuar no mesmo caminho. Ela inicia um isolamento voluntário no qual pode decair em uma caverna metafórica para procurar respostas.

Na ilha, durante a primeira sessão de treinamento com a Força, Rey recebe uma potencial resposta à pergunta de quem são seus pais. O que ela não percebe é que isso é uma armadilha do lado sombrio, o que assusta Luke por ela ter cedido tão rapidamente aos seus impulsos. Enquanto procura essas repostas, Rey é atraída por uma caverna úmida e escura e finalmente cai em um poço sem fim, onde precisa encarar a si mesma e aos seus piores medos.

**Figura 15.** Rey na caverna do Lado Sombrio.



Fonte: Lucasfilm (2017).

A heroína enfrenta uma crise de identidade e cai no desespero. Todas as suas estratégias “masculinas” falharam. Ela está na sua hora mais sombria, e é neste momento em sua luta que ela se encontra com a Deusa (que pode tomar inúmeras formas), que a lembra do que ela deixou para trás e transmite a verdade que precisava ouvir. A heroína deixa a Deusa se sentindo renascida e acolhida.

Rey, mais cedo na história, também mencionou ao Mestre Luke sobre seu desejo de compreender qual lugar ocupa no grande plano da Força, mas ele a ignora. É para Kylo Ren, seu inimigo, que Rey confessa sua confusão em seus momentos juntos, e é ele quem a nutre com sentimentos de acolhimento, garantindo a ela que não está sozinha. Rey retorna para Kylo após lutarem lado a lado na sala do trono do Líder Supremo Snoke, e neste momento ele revela que sabe exatamente quem são os pais de Rey. Essa é a pergunta a qual ela anseia descobrir há muito tempo, e, finalmente, a verdade é revelada à heroína: ele é ninguém. Seus pais a venderam em troca de bebida e nunca de fato se importaram com ela. Rey não faz parte de uma linhagem milenar de heróis e deuses ou reis e rainhas como os fãs da saga imaginavam. A Força pode se manifestar em qualquer um, e esse é o grande ensinamento que a jornada de Rey traz na nova trilogia. A verdade não a deixa deprimida, pelo contrário, decide ajudar ainda mais seus amigos na luta pela liberdade. É aí que a sua jornada se encontra nesse ponto da história. Os estágios remanescentes podem ser facilmente realizados no Episódio IX, completando esta narrativa.

No passo 6, que é a reconciliação com o feminino, é possível ver a heroína retornar ao mundo feminino para procurar a resposta de um problema. Ao fazê-lo, ela rejeita temporariamente o masculino, o que também é igualmente nocivo. Rey poderia voltar para Jakku e tentar encontrar o túmulo de seus pais. Tentar fazer as pazes com o passado pode ser uma boa maneira de resolver essa parte da sua jornada. Em vez de eles voltarem para ela, ela volta para eles.

A reincorporação do masculino, que é o passo 7, acontece quando uma nova crise irrompe e a heroína é chamada à ação, devendo enfrentar o lado masculino de si mesma. Ela percebe que, embora seu masculino possa não ter sido seu verdadeiro objetivo, ainda é uma parte importante dela. A realização de tal passo pode estar associada de alguma forma com o seu igual na Força, Kylo Ren, que é como o “Yin do seu Yang”<sup>10</sup>. Somente com a união do lado sombrio e o lado da luz é que os heróis encontrarão o equilíbrio na Força e salvarão a galáxia.

---

<sup>10</sup> Yin e Yang são conceitos do taoísmo que expõem a dualidade de tudo que existe no universo. Descrevem as duas forças fundamentais opostas e complementares que se encontram em todas as coisas: o yin é o princípio da noite, Lua, a passividade, absorção. O yang é o princípio do Sol, dia, a luz e atividade.

**Figura 16.** Yin e Yang em união: os Jedi Cinza.



Fonte: < <https://www.iamag.co/star-wars-the-last-jedi-50-concept-art-by-seth-engstrom/star-wars-the-last-jedi-by-seth-engstrom-11/> >. Acesso em 30 de novembro de 2019.

A união entre feminino e masculino (Yin e Yang) representa o último passo da jornada da heroína. Ela encontrou seu equilíbrio; agora, deve ajudar os outros a encontrar esse equilíbrio também. Ela pode usar essa sinergia para aproximar as pessoas e guiá-las à vitória. Se Rey conseguir sanar o problema de seus pais e de sua identidade, talvez consiga ajudar Kylo Ren, ou Ben Solo, filho de Leia e Han Solo, a fazer o mesmo. Ela é a “ninguém” na história e ele que é o “alguém” – neto de heróis e rainhas como Anakin e Padmé – e ainda assim, é ele quem está do lado errado. Somente unindo seus poderes e lutando lado a lado é que derrotarão seus inimigos em comum e perceberão que não são tão diferentes assim. A conexão dos dois será a chave para a conclusão dos nove episódios saga épica.

## **8 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS**

### **1. INTRODUÇÃO**

#### **1.1 METODOLOGIA**

### **2. O CINEMA AMERICANO, A MULHER E SEUS PERSONAGENS**

#### **2.1 ESTEREÓTIPOS DA PERSONAGEM FEMININA**

#### **2.2 STAR SYSTEM: A EXPERIÊNCIA DE CARRIE FISHER**

#### **2.3 A MULHER NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA**

### **3. OS MITOS FEMININOS E SEUS SIMBOLISMOS NO CINEMA**

#### **3.1 A RECUPERAÇÃO DOS SÍMBOLOS FEMININOS**

#### **3.2 OS ARQUÉTIPOS DE JUNG EM AÇÃO NO CINEMA**

#### **3.3 PRINCIPAIS REFERÊNCIAS MITOLÓGICAS ENCONTRADAS EM PERSONAGENS FEMININOS EM STAR WARS**

### **4. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM STAR WARS**

#### **4.1 PANORAMA DAS PRINCIPAIS MULHERES DA SAGA**

#### **4.2 TRILOGIA ORIGINAL (1977-1983): PRINCESA LEIA**

#### **4.3 PREQUELAS (1999-2004): PADMÉ AMIDALA**

#### **4.4 NOVA TRILOGIA (2015-2019): REY**

### **5. A JORNADA DA HEROÍNA DE REY**

#### **5.1 STAR WARS E A JORNADA DO HERÓI DE CAMPBELL**

#### **5.2 REY E A JORNADA DA HEROÍNA DE MURDOCK**

#### **5.3 O PAPEL DE REY NA REDENÇÃO DO VILÃO KYLO REN**

### **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS REFERÊNCIAS**

## 10 CRONOGRAMA

DEFESA DA MONOGRAFIA EM 2020/2							
	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL
Organização de materiais, revisão bibliográfica e resumo	X	X					
Escrita do capítulo 2			X				
Escrita do capítulo 3				X			
Escrita do capítulo 4					X		
Considerações finais,						X	
Revisão e impressão							X
Preparação da apresentação							X
Defesa da monografia							X

## REFERÊNCIAS

BOULD, Mark. **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Ed. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BROWN, Jeffrey A. **Dangerous Curves: Action Heroines, Gender Fetishism, and Popular Culture**. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. ProQuest Ebook Central, p. 22-39.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e Psicanálise: Histórias, Gêneros e Sexualidade**. São Paulo: nVersos, 2014. p. 144.

FAULKNER, Wendy. **The Technology Question in Feminism: A View from Feminist Technology Studies**. Women's Studies International Forum 24, 2001.

FISHER, Carrie. **Wishful Drinking**. Simon & Schuster, 2008.

HENDERSON, Mary S. **Star Wars: The Magic of Myth**. Spectra, 1997.

IRWIN, William. **Star Wars e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2011.

JOHNSTON, Claire. **Women's Cinema as Counter-Cinema**. Ed. E. Ann Kaplan. Oxford: Oxford University Press, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes; Edição: 11ª, 2011.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 347 p.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos metodologia científica**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2001.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LAUTER, Estella. **Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women**. Indiana University Press; 1984.

MERRICK, Helen. "Gender in Science Fiction." **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Ed. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. 162 p.

MORIN, Morin. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Ed. E. Ann Kaplan. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 34-47.

MURDOCK, Maureen. **The Heroine's Journey**. Shambhala Publications, 1990.

NEUMANN, Erich. **O medo do feminino e outros ensaios sobre a psicologia feminina**. São Paulo: Editora Paulus, 2000.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. São Paulo: Editora Aleph; Edição: 2ª, 2013.

SUSTEIN, Cass. **O mundo segundo Star Wars**. Editora Record, 2016.

TAYLOR, Chris. **Como Star Wars conquistou o universo: O passado, presente e o futuro da franquia multibilionária**. São Paulo: Editora Aleph, 2016.

VERGARA, Sylvia C. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração**. 3.ed. Rio de Janeiro: Atlas, 2000.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

YIN, Robert. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 3. ed. Porto Alegre: Bookman.

#### **Sites consultados:**

**Carrie Fisher dies strangled by bra**. Disponível em: < <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/12/carrie-fisher-dies-strangled-by-bra-wishful-drinking> >. Acesso em 10 de agosto de 2019.

#### **Filmografia:**

**Alien, o Oitavo Passageiro**. Direção: Ridley Scott. EUA, 1979, DVD.

**Capitã Marvel**. Direção: Anna Boden, Ryan Fleck. EUA, 2019, DVD.

**Jurassic Park: O Parque dos Dinossauros**. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1993, DVD.

**Mulher-Maravilha**. Direção: Patty Jenkins. EUA, 2017, DVD.

**Star Wars: Episódio I – A Ameaça Fantasma**. Direção: George Lucas. EUA, 1999, DVD.

**Star Wars: Episódio 2 – Ataque dos Clones.** Direção: George Lucas. EUA, 2002, DVD.

**Star Wars: Episódio III – A Vingança dos Sith.** Direção: George Lucas. EUA, 2005, DVD.

**Star Wars: Episódio IV - Uma Nova Esperança.** Direção: George Lucas. EUA, 1977, DVD.

**Star Wars: Episódio V - O Império Contra-Ataca.** Direção: Irvin Kershner. EUA, 1980, DVD.

**Star Wars: Episódio VI - O Retorno do Jedi.** Direção: George Lucas. EUA, 1983, DVD.

**Star Wars: Episódio VII - O Despertar da Força.** Direção: J.J. Abrams. EUA, 2015, DVD.

**Star Wars: Episódio VIII - Os Últimos Jedi.** Direção: Rian Johnson. EUA, 2017, DVD.